



**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS  
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/ RS  
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

---

Nathalia Sabino Ribas

“A ESTRANHA FELICIDADE DA VELHICE” NA POESIA  
DE MARIO QUINTANA E DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Passo Fundo, agosto de 2008.

Nathalia Sabino Ribas

“A estranha felicidade da velhice” na poesia  
de Mario Quintana e de Carlos Drummond de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa.

Passo Fundo

2008

CIP – Catalogação na Publicação

---

- R482e Ribas, Nathalia Sabino  
“A estranha felicidade da velhice” na poesia de Mario Quintana e de Carlos Drummond de Andrade / Nathalia Sabino Ribas. – 2008.  
93 f. ; 30 cm.
- Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2008.  
Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Helena Saldanha Barbosa
1. Poesia – História e crítica. 2. Poesia – Interpretação. 3. Quintana, Mario, 1906-1994. 4. Andrade, Carlos Drummond, 1902-1987. I. Barbosa, Márcia Helena Saldanha, orientadora. II. Título.

CDU: 801.73

---

Catálogo: bibliotecária Ana Paula Benetti Machado – CRB10/1641

*O sujeito que envelhece sabe perfeitamente que aquela imagem lhe pertence, mas experimenta ante ela uma certa estranheza, um susto, como se a imagem fosse de outro: há uma falta de reconhecimento como imagem, não como sujeito. [...] Quando um idoso se olha no espelho, o que este lhe devolve é uma imagem ligada a uma deterioração, uma imagem com a qual ele não se identifica. Não há júbilo nem alegria, há apenas estranheza, e ele pensa: “esse não sou eu”. Novamente uma discrepância entre a imagem inconsciente do corpo e a imagem que o espelho lhe devolve.*

*Goldfarb*

*Aos meus avós Sabino (in memorian) e Maria,  
meus velhos preferidos;  
à minha mãe Leni,  
que, de forma criativa, já se prepara para sua velhice;  
aos meus irmãos Tiago e Victória  
e ao meu namorado Eduardo,  
perto de quem quero envelhecer.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Leni e Gilberto,  
e ao meu padrasto, tio Rudi,  
pelo investimento em mim;

Ao Eduardo, por cultivar, mesmo nos momentos de ausência,  
esse nosso amor de “raízes fundas”;

À Prof<sup>a</sup> Márcia Helena Saldanha Barbosa,  
orientadora e amiga, por ter me conduzido pelo universo da poesia,  
com sua mão firme e generosa, da graduação até o mestrado;

À tia Pia Elena, que me mostrou um caminho novo, iluminando-o  
com o brilho que tem nos olhos ao falar dos mais velhos e da literatura;

À Lúcia Carvalho e à Solange Both, minhas amigas e coordenadoras na  
Divisão de Atenção ao Idoso (Dati), pela disponibilidade ao diálogo  
e pela flexibilização de meus horários durante a realização do mestrado;

Aos meus amigos, em especial ao Marcos, à Daniela, à Simone, à Marina, ao Ricardo  
e à Paula, de cuja companhia privei-me muitas vezes para trabalhar neste projeto;

Ao Prof. Dr. Mauro Gaglietti, interlocutor que contribuiu  
constantemente para o amadurecimento desta pesquisa;

À Maria Lucia Bandeira Vargas, pela qualidade e agilidade  
na elaboração do abstract desta dissertação;

Aos meus alunos da Oficina “Contos e Encontros” do Dati,  
pelo exemplo de superação e incentivo que me dão;

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Fabiane Verardi Burlamaque,  
Pela participação na banca de qualificação;

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello e ao Prof. Dr. Agostinho Both,  
por terem feito parte da banca final, oferecendo sugestões valiosas para a  
continuidade deste estudo.

## RESUMO

A presente dissertação examina o modo pelo qual o eu-lírico, na obra poética de Mario Quintana e de Carlos Drummond de Andrade, aborda a questão do envelhecimento humano. Os objetivos do estudo são: analisar as operações e os procedimentos por meio dos quais os textos poéticos selecionados retomam o tema em foco; detectar, nesses poemas, as relações que se estabelecem entre o estatuto social atribuído ao velho e a imagem que este faz de si mesmo; identificar, no universo poético, a caracterização física e emocional do idoso, verificando se o eu-lírico evoca lembranças da infância na velhice, averiguando a forma pela qual ele vivencia o amor nessa fase da vida. Para tanto, emprega-se o método analítico-comparativo, recorrendo-se a noções da antropologia literária de Wolfgang Iser, teórico que reconhece as peculiaridades do texto literário, sem, no entanto, ignorar o seu vínculo com o real. A análise efetuada permite afirmar que, para o sujeito poético das obras de Quintana e de Drummond, envelhecer é aprender a ser outro, vendo o mundo e a si mesmo para além da carapaça que o tempo e a sociedade lhe impõem. Esse aprendizado, uma vez adquirido, é que preserva no eu-lírico a capacidade de sonhar, apesar da brevidade do tempo que lhe resta, e dos temores e das incertezas que o invadem na última fase da vida.

Palavras-chave: Poesia. Envelhecimento humano. Mario Quintana. Carlos Drummond de Andrade.

## **ABSTRACT**

The present research analyzes how the human aging process is approached by the lyric self in Mario Quintana and Carlos Drummond de Andrade poetry. Its objectives are: to study the procedures and performances used in the selected poems to recuperate that theme; to discover, in such poems, the relations established between the social status attributed to the elderly and the images they develop about themselves; to identify, in the poetic universe, the physical and emotional characterization of the elderly, verifying whether the lyric selves evoke memories of their childhood during their old years, and also how they live love in that phase of their lives. In order to accomplish that, the analytic comparative method is employed, together with literary anthropology as studied by Wolfgang Iser, a theorist who acknowledges the peculiarities of the literary text while, at the same time, recognizes its connection with reality. The analysis allows asserting that, for the lyric selves in the works by Quintana and Drummond, growing old means to know how to become another, observing the world and oneself beyond the masks imposed by society and time. That knowledge, once acquired, is what preserves in the lyric selves the ability to dream, although there is not much time left, and the fears and uncertainties invade them in the last phase of their lives.

Key-words: Poetry. Human aging process. Mario Quintana. Carlos Drummond de Andrade.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Obras de Mario Quintana

AHS: *Apontamentos de história sobrenatural*

CH: *Caderno H*

EM: *Espelho mágico*

ET: *Esconderijos do tempo*

PC: *Poesia completa*

PV: *Preparativos de viagem*

RC: *A rua dos cataventos*

SF: *Sapato florido*

VH: *A vaca e o hipogrifo*

VSD: *Velório sem defunto*

Obras de Carlos Drummond de Andrade

AAA: *Amar se aprende amando*

AP: *Alguma poesia*

ARP: *A rosa do povo*

BA: *Brejo das almas*

Bo: *Boitempo*

CE: *Claro enigma*

Fa: *Farewell*

FA: *Fazendeiro do ar*

IB: *As impurezas do branco*

Jo: *José*

LC: *Lição de coisas*

PC: *Poesia completa*

PE: *Poesia errante*

Vp: *Versiprosa*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 A LITERATURA E A TEMÁTICA DO ENVELHECIMENTO HUMANO .....	16
1.1 A poesia e os seus vínculos com a realidade .....	16
1.2 A auto-imagem e o erotismo na velhice .....	30
2 O VELHO DIANTE DO ESPELHO: A OBRA POÉTICA DE MARIO QUINTANA.....	44
3 O “MENINO SUSPENSO NA MEMÓRIA”: A OBRA POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE .....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	88
REFERÊNCIAS.....	92

## INTRODUÇÃO

Ao abrir sua obra intitulada *A velhice*, Simone de Beauvoir conta que, quando diz trabalhar num ensaio sobre o assunto, “quase sempre as pessoas exclamam: ‘Que idéia!... Mas você não é velha!... Que tema triste...’” (BEAUVOIR, 1990, p. 8). O mesmo ocorre quando revelo tratar dessa questão em minha dissertação de mestrado. O fato de uma jovem dedicar-se ao estudo de um tema que “normalmente causaria repugnância, por uma espécie de autodefesa” (BEAUVOIR, 1990, p. 266), seguidamente se torna motivo de curiosidade. Assim, é pertinente iniciar este trabalho fazendo um breve relato sobre meu envolvimento pessoal com a questão do velho e sua representação na literatura brasileira contemporânea.

O interesse surgiu em 2003, quando eu era estudante do quarto semestre do Curso de Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF). Na época, engajei-me, como bolsista de iniciação científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs), ao projeto de pesquisa intitulado “Tramas do amor e do poder: a hierarquia das idades na literatura contemporânea”, cujo objetivo geral era “analisar a forma pela qual textos contemporâneos, pertencentes a diferentes gêneros literários e produzidos, preferencialmente, por autores brasileiros tematizam a vivência do amor e a questão do poder quando o protagonista de tais experiências é um ser humano considerado velho, por si ou pelos outros”. Em vista de sua abrangência, o projeto foi dividido em três partes, ficando sob minha responsabilidade a análise de alguns textos do gênero lírico.

Na primeira fase da pesquisa, realizei a leitura da *Poesia reunida* de Adélia Prado, selecionando e examinando os textos da referida obra que privilegiam o

tema. Na etapa seguinte, adotei o mesmo procedimento com relação à *Poesia completa* de Carlos Drummond de Andrade. O trabalho, desenvolvido em quatro semestres, culminou com uma análise comparativa das duas obras. Os resultados obtidos foram divulgados por meio de resumos publicados em anais de eventos, de um ensaio elaborado em co-autoria com minha orientadora, e da apresentação de comunicações em diversos congressos e em mostras de iniciação científica – numa das quais recebi, em 2004, o Prêmio Aluno Pesquisador da área das Ciências Humanas e Sociais, Letras e Artes, concedido pela UPF.

No segundo semestre de 2004, uma vez que estava cada vez mais envolvida com o assunto, vinculei-me, como ouvinte, à Oficina Literária do Centro Regional de Estudos e Atividades para a Terceira Idade (Creati), mantido pela própria universidade, participando das aulas realizadas nos *campi* de Passo Fundo e Carazinho. O encontro semanal com cada grupo permitia-me observar a expressão verbal – oral e escrita – dos conflitos e sentimentos vivenciados pelos alunos da oficina na idade madura, bem como compartilhar com eles experiências de leitura. Como em poucas semanas foi brotando entre nós uma grande empatia, passei a substituir, eventualmente, a professora responsável pela oficina. Nessas oportunidades, comecei a adquirir experiência na docência para grupos de terceira idade. Em março de 2005, fui convidada a trabalhar como instrutora – na condição de bolsista – na oficina literária do *campus* de Carazinho, onde me mantive por seis meses, até concluir meu curso de graduação. Posteriormente, em março de 2006, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Letras da UPF, com o objetivo de dar continuidade ao projeto de pesquisa iniciado na graduação, e, no mesmo período, fui convidada a atuar junto à Divisão de Atenção ao Idoso (Dati), da Secretaria Municipal de Cidadania e Assistência Social (Semcas) de Passo Fundo, onde criei a Oficina “Contos e Encontros”, até o momento coordenada e ministrada por mim.

Além de minha motivação pessoal, outro fator que me levou a dar prosseguimento à investigação que já vinha realizando – e que também justifica a realização deste estudo – foi a relevância social do tema em foco. No contexto atual, em virtude do aumento da expectativa de vida, o envelhecimento humano vem recebendo um olhar cada vez mais atento por parte da sociedade e das diversas áreas do conhecimento, as quais passam a entendê-lo como um processo que envolve questões de natureza biológica, psicológica, cultural e

institucional. Porém, mesmo diante desse panorama – o aumento significativo do número de idosos na sociedade –, a pesquisa relativa à condição do velho ainda não alcança, no âmbito da Teoria da Literatura e da Crítica Literária, o mesmo aprofundamento que foi adquirindo em outras áreas, tais como: a Geriatria, a Gerontologia, a Biologia, a Sociologia, a Psicologia, a Antropologia e a Economia. Observa-se, além disso, que a atenção concedida pela Teoria da Literatura e pela Crítica Literária aos estudos de gênero, por exemplo, é bem menor do que aquela dispensada à questão do envelhecimento humano.

Visando à superação parcial dessa lacuna, o presente trabalho, inscrito na área dos estudos literários, elege como problema de pesquisa a forma pela qual o envelhecimento humano é abordado na obra poética de Mario Quintana e de Carlos Drummond de Andrade. Na fortuna crítica de Quintana, não foram localizados trabalhos acerca do tema, enquanto que, na fortuna crítica de Drummond, encontrou-se um único estudo a respeito do referido assunto. O exame a ser efetuado tem como objetivos: observar as operações e os procedimentos por meio dos quais os textos poéticos selecionados retomam o tema em foco; detectar, nos textos a serem analisados, as relações que se estabelecem entre o estatuto social atribuído ao velho e a imagem que este faz de si mesmo; identificar, no universo poético, a caracterização física e emocional do idoso, verificando se o eu-lírico evoca lembranças da infância na velhice e, por fim, observando o modo pelo qual ele vivencia o amor nessa fase da vida.

Entende-se que a realização de um estudo integrador do texto poético pressupõe a adoção de perspectivas que considerem o estatuto específico desse objeto e que, ao mesmo tempo, autorizem o exame de possíveis relações da obra literária com fenômenos da vida social. A fim de proceder a um estudo dessa natureza, recorre-se às teses de Wolfgang Iser enunciadas na obra *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária, que se referem às formas de inserção do real na obra literária.

O trabalho, que empregará o método analítico-comparativo, terá como ponto de partida a apresentação de um panorama histórico das diferentes abordagens teóricas acerca das relações entre literatura e sociedade, exposição essa que culminará com a síntese das teses de Wolfgang Iser. Logo após, visando a uma reflexão sobre a situação do velho na sociedade, serão retomados alguns questionamentos e constatações feitos pela filósofa francesa Simone de

Beauvoir, na obra *A velhice*, e pelo psicólogo argentino Ricardo Lacub no livro *Erótica e velhice: perspectivas do Ocidente*. Essa fundamentação, de caráter teórico e histórico, que ocupará o primeiro capítulo, será seguida, no segundo capítulo, da recuperação de parte da fortuna crítica de Mario Quintana e da análise dos textos poéticos do escritor relacionados à questão estudada. O terceiro capítulo deverá retomar alguns itens da fortuna crítica de Carlos Drummond de Andrade, além de proceder ao exame dos poemas desse autor. Nas considerações finais, será estabelecida uma comparação entre as obras examinadas, com o intuito de apontar os aspectos em que os dois escritores se aproximam e se distanciam ao falar do envelhecimento humano em sua poesia.

# **1 A LITERATURA E A TEMÁTICA DO ENVELHECIMENTO HUMANO**

Na primeira parte deste capítulo, procede-se à exposição de um panorama histórico das diferentes abordagens teóricas acerca das relações entre literatura e sociedade. Num segundo momento, apresenta-se uma reflexão sobre a situação do velho na sociedade, especialmente no que se refere à imagem que este faz de si mesmo e ao modo como vivencia o amor e o erotismo na última fase da vida.

## **1.1 A poesia e os seus vínculos com a realidade**

Os vínculos que a ficção estabelece com a realidade sempre constituíram uma questão crucial para a Teoria da Literatura, tendo merecido, em todas as épocas, a atenção de inúmeros estudiosos das mais diversas correntes teóricas. Contudo, de um modo geral, a obra literária sempre ficou situada em duas posições extremas: ou era vista como mero espelho ou subproduto da realidade, ou então como manifestação estética independente de qualquer relação com o real. Essa polarização demonstra que poucas foram as correntes que buscaram uma perspectiva integradora na abordagem do texto poético. Adotaram tal perspectiva alguns trabalhos de investigadores do Formalismo Russo, do Círculo Lingüístico de Praga, de vertentes da crítica dialética e, mais recentemente, da crítica estruturalista e semiológica, bem como da antropologia literária.

Num momento de polêmica cerrada contra as interpretações extraliterárias do texto criativo, os trabalhos realizados, entre 1916 e 1921, pelos participantes do Círculo Lingüístico de Praga e da Associação para o Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ)<sup>1</sup> chegam mesmo a propor, como explica Schnaiderman (1970), a afirmação da total independência da literatura em relação às outras formas de vida social. Porém, rotular tais teóricos como reducionistas com base apenas em suas primeiras declarações é ignorar a evolução posterior de suas pesquisas e, com isso, suas contribuições para o desenvolvimento dos estudos literários contemporâneos.

Um dos aspectos que fazem parte dessa evolução refere-se à correlação dos sistemas. Considerados mecanicistas e defensores do “monismo” fonológico ou gramatical, do sincronismo puro e do “separatismo” da arte, os formalistas empenharam-se em definir os traços específicos da arte verbal, salientando o valor autônomo da palavra na poesia. Contudo, conforme Jakobson (1973), em seu estudo realizado em 1933, suas preocupações visam a enfatizar a autonomia da função estética da literatura em relação ao seu contexto extralingüístico, e não a autonomia absoluta da obra em relação ao seu contexto global.

Em colaboração com Jakobson, Tynianov também se dedica ao problema das correlações que uma obra literária mantém com a “série literária” e as “séries vizinhas”, correlações que devem levar em conta não só as “formas” mas também as “funções”, sejam elas a “construtiva”, a “literária” ou a “verbal”. Tais questões recebem atenção de ambos autores nas “Teses de 1928”, onde mostram a necessidade de se reexaminar as relações entre sincronia e diacronia na língua e na literatura. Essas preocupações são estendidas às “Teses de 1929”, nas quais os investigadores insistem no valor autônomo da linguagem na arte literária e propõem a distinção entre “linguagem poética” e “linguagem da comunicação”. A postura um tanto ortodoxa do estudo da linguagem poética centrada em si mesma é uma tentativa de resistência contra a substituição do “fato literário” pelos fatos psicológicos, históricos ou sociológicos, ou seja, contra o desvio de enfoque na concepção da obra.

Posteriormente, em razão da adoção de novas tendências pelos artistas futuristas, há uma conseqüente alteração nos rumos da “escola formal”, os quais

---

<sup>1</sup> *Óbchchstvo por izutchéniu poetícheskovo iaziká.*

passam a ser marcados por uma aproximação entre o formalismo e o marxismo, uma vez que a obra literária é igualada pelos formalistas ao trabalho – utilitário e técnico – dos operários. Diante desse panorama, com receio das simplificações mecanicistas da arte, Jakobson pondera, numa das sessões do Círculo Lingüístico de Praga, em 1934, que a ciência literária, assim como as demais ciências, conhece a antinomia do individual e do coletivo, o que o leva a defender a teoria de que a relação entre a literatura e a estrutura social deve ser percebida não de forma mecanicista, mas dialética.

Nessa mesma sessão, Mukarovsky divulga seus estudos acerca da natureza da obra literária. A estética estrutural do teórico considera a literatura na sua condição de signo, composto de um significante – a “obra-coisa”, um objeto existente no mundo sensível que serve de intermediário entre o autor e a coletividade; e de um significado – o qual resulta daquilo que têm em comum os estados de consciência subjetivos provocados pela “obra-coisa” em sujeitos de uma coletividade. Uma vez que, para o teórico, o estudo científico da literatura deve levar em conta o meio social em que a obra se inscreve, ele busca provar a existência de ligações entre poesia e sociedade. Para tanto, formula um esquema baseado em três premissas: se a literatura faz parte do “vasto domínio chamado cultura”, retirá-la desse domínio equivale à supressão da antinomia dialética necessária a toda evolução; se a língua, um fato social, constitui o “material de base” da poesia, esta também faz parte da consciência coletiva e possibilita a comunicação; a “função estética”, na qual a história imanente da poesia se estabelece, é também uma “função social”.

Após afirmar e tentar provar a existência desses vínculos, Mukarovsky (1970) evidencia a necessidade de se examinar de que forma tais conexões entre obra e “fenômenos sociais” são processadas. Em busca de uma resposta, o teórico define e caracteriza as duas funções semiológicas da obra de arte – enquanto “signo autônomo” e “signo comunicativo” –, as quais irão determinar os tipos de ligações estabelecidas entre obra e sociedade. De acordo com o lingüista, enquanto “signo autônomo”, a obra relaciona-se com a “coisa significada”, visando o contexto geral dos fenômenos sociais, mas não consegue concentrar-se numa “existência distinta”. Em razão disso, a obra é capaz de servir como representação ou caracterização de uma dada época, mas não como “testemunho direto” ou “reflexo passivo” da “coisa significada”. Por outro lado, em

sua função de “signo comunicativo”, a obra passa a exprimir um pensamento, uma emoção, um estado de alma e, portanto, uma “realidade distinta”. Em outras palavras, embora a estrutura inteira sirva como comunicação, é um determinado acontecimento, uma certa personagem que se destacam, tornando mais precisa a significação.

Apoiando-se nos estudos sobre teoria da linguagem de Karl Bühler, o lingüista tcheco aceita que a língua possui três funções fundamentais no esquema da comunicação: a representação, a expressão e o apelo. Para Mukarovsky, esse esquema está perfeito no que diz respeito à função comunicativa da língua, mas não se aplica à função poética. A fim de preencher tal lacuna, acrescenta ao esquema a “função estética”, a qual transforma o próprio signo no centro das atenções. Desse modo, o teórico demonstra que a linguagem da obra literária também é comunicativa, distinguindo-se, entretanto, dos signos utilizados na linguagem verbal por tratar-se ainda de um “signo autônomo”. É essa condição de ser ao mesmo tempo um “signo autônomo” e um “signo comunicativo” que faz da linguagem da obra literária um “signo estético”. Mukarovsky afirma, com base nessa constatação, que a arte não é um tipo especial de objeto, mas um objeto no qual a “função estética”, habitualmente combinada com outras funções, é “dominante”. O emprego do “conceito de dominante”, proveniente dos trabalhos de Tynianov e Jakobson, evidencia a existência de aproximações entre as propostas do lingüista tcheco e aquelas elaboradas pelos formalistas russos.

Jakobson define a “dominante” como o “elemento focal de uma obra de arte”, ou seja, aquele que orienta, determina e modifica os demais elementos, sendo responsável pela coesão de toda a estrutura. Esse conceito será novamente utilizado em *Linguistique et poétique*, estudo realizado em 1960, no qual o autor (1970) explica o esquema dos fatores envolvidos no ato da comunicação e as funções que lhes são correspondentes, ampliando a proposta de Karl Bühler pelo acréscimo das funções “conativa” e “metalingüística”. No ponto de vista do teórico, a especificidade da arte verbal é definida pela predominância da “função poética”, porém, numa perspectiva que considera a participação das demais funções, o que aponta para a existência de um processo de “hierarquização das funções” que estaria presente em toda mensagem verbal. É esse processo, inclusive, que possibilitaria a identificação da predominância da função referencial no gênero épico e da emotiva no lírico.

O último estudo de Jakobson a ser considerado é “Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak” (1990), publicado originalmente em 1934, o qual também visa a compreender os laços existentes entre a literatura e a sociedade. Segundo Victor Erlich (1965), esse ensaio oferece uma abordagem adequada, pois evidencia “as inter-relações orgânicas entre as várias camadas da obra literária”, considerando o “processo literário como uma tensão dialética entre forma estética, personalidade criativa e meio social”. Verifica-se, até aqui, que a aplicação do método lingüístico ao estudo da obra literária é relevante, na medida em que busca a recuperação das coordenadas histórico-sociais da literatura, mantendo, ao mesmo tempo, a noção da especificidade do texto literário.

A crítica dialética se aproxima, em alguns aspectos, do formalismo, no que se refere à maneira de abordar a obra literária. Em sua obra *Marxism and form*, Frederic Jameson (1971) propõe a construção de um modelo dialético para a crítica literária, tomando como ponto de partida a análise das obras de seis teóricos: Jean-Paul Sartre, T.W. Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Ernst Bloch e Georg Lukács. No capítulo que encerra seu estudo, Jameson avalia os problemas fundamentais contemplados pela teoria literária de base dialética, salientando a questão da autonomia da obra literária e sua relação com a História.

De acordo com o autor (1971), a teoria dialética da literatura tem de enfrentar o problema “da unidade da obra literária em si mesma, sua existência como uma coisa completa, como um todo autônomo, que realmente resiste a qualquer assimilação à totalidade do aqui e agora históricos”. Essa preocupação em respeitar a autonomia e unidade da obra de arte, em não reduzi-la ao histórico ou ao formal, trata-se já de uma aproximação entre a crítica dialética e a tendência formalista. É a essa corrente que Jameson recorre, aliás, para demonstrar que a obra deve ser percebida em relação a um “*background* genérico”, o qual pode sofrer alterações de um momento para outro, ou, então, de uma geração para outra.

O teórico avalia que os conceitos estéticos estabelecidos pelo formalismo russo já são evidências do movimento da “consciência dialética” no nível estético. Dentre esses conceitos, pode-se citar o de “estranhamento”<sup>2</sup>, o qual representa uma “bateria de choques” contra a visão banalizada das coisas, “uma crítica

---

<sup>2</sup> CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

implícita e uma reestruturação de nossa consciência habitual”. Assim, percebe-se que sua proposta dialética não segue o modelo sociológico tradicional, pois não encara o objeto artístico como reflexo, sintoma, manifestação, ou simples subproduto da realidade social. Jameson define a crítica dialética como aquela que transcende os limites da análise especializada e, simultaneamente, respeita a integridade do objeto como valor autônomo.

A abordagem proposta pela crítica dialética está relacionada à existência de um movimento do “intrínseco” ao “extrínseco”, da individualidade da obra à realidade sócio-econômica mais ampla, as quais são consideradas sempre em relação à sua própria estrutura. Trata-se, portanto, de uma abordagem em que a crítica literária e a sociologia se comunicam. Assim, as palavras “individualidade” e “totalidade” passam a funcionar como termos-chave para uma descrição dessa natureza, pois, ao adotar-se um foco histórico mais alargado, o que se afirma a respeito da obra de arte vale também para a dimensão social e histórica.

Jameson, com base no sistema hegeliano, formula o princípio fundamental da análise dialética, que se refere à adequação entre sujeito e objeto e a decorrente possibilidade de reconciliação do eu e do não-eu, do espírito e da matéria, do individual e do mundo. Assim, o teórico considera desnecessário justificar a “translação” dos fatores sócio-econômicos – colocados pelo marxismo como último código explícito – para os fenômenos literários. Para Jameson, a justificativa está subentendida na noção dialética do relacionamento entre “forma e conteúdo”:

Pois a característica essencial da matéria-prima literária ou do conteúdo [content]<sup>3</sup> latente é precisamente a de que ela nunca, na verdade, é, inicialmente sem forma, nunca (ao contrário das substâncias sem forma das outras artes), inicialmente contingente, mas é, na verdade, significativa já de saída, não sendo, nem mais nem menos, do que os próprios componentes da nossa vida social concreta: palavras, pensamentos, objetos, desejos, pessoas, lugares, atividades. A obra de arte não confere significado a esses elementos, mas, isto sim, transforma seus significados iniciais em uma nova e elevada construção de significado; por essa mesma razão, nem a criação, nem a interpretação da obra de arte pode ser, jamais, um processo arbitrário. (JAMESON, 1971, p. 402).

---

<sup>3</sup> No fragmento citado, é o próprio autor do texto, Frederic Jameson, que faz uso de colchetes.

Apreendidos esses traços peculiares da arte literária, a aplicação do método dialético à sua análise poderia ser realizada tendo como ponto de partida o conceito hermenêutico de “forma interna”, no qual a idéia de uma verdade positivista é eliminada, e a operação da interpretação é centrada em si mesma. Todavia, o processo crítico não se restringe à interpretação do “conteúdo”, uma vez que este, sendo significativo em si mesmo, não precisa ser interpretado. Assim, o autor propõe a substituição do conceito de “forma interna” pelo modelo da “hierarquia das motivações”, o qual permite perceber que os elementos da obra ordenam-se em vários níveis a partir da superfície. Cada um desses níveis existe para expressar aquele mais profundo, ou seja, o “nível concreto”. De tal modo, a tendência da crítica marxista deve ser entendida como o acesso de uma superfície para uma realidade subjacente, de um objeto que parece autônomo para um campo mais vasto, do qual ele faz parte ou com o qual se relaciona. Nesse sentido, resta saber como se dá a passagem de um nível a outro, ou seja, da especificidade da obra literária para o sistema amplo da realidade histórico-social. A resposta de Jameson é de que a obra, mesmo não sendo completa em si mesma, transmite uma espécie de “impulso gestual ou verbal”, o qual somente será entendido se forem conhecidos a situação na qual foi realizado e os interlocutores com os quais se comunica.

Outra questão a ser retomada refere-se à contribuição da crítica dialética ao estudo da linguagem poética. Jean-Paul Sartre (1969), ao fazer a distinção entre o universo da prosa e o da poesia, observa que esta última está mais ao lado da música e da pintura do que da literatura, uma vez que a palavra, nela, significa muito mais como “coisa” do que como “signo”. Desse modo, a linguagem deixa de servir como instrumento que nomeia o mundo, mas ainda assim possui significado para o poeta, na medida em que representa a significação enquanto “imagem do corpo verbal”. Entre a palavra e a coisa significada estabelece-se, pois, “uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significação”. Em razão disso, Sartre nega a possibilidade de engajamento à poesia, pois entende que esta não é utilitária como a prosa, em que a linguagem funciona como signo e serve para nomear o mundo. Assim resume-se a reflexão sartreana: a prosa é definida como “ação” e a poesia como “contemplação”. Portanto, se a palavra na poesia funciona como “coisa”, como “fisionomia carnal” que serve mais para representar o significado do que propriamente para expressá-lo, então, ficam

impedidas quaisquer tentativas de se investigar as relações existentes entre o texto poético e o sistema sócio-cultural mais amplo.

A princípio, a opinião de Sartre sobre a função da palavra na poesia parece condizente com as formulações de Roman Jakobson acerca da “função poética” da linguagem, a qual, ao pôr em destaque o “lado palpável” do signo lingüístico na lírica, “aprofunda a dicotomia fundamental dos signos e dos objetos”. Isso, no entanto, não quer dizer que o lingüista russo considere a palavra poética – do mesmo modo que Sartre – como “coisa”. Para Jakobson (1970), “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência (a denotação), mas torna-a ambígua”.

Divergências em relação à posição assumida por Sartre também são encontradas no âmbito da própria crítica dialética e hermenêutica, especialmente nas reflexões propostas por T. W. Adorno (1962) e Walter Benjamin (1993) a respeito dos vínculos entre lírica e sociedade. Embora o projeto filosófico e cultural desses dois teóricos seja bem mais amplo do que as observações que seguem, pretende-se observar apenas uma parcela de suas produções.

A posição de Adorno (1962), no ensaio “Discurso sobre lírica e sociedade”, é de que a obra de arte “reflete” a sociedade e a história na medida em que recusa o social e protege a subjetividade individual das forças históricas que a ameaçam. O crítico de Frankfurt afirma, ainda, que a expressão lírica, por sua afetividade e seu caráter subjetivo, deve ser livre da coerção imposta pela prática dominante, isto é, livre de utilidade, exigência em si mesma social, uma vez que funciona como um protesto contra toda uma conjuntura hostil e opressora que se “imprime negativamente na formação lírica”.

Para a realização de uma análise da lírica, é necessário, segundo Adorno, recorrer ao “procedimento imanente”, pois os conceitos sociais nunca são exteriores às “formações lingüísticas”; ao contrário, eles devem ser extraídos delas por meio de uma abordagem intrínseca adequada. Conforme o teórico, nada que não esteja nas obras, que não seja parte de sua própria forma, legitima a decisão acerca do que o conteúdo delas, o poetizado, representa socialmente. Portanto, a interpretação social da lírica não deve ter em vista fatores sociais externos à obra (posição social, interesse, situação dos autores), e sim o modo como esses fatores aparecem na obra. É por isso que o procedimento deve ser imanente.

O crítico contrapõe o procedimento imanente ao conceito de ideologia, que é definida por ele como inverdade, consciência falsa, mentira. Desse modo, considerar uma grande obra de arte como “ideológica” significa cometer uma injustiça contra sua própria essência, contra o seu conteúdo próprio de verdade, e falsificar o conceito de ideologia, pois “as obras de arte são exclusivamente grandes pelo fato de deixarem falar o que a ideologia oculta”. Adorno, do mesmo modo que Sartre, recusa o engajamento tanto em relação à arte quanto em relação à atividade crítica. Todavia, os dois teóricos divergem no que diz respeito à palavra poética, uma vez que o crítico de Frankfurt não chega a negar sua função de “signo”. Ao contrário, Adorno aponta para a necessidade de se investigar, nas formações lingüísticas, a manifestação do social.

Segundo o crítico de Frankfurt, pode-se afirmar que “precisamente o que não é social no poema lírico tem de ser seu elemento social”. É impossível deduzir a lírica da sociedade, uma vez que ela se constitui precisamente do espontâneo, do que não decorre de relações pré-existentes. Porém, para a substância lírica poder ser considerada como substância objetiva e artística, faz-se necessário encontrar a motivação social dessa subjetividade. Adorno (1962, p. 60) explica: “O meio dessa motivação social é a linguagem. O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que se transforma em objetividade, está ligado a essa proeminência da linguagem na lírica”. O crítico acrescenta, ainda:

a expressão do individual na lírica deve transcender duplamente o individual: pelo mergulho nele, descobrindo o subjacente, o ainda não captado nem realizado no social; e pela expressão, encontrando através da forma uma participação no universal. [...] O paradoxo básico da lírica - ser subjetividade objetivada - corresponde ao duplo caráter da linguagem que a objetiva: expressão do individual subjetivo e meio (mediação) dos conceitos (necessariamente genéricos). (ADORNO, 1962, p. 61).

Desse modo, se a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade, conseqüentemente, “a lírica se mostra profundamente social não quando imita a sociedade, mas sim quando o sujeito consegue a expressão adequada, entra em harmonia com a própria linguagem, ali onde a linguagem

aspira por si e de si” (LIMA, 1975, p. 347). Assim, graças à subjetividade poética, alguns homens tornam-se donos de sua própria e livre expressão; quanto aos outros – “não poetas” –, é reservado a eles o direito de buscar na lírica a conciliação entre sofrimento e sonho. Dessa maneira, vai-se criando uma “corrente subterrânea” que torna a linguagem o meio pelo qual o sujeito pode ser mais do que um simples sujeito. Essa corrente pode ser estabelecida com o aproveitamento da poesia popular, a exemplo do que fez o Romantismo, ou por meio da experiência histórica, como é o caso dos poetas que rejeitam a contribuição desse tipo de poesia.

Walter Benjamin (1993), num ensaio publicado originalmente em 1939, por meio da análise da obra poética de Baudelaire, já havia apontado para tal fato, ao evidenciar que o tema da multidão, mesmo não tendo servido de modelo a qualquer de seus textos, deixou uma “marca secreta” sobre toda sua obra. De acordo com o crítico:

A massa, para Baudelaire, é uma realidade tão interior que não se pode esperar que ele a desvende. É raro que cada um de nós traduza sob forma descritiva aquilo que tem de mais essencial. [...] Baudelaire não descreve nem a população nem a cidade. É isso que lhe permite evocar uma através da outra. Sua multidão é sempre a da grande cidade. Sua Paris é sempre superpovoada. (BENJAMIN, 1993, p. 121).

Benjamin estabelece uma ligação entre o tema da multidão e a “experiência do choque”, a qual teria sido desencadeada pela urbanização dos grandes centros, e revelada de modo especial pela obra de Baudelaire. Segundo o teórico, o choque, uma vez percebido e apreendido pela consciência, torna-se uma experiência vivida, a qual, incorporada às lembranças conscientes do poeta, não serve à experiência poética. Decorre dessa lógica a questão fundamental proposta por Benjamin: como a poesia lírica poderia se apoiar numa experiência cuja regularidade tornou-se uma “experiência vivida de choque”? Uma poesia assim constituída deveria evocar um alto grau de consciência, a representação de um plano que sua própria elaboração provocaria.

O teórico afirma, ainda, a respeito da obra de Baudelaire, que esta não pode ser percebida, simplesmente, como uma “obra histórica”, tal como foi

concebida, e explica essa recepção equivocada enumerando três circunstâncias que situam, historicamente, o poeta francês: o fato de *As flores do mal* ter sido a última obra de poesia lírica que influenciou a Europa; o fato de o poeta ter dirigido toda sua força criativa na elaboração de um único livro; finalmente, o fato de alguns de seus temas terem tornado problemática a própria possibilidade da existência da lírica.

O ensaio em que Benjamin tece tais considerações sobre a obra de Baudelaire diz respeito ao relacionamento entre a arte e a realidade. Benjamin situa a obra do poeta na História e no contexto das relações sociais e econômicas, sem, no entanto, tender para interpretações mecanicistas ou apresentar respostas definitivas. Ao contrário, possibilita que as significações vão sendo construídas com base em fontes e materiais de natureza e procedência diversas, em torno da questão central. Na análise que efetua, o teórico mantém a noção de que a realidade sobre a qual se disserta trata-se, antes de tudo, de uma realidade lingüística, mesmo que não seja estudada sob esse prisma. No ensaio de Benjamin, fica claro que há uma maneira específica de manifestação do social e do histórico na poesia lírica, a qual passa pela existência do poeta, sempre engajado na linguagem.

Augusto de Campos (1974), ao referir-se à obra de Mallarmé, evidencia que a negação do poeta em aceitar passivamente a “linguagem contratual” que a sociedade impõe é a própria negação dessa sociedade, maneira pela qual sua poesia passa a ser social. Na mesma linha de pensamento, Octavio Paz (1982) afirma que, mesmo quando nega ou ignora a História, o poeta participa dela; por sua vez, o poema, cujo fundamento histórico é a palavra, pretende, paradoxalmente, transcendê-la.

Entre as questões decorrentes das possibilidades de diálogo entre o formalismo e a crítica dialética, estão os problemas da significação e do sentido, sobre os quais se refletirá a seguir, recorrendo, para tanto, a algumas formulações desenvolvidas pelas pesquisas estruturalistas e semiológicas atuais, voltadas à significação das formas literárias.

Afirma o teórico francês Gérard Genette, em seu estudo “Estruturalismo e Crítica Dialética”, cujas bases localizam-se em Lévi-Strauss:

o método estruturalista constitui-se como tal no preciso momento em que reencontramos a mensagem no código, montada por uma análise das estruturas imanentes, e não mais imposta de fora, pelos preconceitos ideológicos. Este momento não pode tardar muito, pois a existência do signo, em todos os níveis, repousa sobre a ligação entre a forma e o sentido. (GENETTE, 1972, p. 148).

O teórico, além de localizar, assim, a análise do sentido no campo das operações estruturalistas, também declara que a abertura aos fenômenos semânticos e aos problemas da semiologia literária constitui o método ideal para o exame da linguagem poética, uma vez que tal procedimento concentra-se na obra em si mesma, ignorando as determinações exteriores. Desse modo, verifica-se que o ponto de vista de Genette se aproxima do de Adorno no que diz respeito ao procedimento imanente.

Jakobson (1990), ao lado de Lévi-Strauss, dedicou-se a estudar acerca da análise dos conteúdos semânticos e das estruturas poéticas, por meio do exame do soneto “Les chats”, de Baudelaire. A pesquisa efetuada pelos dois teóricos evidencia que um mesmo objeto poético pode receber duas leituras. Se tal objeto tem, na sua essência, a ambigüidade, ele também se organiza de forma ambígua. Como “sistema fechado” que é, o objeto poético procede à criação de um símbolo – “sistema autônomo” –, que, para ser comunicado e abrir-se à comunicação social, precisa recobrir-se de signos. Desse modo, não se pode perder de vista que a utilização do sistema lingüístico na criação poética serve ao “fechamento”, pois as correspondências e simultaneidades ocorrem em todos os níveis, evitando que a linguagem se dissolva, como é o caso daquela cuja função é apenas comunicativa e prática.

Esse modo específico de comunicação do poema relaciona-se com o conceito de “estranhamento” formulado por Chklovski<sup>4</sup>. Uma vez que o objetivo do poema não se refere à comunicação imediata de um significado, sua linguagem, dinamizada e revitalizada, acaba por “desautomatizar” a percepção do leitor. A dificuldade de percepção imediata da mensagem poética, resultante do caráter ambíguo de sua estrutura e do arranjo inusitado dos materiais que a formam, não pode ser confundida com impossibilidade de leitura ou intransitividade semântica, pois, nesse caso, a obra não seria mais do que uma simples expressão de uma

---

<sup>4</sup> CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

experiência individual. Octavio Paz (1982) reforça essa idéia quando afirma que “todo poema é coletivo”: “em sua criação intervém, muito além da vontade ativa ou passiva do poeta, a linguagem própria de sua época”, e, independentemente da aceitação ou não do poeta, a existência do seu poema é comprovada apenas na atuação do “verdadeiro depositário da obra”, ou seja, do leitor.

Assim, conforme as palavras de Octavio Paz, a linguagem somente se torna arte, efetivamente, ao chegar ao leitor, quando este consegue perceber em na estrutura da obra uma mensagem, e quando se realiza a transitividade semântica, a qual se dá de forma diversa da transitividade da comunicação prática. No caso da obra poética, a atenção do leitor recai sobre a própria mensagem, na fusão dos planos da expressão e do conteúdo, onde podem ser encontrados, de fato, os significados plausíveis do poema.

Outro teórico que se ocupa da dialética entre “forma” e “abertura” é Umberto Eco. De acordo com Eco (1971), o estudo dos níveis da mensagem poética localiza-se na “lógica dos significantes”, por meio da qual a obra realiza duas funções: incentiva as interpretações e, ao mesmo tempo, controla o campo de liberdade de tais interpretações. Essa “lógica dos significantes” determinaria, portanto, o processo aberto da interpretação: por um lado, o leitor recebe a mensagem como “forma significante” a ser preenchida; por outro lado, a própria obra propõe as possibilidades de interpretação, de acordo com os níveis que articulam os grupos de significados, tanto denotados quanto conotados.

Desse modo, segundo Umberto Eco, a dialética entre “forma” e “abertura”, no nível da mensagem, e entre “fidelidade” e “iniciativa”, no nível do destinatário, regula a atividade interpretativa do leitor, a qual se diferencia, entretanto, da leitura do crítico. Essa leitura deve consistir

numa recuperação arqueológica das circunstâncias e dos códigos do remetente, num ensaio a forma significante para ver até que ponto suporta a inserção de novos sentidos, graças a códigos de enriquecimento, num repúdio de códigos arbitrários que se insiram no curso da interpretação e não saibam fundir-se com os demais. (ECO, 1971, p. 71).

É possível constatar, portanto, que, no modelo proposto por Eco, confere-se importância crucial ao poeta, uma vez que o modo de manipular a linguagem na composição da mensagem revela seu modo de pensar a realidade e a própria linguagem. Organizar a mensagem de forma ambígua em relação ao código faz com que ele seja potencializado e que seus aspectos mais inusitados sejam revelados. Em outras palavras, a análise de uma obra poética tem de levar em conta que o signo poético encontra seu referente em si mesmo, sem, no entanto, perder sua condição de signo, o qual, por sua vez, relaciona-se com um conjunto maior de signos sempre inseridos num contexto ainda maior: o universo cultural.

A área de estudos denominada antropologia literária também investiga o modo pelo qual o texto literário abre-se para a História. Em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Wolfgang Iser (1996) reflete acerca dos dois pólos que marcaram, ao longo do tempo, as relações entre ficção e realidade: um que procurou apreender aquilo que é literário na literatura e outro que a concebeu como mera representação da sociedade. A posição adotada pelo teórico, no que diz respeito a essa polarização, é a de recusa em optar por uma das duas tendências mencionadas. Assim, com o objetivo de superar tal paroxismo, Iser (1996) propõe uma resposta para o seguinte problema: como o texto ficcional “contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real”? É importante ressaltar que tal questão refere-se não apenas à relação entre literatura e realidade social, mas também à relação entre o texto ficcional e a realidade de ordem sentimental e emocional.

De acordo com Iser (1996), estabelecer uma distinção entre realidade e ficção com base na idéia de oposição viria suprimir, da discussão sobre o fictício no texto literário, as realidades sentimental e emocional. Segundo o teórico, essa relação dupla deveria ser substituída por uma relação tríplice, ou triádica, entre o real, o fictício e o imaginário, na medida em que essas realidades diversas – social, sentimental e emocional – não são ficções, tampouco se transformam em fatos reais por meio de sua introdução no universo ficcional; do mesmo modo que, introduzidas no texto literário, tais realidades não se repetem nele “por efeito de si mesmas”. Iser (1996) afirma que tal fenômeno se explica porque a literatura se refere à realidade sem esgotar-se nessa referência ao real. Nesse sentido, a repetição consiste num ato de fingir por meio do qual emergem finalidades que não fazem parte da realidade repetida. No fingir, surge um imaginário relacionado

à realidade retomada pelo texto. Desse modo, a determinação da realidade da vida real, repetida em signo de outra coisa, é transgredida por força de seu emprego e sofre um processo de irrealização. Inversamente, o imaginário – que fora da literatura é experimentado de modo difuso, informe e fluido –, ao receber uma determinada configuração, ganha um aspecto de realidade, uma aparência de real, alcançando sua realização.

Na concepção de Iser (1996), o texto ficcional se insere no mundo ao decompor suas estruturas de organização, e não ao imitá-las, o que justifica a necessidade de seleção imposta à obra literária. O ato de seleção requer uma ruptura na estrutura de organização e na validade dos sistemas preexistentes, sejam eles contextos de natureza sócio-cultural ou textos literários a que se referem novos textos. Essa operação, ao deslocar e introduzir certos elementos – normas, valores, citações e alusões – em novos contextos, converte em objeto da percepção os sistemas dos quais tais elementos faziam parte. Iser salienta que a seleção, enquanto ato de fingir, corresponde à combinação dos elementos lingüísticos, semânticos e discursivos na composição do texto literário. Pelo fato de operarem com uma noção ampla de realidade, em que se inclui a realidade social, bem como a realidade de ordem sentimental e emocional, os conceitos postulados pela antropologia literária de Wolfgang Iser revelam-se adequados ao estudo que será realizado nos próximos capítulos.

## **1.2 A auto-imagem e o erotismo na velhice**

Na obra intitulada *A velhice*, publicada originalmente em 1970, Simone de Beauvoir (1990) ressalta que toda metamorfose traz consigo algo de amedrontador. A idéia da morte pode levar a uma “vertigem metafísica”, mas, por outro lado, “tranqüiliza, não causa problemas”, pois, mesmo “neste desaparecimento”, a identidade é preservada. Em contrapartida, “imaginar-se velha” em plena juventude ou meia-idade significa “imaginar-se uma outra”. Porém, “chegada a hora, e mesmo quando esta já se aproxima, preferimos

geralmente a velhice à morte”, o que torna estranho que esta última – e não a primeira – seja considerada sempre com mais lucidez. (BEAUVOIR, 1990, p. 11).

O intuito de quebrar a “conspiração do silêncio” (BEAUVOIR, 1990, p. 8) estabelecida em torno da velhice é apontado por Beauvoir como o objetivo de seu estudo. Assim, se “para a sociedade a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso do qual é indecente falar”, para a autora esse é um tema urgente, na medida em que, fora das obras especializadas, ela encontra poucas alusões ao assunto (BEAUVOIR, 1990, p. 8). A fim de preencher tal lacuna, Beauvoir divide seu estudo em duas partes: em “O ponto de vista da exterioridade”, examina o que a biologia, a antropologia, a história e a sociologia contemporânea têm a dizer sobre a velhice; em “O ser-no-mundo”, descreve a maneira pela qual o velho interioriza sua relação com o próprio corpo, com o tempo, com os outros. Segundo a filósofa (1990), nenhum desses estudos permitirá determinar o que é a velhice, mas ambos mostrarão que ela se constitui de “uma multiplicidade de aspectos, irreduzíveis uns aos outros”.

O início de sua reflexão centra-se numa análise do termo “velhice”, palavra que não designa uma realidade bem definida, pois esta, ao mesmo tempo em que consiste num fenômeno biológico, é percebida também como causadora de mudanças de ordem psicológica e existencial. Além disso, representa um fato cultural, uma vez que o comportamento do homem sempre é ditado, em maior ou menor grau, pela sociedade em que vive: “o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto lhe é imposto”. Destinam-se, desse modo, um lugar e um papel ao indivíduo, de acordo com sua idiossincrasia, que, no caso do velho, é “sua impotência, sua experiência”. Enfim, sua condição é determinada pela atitude prática e ideológica da sociedade em relação a ele. Em razão disso, a velhice só pode ser considerada em sua totalidade, ou seja, enquanto fato biológico, psicológico, social e cultural. (BEAUVOIR, 1990, p. 15-16).

Do mesmo modo, o envelhecimento não pode ser progresso nem regressão, uma vez que “definir o que é para o homem progresso ou regressão supõe que se tome como referência um determinado fim; mas nenhum é dado *a priori*”, de maneira absoluta. Beauvoir (1990, p. 17) constata, portanto, que tal fenômeno não pode ser caracterizado por um declínio: “começa-se a declinar

depois de se ter atingido um apogeu”; mas “onde situar tal apogeu?”. Sobre isso, ainda, reflete:

Apesar de sua interdependência, o físico e o moral não seguem uma evolução rigorosamente paralela. Moralmente, um indivíduo pode ter sofrido perdas consideráveis antes que se esboce sua degradação física; ao contrário, é possível que, ao longo dessa decadência, ele realize ganhos intelectuais importantes. (BEAUVOIR, 1990, p. 19).

No capítulo intitulado “A velhice na sociedade de hoje” – que encerra a primeira parte de sua obra –, Simone de Beauvoir denuncia a indiferença da sociedade no que se refere às crianças abandonadas, aos jovens delinquentes, aos deficientes e, de modo especial, aos velhos. Sobre o tratamento dispensado a esse último grupo, a ensaísta destaca que, embora a velhice seja o futuro de cada membro da coletividade, e mesmo que quase todos tenham “relações individuais e estreitas com certos velhos”, as gerações mais novas não se esforçam para abrandar o destino de seus ascendentes. Essa constatação leva a filósofa (1990, p. 265) a investigar, nesse tópico, “a atitude dos adultos e dos jovens com relação à antiga geração”.

Segundo Beauvoir (1990, p. 265), os membros da sociedade, que é “uma totalidade destotalizada”, estão separados, mas unem-se por relações de reciprocidade, compreendendo-se uns aos outros “através da diversidade de sua *práxis*”. Para explicar o conceito de reciprocidade, a ensaísta apóia-se em Sartre, de acordo com o qual essa noção implica quatro condições:

1º que o Outro seja meio de um fim transcendente; 2º que eu o reconheça como *práxis*, ao mesmo tempo em que o integre como objeto ao meu projeto totalizador; 3º que eu reconheça seu movimento em direção aos seus fins no movimento pelo qual eu me projeto em direção aos meus; 4º que eu me descubra como objeto e instrumento de seus fins pelo próprio ato que o constitui como instrumento objetivo para os meus fins. (BEAUVOIR, 1990, p. 266).

Assim, nessa relação, cada indivíduo se apodera de um aspecto do real do outro para mostrar-lhe seus limites; ou seja, é através da reciprocidade que “o

intelectual se reconhece como tal, diante de um trabalhador manual” (BEAUVOIR, 1990, p. 266). No caso do velho, essa relação é anulada, pois este, ao contrário do homem adulto, “é definido por uma *exis*, e não por uma *práxis*”, uma vez que “não faz mais nada”<sup>5</sup>. Desse modo, se “o tempo o conduz a um fim – a morte – que não é o seu fim, que não foi estabelecido por um projeto”, então o velho parece “uma espécie estanha” diante da qual os indivíduos adultos não se reconhecem. (BEAUVOIR, 1990, p. 266).

Beauvoir (1990, p. 266) propõe que essa relação de não-reciprocidade existente entre o velho e o adulto é análoga à relação deste último com a criança. Para evidenciar tal simetria, a autora lembra que “não é por acaso que é tão comum se falar, nas famílias, da criança ‘extraordinária para sua idade’, e também do velho ‘extraordinário para sua idade’”. Segundo ela, o “extraordinário é que, não sendo ainda homens, ou não sendo mais homens, eles tenham condutas humanas”. Num outro capítulo dessa mesma parte de sua obra, no qual a ensaísta trata da velhice nas sociedades de diferentes períodos históricos, fica evidenciado que, “em várias comunidades primitivas, velhos e crianças pertencem à mesma classe de idade, e que, ao longo da História, a atitude dos adultos é, em geral, análoga com relação a uns e a outros”, com uma diferença apenas: “sendo a criança um futuro ativo, a sociedade, ao investir nela, assegura seu próprio futuro, ao passo que, a seus olhos, o velho não passa de um morto em *sursis*”. (BEAUVOIR, 1990, p. 267).

Embora a idéia de não-reciprocidade seja bastante elucidativa para explicar a relação hostil entre adultos ativos e velhos, ela ainda parece insuficiente para Beauvoir. Por isso, a estudiosa vai buscar, nas teorias da psicanálise, mais dados para aprofundar sua reflexão. Na opinião da filósofa (1990, p. 267), “a relação entre adultos e idosos depende da relação entre filhos e pais, e sobretudo – já que vivemos num mundo masculino e já que a velhice é, antes de tudo, um problema masculino – da relação que os filhos mantêm com o pai, através da mãe”. Segundo Freud, essa relação é caracterizada por uma ambivalência, pois “o filho respeita seu pai, admira-o, deseja identificar-se com ele e mesmo tomar seu lugar”, desejo que mistura ódio e medo, e que, na mitologia, é representado

---

<sup>5</sup> É importante observar que, da data de publicação até os dias de hoje, essa situação se alterou, graças especialmente ao discurso que promove e incentiva o envelhecimento ativo. Porém, tal afirmação ainda é capaz de definir o envelhecimento de uma parcela da população, além de reproduzir uma crença que permanece ecoando em grande parte da sociedade.

pela aniquilação do ascendente pelo descendente. Porém, Beauvoir (1990, p. 267) lembra que, “na realidade, esse assassinato é simbólico”, e ocorre quando a imagem do pai é despojada de seu prestígio, pois, então, o filho, tomando seu lugar, pode, enfim, “reconciliar-se com ele”.

De acordo com a filósofa (1990, p. 268), essa luta entre adultos ativos e velhos não envolve apenas interesses de ordem prática, mas também interesses de ordem moral. A respeito da primeira questão, Beauvoir assinala que, a fim de que o velho se “conforme” à imagem que a sociedade faz dele, a fim de convencê-lo de sua decadência e de comprometer sua auto-estima, o adulto aplica-se em ressaltar suas deficiências e incapacidades, obtendo como resultado a concessão de poderes e a resignação do pai a um papel passivo frente aos negócios da família. Cabe ressaltar que essa tirania do adulto em relação ao velho quase sempre é disfarçada de cuidados exagerados que o paralisam, de uma benevolência irônica e de uma infantilização expressa, especialmente, pelo modo como se fala com ele. Assim, mesmo dissimulada, a “ditadura” das gerações mais novas vai impondo ao velho “regras com relação ao vestuário, uma decência de maneiras e um respeito às aparências” que irão reprimi-lo, sobretudo, no plano da sexualidade.

Em contrapartida, Beauvoir acredita que a relação entre jovens e velhos seja construída com base na relação do adolescente com o avô, e não com o pai. Segundo a filósofa (1990, p. 270), a freqüente afeição que há entre o avô e o neto é selada pelo sentimento de opressão que ambos compartilham, pois, “aos jovens, revoltados contra os adultos, os idosos parecem tão oprimidos quanto eles próprios, o que faz com que se solidarizem com aqueles”. A ensaísta (1990, p. 245) salienta que a queda do patriarcalismo familiar foi determinante para essa transformação na relação entre netos e avós, uma vez que estes, tendo deixado de ser chefes de família, tornaram-se cúmplices dos mais novos, com os quais passaram a estabelecer não mais um antagonismo, mas uma aliança. Por outro lado, se os avós representam um peso para a família, os jovens tendem a nutrir ressentimento em relação a eles, estendendo esse rancor a todos os outros velhos, cujos privilégios econômicos ou sociais passam a invejar. Nesse caso, os jovens costumam ser menos dissimulados e hipócritas que os adultos, pois manifestam mais abertamente sua hostilidade. (BEAUVOIR, 1990, p. 270).

Se as teses de Beauvoir retomadas até aqui examinam o ser humano idoso em sua condição de objeto, isto é, do ponto de vista da exterioridade, a próxima parte de sua obra analisa o velho como “um sujeito que interioriza sua situação e reage a ela” (BEAUVOIR, 1990, p. 345). Ao longo dos capítulos que compõem “O ser no mundo”, a filósofa (1990, p. 346) busca entender o modo como o ser humano vive a sua velhice, verificando “como ficam, na última idade, a relação do indivíduo com seu corpo e com sua imagem; sua relação com o tempo, com a História, com a *práxis*; sua relação com outrem e com o mundo”.

Beauvoir (1990, p. 345) reconhece que uma das lacunas de seu estudo reside no fato de que os exemplos retomados na análise a que procede serão sempre de alguém privilegiado, na medida em que “só os privilegiados, ou muito poucos além deles, tiveram meios e tempo para dar um testemunho sobre si próprios”. Contudo, esclarece que, em geral, as informações fornecidas por eles possuem um alcance que supera sua individualidade. Cabe ressaltar que Beauvoir utiliza esses dados sem preocupar-se com a cronologia, pois, mesmo que a condição do velho não seja a mesma em todos os lugares ou épocas, existem, para além de tais diferenças, algumas constantes que lhe permitem aproximar depoimentos separados por certa distância temporal. Igualmente, a filósofa (1990, p. 345) alerta que “o grande número de clichês<sup>6</sup> encontrados, no que toca à velhice, demonstra que esse é um fenômeno que transcende a História”.

O primeiro aspecto observado por Beauvoir na segunda parte de sua obra diz respeito à repressão sexual. Para a filósofa (1990, p. 389), de um modo geral, “a idéia de relações sexuais ou de cenas de violência entre pessoas idosas escandaliza”, pois “a moral social considera vergonhosas ou ridículas as extravagâncias senis”. Assim, o fato de os velhos manifestarem “os mesmos desejos, os mesmos sentimentos e as mesmas reivindicações que os jovens” é considerado uma aberração, pois, nos idosos, “o amor, o ciúme parecem odiosos ou ridículos; a sexualidade, repugnante”. (BEAUVOIR, 1990, p. 10).

Além disso, Beauvoir (1990, p. 389) verifica que a sensualidade do velho constitui um tema bastante explorado ao longo dos séculos, de modo especial no teatro cômico, o que leva a filósofa a indagar-se sobre o motivo pelo qual essa

---

<sup>6</sup> Segundo Beauvoir (1990, p. 389), a expressão “velho lúbrico”, por exemplo, é um clichê popular.

característica é “particularmente repugnante” ao adulto. Duas hipóteses são, então, formuladas com o propósito de explicar tal reação: a primeira é de que o velho ainda é capaz de fazer amor e, por isso, “aparece como um rival que a fortuna e o prestígio tornam temível”; a segunda é de que o velho não é mais capaz de fazer isso, representando, assim, “o fantasma que persegue os mais viris”, isto é, “o velho libidinoso e impotente que revolta os homens na força da idade”.

Assim, uma vez que o ideal estabelecido por uma convenção concebe como escandalosa ou ridícula a entrega sexual na velhice, a pessoa idosa vê-se forçada a interiorizar as obrigações de decência e de castidade impostas pela sociedade. Escrava da preocupação com “o que vão dizer”, ela sente vergonha dos próprios desejos, e os nega, para não ser, “aos seus próprios olhos, um velho lúbrico, uma velha devassa” (BEAUVOIR, 1990, p. 393). No entanto, antes de ser apenas um problema da idade avançada, a repressão sexual é ainda uma questão de gênero, o que pode explicar o fato de não se encontrar, nem na História, nem na literatura, um registro válido sobre a sexualidade das mulheres idosas (BEAUVOIR, 1990, p. 430). Dada a diferença entre o “destino” biológico e a condição social dos indivíduos, a situação enfrentada por eles é muito distinta em termos de gênero, pois, biologicamente, os homens levam as piores desvantagens, ao passo que, socialmente, a condição de objeto erótico desfavorece as mulheres. (BEAUVOIR, 1990, p. 394).

Do ponto de vista biológico, portanto, a sexualidade feminina é menos atingida pela velhice do que a masculina. Contudo, segundo Beauvoir (1990, p. 426), pesquisas mostram que as atividades sexuais das mulheres são menos freqüentes que a dos homens. Essa inversão pode ser explicada, no entendimento da filósofa (1990, p. 428-429), por um fator: mesmo que continuem capazes de ter desejo, as mulheres velhas, geralmente, deixam de ser desejáveis aos olhos dos homens. Se, por outro lado, a mulher ainda sente-se desejada, apesar de seu declínio físico, tende a aceitar melhor sua “decadência” biológica. Porém, caso o homem demonstre algum sinal de frieza, a companheira poderá sentir-se desencorajada a vivenciar a sexualidade, pois não estará segura com relação ao próprio corpo. Deve-se, ainda, levar em conta que, talvez, a mulher idosa abra mão de sua sexualidade pelo medo da opinião que recai sobre as que não representam seu papel de avó serena e desencarnada. Provavelmente,

também, muitos homens idosos preferiram o onanismo ao corpo “estragado” da esposa. (BEAUVOIR, 1990, p. 396).

Todas essas considerações demonstram que a repressão sexual socialmente imposta irá repercutir no velho de acordo com a relação que este mantiver com seu corpo e com sua própria imagem. Beauvoir (1990, p. 393) adverte que “há uma influência recíproca entre a imagem de si e a atividade sexual: amado, o indivíduo sente-se amável e se entrega sem reticência ao amor; mas com bastante freqüência ele só é amado se procurar seduzir, e uma imagem desfavorável de si o desvia desse caminho”. Assim, nota-se que a vida sexual dos sujeitos idosos depende de sua atitude com relação à velhice no seu conjunto e, particularmente, com relação à imagem que fazem de si mesmos e do parceiro. (BEAUVOIR, 1990, p. 403).

Beauvoir (1990, p. 432) retoma uma constatação feita por Balier e L. H. Sébillotte, segundo a qual os casais têm mais dificuldades de envelhecer do que os indivíduos isolados, pois as relações afetivas dos esposos se deterioram aos poucos, em virtude de fatores que os levam a viver quase que exclusivamente um para o outro, como o declínio da saúde, o isolamento vindo com a aposentadoria, a saída dos filhos de casa. É nessa fase que cada um passa a exigir do outro mais proteção e amor, mas é justamente nessa fase que os cônjuges são mais incapazes de satisfazer tais exigências. Desse descompasso nascem, então, o ciúme, as perseguições e as brigas, que podem, até mesmo, desencadear a separação do casal. O afastamento, entretanto, pode representar um golpe mortal em indivíduos que, literalmente, não conseguem ou não sabem viver um sem o outro, mesmo que a convivência lhes traga mais desarmonia do que felicidade.

Por fim, Beauvoir analisa algumas observações da psicanálise a respeito da decadência genital senil, lembrando que muitos teóricos afirmam haver uma regressão da sexualidade à fase oral e à fase anal na velhice. Por um lado, a filósofa (1990, p. 398-399) até considera provável que certos velhos sejam bulímicos<sup>7</sup> e que, para compensar sua frustração erótica, entreguem-se compulsivamente ao prazer de comer; da mesma forma que julga aceitável a idéia de que muitos deles fiquem extremamente preocupados com suas funções de

---

<sup>7</sup> Segundo essa idéia, a bulimia reproduziria uma imagem erótica, na medida em que o alimento, assim como entra, sai pela boca.

excreção. Todavia, demonstra reservas quanto à atitude de chamar de “sexual” qualquer relação do indivíduo com suas funções orgânicas<sup>8</sup>.

Outro aspecto tratado por Beauvoir na segunda parte de sua obra refere-se à percepção que o indivíduo idoso tem da passagem do tempo. Segundo a ensaísta (1990, p. 460), a partir de um limiar variável de acordo com cada indivíduo, o velho se dá conta de seu destino biológico: “o número de anos que lhe resta para viver é limitado”. Por isso, ele percebe o tempo de forma diferente: “descobriu sua finitude, ao passo que, no início de sua vida, ignorava-a” (BEAUVOIR, 1990, p. 464). Na infância, as possibilidades que via diante de si eram tão múltiplas e vagas que lhe pareciam ilimitadas, de modo que o futuro no qual ele as projetava dilatava-se até o infinito para acolhê-las. Em contrapartida, na velhice, sua vida já está constituída, e não pode mais ser reformada. Portanto, para o velho, o futuro não mais se apresenta repleto de promessas; ao contrário, “contrai-se na medida do ser finito que tem que vivê-lo” (BEAUVOIR, 1990, p. 465). A filósofa (1990, p. 443) defende a idéia de que a consciência dessa brevidade é responsável por modificações psicológicas importantes no velho, como, por exemplo, o grau exacerbado de intolerância que ele passa a apresentar: “o amor, a confiança, e todas as satisfações que ele reivindica, é preciso que as obtenha imediatamente, ou nunca”. Desse modo, Beauvoir (1990, p. 466) constata que a situação a ser enfrentada pelo indivíduo idoso é a de um passado imobilizado e de um futuro limitado.

Essa noção de velho como alguém que possui mais passado do que futuro leva-a a questionar o que significa “ter a própria vida por trás de si” e a retomar a resposta que Sartre deu a essa pergunta:

não se possui o próprio passado como se possui uma coisa que se pode segurar na mão e observar sob todos os ângulos. Meu passado é o em-si que sou, enquanto ultrapassado: para tê-lo, é necessário que eu o mantenha existindo através de um projeto; se esse projeto é conhecê-lo, é preciso que eu o torne presente, rememorando-o para mim mesmo. (BEAUVOIR, 1990, p. 445).

---

<sup>8</sup> Ricardo Iacub considera audaciosa a leitura que Beauvoir faz do conceito de regressão proposto pela psicanálise. Segundo Iacub (2007, p. 141), “essa autora formulou com audácia uma crítica veemente contra o puritanismo com o qual a erótica na velhice foi pensada – que condenava a prática da sexualidade que não tivesse a reprodução como finalidade –, bem como o modelo psicanalítico, que considerava o velho como regressivo e cuja sexualidade podia tornar-se perversa”.

Dessa forma, o homem idoso interioriza seu passado sob a forma de imagens, de fantasmas, de atitudes afetivas, dependendo dele para a definição de sua situação atual e para sua abertura em direção ao futuro (BEAUVOIR, 1990, p. 459). Porém, a memória exige que os circuitos nervosos responsáveis pela revivescência dessas imagens permaneçam intactos. Além disso, a memória depende do esquecimento, o que faz com que muitos acontecimentos não sejam retidos, ou sejam substituídos por outros. Assim, é importante considerar que as imagens de que o indivíduo dispõe estão bem longe de ter a riqueza de seu objeto; ao contrário, são repletas de lacunas e, portanto, não podem ressuscitar para ele o mundo real do qual emana. Beauvoir (1990, p. 459) constata, no entanto, que essa pobreza de imagens não desanima o indivíduo idoso, pois ele não procura fazer para si próprio um relato detalhado e coeso de seus primeiros anos de vida, e sim mergulhar de novo neles.

Beauvoir salienta que a predileção da maioria dos velhos pelas lembranças que remetem à infância demonstra sua recusa em assumir o que são no presente; é como se definissem o seu antigo eu como aquele que continuam a ser. Assim, se o idoso sente-se frustrado no momento presente, é comum que se volte com orgulho para o seu passado. Da mesma forma, se o futuro que pressente o decepciona, ele escora-se em suas lembranças, fazendo delas um escudo ou mesmo uma arma (BEAUVOIR, 1990, p. 455). A autora (1990, p. 459) acrescenta que o velho sente-se inclinado a retornar à infância porque, na verdade, ela não deixou de habitá-lo e também porque, através dela, tenta organizar sua existência:

O velho tenta fundar sua existência, assumindo seu nascimento, seus primeiros anos de vida. A aliança infância-velhice que constatamos num plano sociológico é interiorizada pelo indivíduo. No momento de sair da vida, ele se reconhece no bebê que saía dos limbos. (BEAUVOIR, 1990, p. 459).

Segundo Beauvoir (1990, p. 456), há ainda outra razão capaz de explicar a predominância de lembranças infantis na velhice: se, na fase adulta, o homem esteve muito ocupado em encontrar um equilíbrio para as questões de ordem prática, em sua velhice essa tensão se alivia, e as imagens antigas conseguem

ser evocadas naturalmente. Por fim, a filósofa (1990, p. 463) observa que, se as lembranças afetivas evocadas da infância são tão preciosas, é porque, durante um breve instante, colocam o indivíduo novamente de posse de um futuro sem limites.

Com base na exposição feita até aqui, é possível afirmar que Beauvoir aborda vários aspectos que envolvem a velhice, dentre os quais a sexualidade. No entanto, a ensaísta, ao fazer essa análise, não concede atenção especial a este último fator, tratando-o como mais um elemento da vida do indivíduo modificado pela passagem do tempo. Portanto, a fim de se aprofundar essa questão específica, serão retomadas algumas idéias apresentadas na obra *Erótica e velhice: perspectivas do Ocidente*, do psicólogo Ricardo Iacub, autor que realiza um estudo sobre uma temática peculiar no âmbito da Gerontologia: o erotismo na velhice.

O livro de autoria de Iacub, tal como a obra de Beauvoir, está organizado em duas partes. Em “As políticas do desejo: perspectivas históricas sobre o erotismo na velhice”, o ensaísta recupera os significados relativos ao tema que foram produzidos na cultura ocidental e que podem ser reconhecidos nos modos atuais de conceber a erótica na velhice. Assim, nessa seção, Iacub (2007, p. 19) enfoca alguns relatos que continuam ecoando nos modos de articular a temática: os dos hebreus, por meio da Bíblia e de outros livros sagrados; os dos gregos e romanos, por meio de obras literárias, jurídicas, médicas e filosóficas; as concepções cristãs dos primeiros séculos desta era, por meio dos textos dos padres da Igreja; a interpretação médico-psicológica do envelhecimento e de sua sexualidade, do século XIX até meados do século XX. Na parte seguinte, intitulada “Revolução sexual na velhice?: Desmitificações e continuidades”, o autor (2007, p. 115) investiga uma série de discursos inovadores que incitam e promovem o exercício da sexualidade nessa etapa da vida, evidenciando, portanto, a coexistência de leituras distintas – e até opostas – acerca da erótica na velhice.

No início de sua reflexão, Iacub (2007, p. 15) mostra que, apesar da tentativa de Beauvoir de “quebrar a conspiração do silêncio” em torno da velhice, esta continua sendo uma temática pouco abordada do ponto de vista cultural, histórico e político. Segundo o psicólogo (2007, p. 15-16), a velhice permanece marcada ou pelo silêncio, ou por um discurso que pretende dizer, mas oculta, ou,

ainda, pelo chiste – decorrente da repressão –, que reafirma seu estigma antierótico. Entretanto, apesar da força das políticas de deserotização da velhice – as quais têm produzido a transformação do gozo erótico em ternura e carinho –, a noção de idade e a de gênero tornaram-se, nas sociedades atuais, menos relevantes na hora de determinar atitudes sociais. (NEUGARTEN apud IACUB, 2007, p. 16).

Diante dessa perspectiva positiva, Iacub problematiza visões ideológicas estabelecidas e mitos que dissociam o erotismo da velhice, discutindo concepções que negam a idade como fator de limitação para o erotismo. Assim, com base nos “discursos que tiveram maior incidência na cultura ocidental e que permanecem vigentes na nossa época, organizando a leitura, percepção e conceitualização do erotismo na velhice”, o autor (2007, p. 19) investiga se há espaços, no Ocidente, para uma erótica da velhice, ou se, ao contrário, criou-se apenas uma antierótica para essa etapa da vida. Para tanto, Iacub (2007, p. 16) considera os diversos mecanismos de poder que foram modelando, estabelecendo limitações e habilitações no exercício dos gozos, e que influenciaram, de forma determinante, os modos de vivenciar e construir o erótico, bem como as formas de estabelecer uma estética do amor e de definir a abertura do sujeito em relação às expectativas do outro.

No Prefácio de sua obra, Iacub evidencia o motivo pelo qual trata do erotismo – e não da sexualidade – na velhice. De acordo com o autor (2007, p. 17), o segundo termo corresponde ao tipo de visão vigente no século XIX sobre o erotismo, época em que este era considerado como “um domínio penetrável por processos patológicos, solicitando, portanto, intervenções terapêuticas ou de normalização” (FOUCAULT apud IACUB, 2007, p. 17). No âmbito dos estudos sobre a velhice, tal visão determinou que a “sexualidade” fosse postulada como uma soma de capacidades ou deficiências físicas e psicológicas. Desse modo, Iacub (2007, p. 17) opta pela expressão “erotismo” porque esta pressupõe o homem em sua dimensão de ser desejante, em sua singularidade, e, sobretudo, porque liberta a experiência sexual de parâmetros e considerações taxativas relacionadas ao gênero, à estética e à idade. Situando o eixo de sua reflexão no erotismo, e não na sexualidade, o autor (2007, p. 19) percorre os significados produzidos por certos povos, em determinados períodos da história, relativos a políticas específicas para a velhice, partindo, portanto, do pressuposto da

existência de uma política de idades que organiza o conceito de velhice e lhe atribui um significado determinado.<sup>9</sup>

Iacub (2007, p. 19) revela, ao dar início ao percurso histórico que se propõe a traçar, que no Ocidente houve povos que não consideraram a velhice como uma limitação para o erotismo, enquanto que outros identificaram na idade um limite preciso. Segundo o autor (2007, p. 24), para o povo judeu, a vida longa era considerada uma benção divina, noção que idealizava a velhice e ignorava os sofrimentos relativos a certos tipos de envelhecimento. No que diz respeito à sexualidade, os relatos judaicos assinalam a íntima relação do sexo com a harmonia matrimonial, e não apenas sua importância para a procriação (IACUB, 2007, p. 28). Assim, a tradição judaica demonstra uma visão pouco proibitiva do prazer sensual, o qual não estaria restrito, de acordo com sua ótica, a uma idade determinada.

Ao contrário do que ocorre na cultura judaica, na cultura greco-latina surge uma série de dicotomias ou tensões polares em relação ao tema. Iacub (2007, p. 40) alerta, com base nos estudos de Michel Foucault, que as expressões mais habituais do erótico na velhice não encontravam, na Antigüidade, uma proibição específica, nem pareciam ser algo infreqüente, mas eram qualificadas como antiestéticas ou vergonhosas, o que configura um tipo peculiar de limitação. Assim, o uso dos prazeres era regido pela lógica do momento oportuno e, segundo essa lógica, a velhice não é a idade dos prazeres. Do mesmo modo, ao comparar o corpo ancião ao cadáver, a cultura greco-latina gerava uma rejeição do ponto de vista erótico que fazia predominar a repulsa pela fealdade dos velhos.

De acordo com Iacub (2007, p. 59-65), a leitura cristã, por sua vez, oferece dois enfoques básicos sobre a velhice: em primeiro lugar, aquele que associa o velho à decrepitude e à morte como marcas do pecado original; em segundo lugar, uma versão mais simbólica que o concebe como modelo de virtude. Segundo o pensamento cristão, as doenças da velhice representavam uma oportunidade para ressaltar a preponderância dos valores morais e espirituais sobre os corporais, motivo pelo qual o velho não necessitava cuidar do seu corpo,

---

<sup>9</sup> Iacub (2007, p. 19) entende por política de idades o modo pelo qual uma sociedade exerce – por meio da força, da educação e do disciplinamento – controles sobre o desenvolvimento dos indivíduos em relação ao conceito de idade, de maneira análoga ao modo como pauta e determina o conceito de gênero.

uma vez que essa penosa situação significava a extinção das paixões – leia-se o abandono do erotismo – e facilitava a expiação do pecado e a elevação espiritual.

Já nos relatos científicos do século XIX e meados do século XX, Iacub (2007, p. 69) percebe mudanças relevantes, as quais propiciam uma reflexão sobre a época atual, na medida em que muitos dos enfoques surgidos naquele contexto ainda permanecem vigentes. O autor (2007, p. 95) ressalta que, entre as representações sociais e científicas mais importantes do século XIX, encontra-se uma perspectiva medicalizada da velhice, que foi transformando as leituras tradicionais e estreitando os ângulos a partir dos quais o referido fenômeno era considerado anteriormente. Nesse contexto, estabeleceu-se uma diferença essencial entre os corpos “normais” (dos jovens) e os “patológicos” (dos velhos), da mesma forma como se passou a associar o corpo do velho à sua psicologia e a velhice à carência de energia sexual. Segundo essa associação, acreditava-se num suposto benefício da moderação ou mesmo da abstinência sexual para a conservação das forças do indivíduo, assim como se esperava que o “auto-engendramento”<sup>10</sup> promovesse o rejuvenescimento pela regeneração da energia.

Em contrapartida, novas leituras acerca do corpo e da sexualidade dos velhos foram surgindo na última metade do século XX. Segundo Iacub (2007, p. 117), a transformação na estrutura de poder tradicional e o surgimento de novos discursos sociais foram gerando, sobretudo a partir de meados do século XX, a relativização de uma série de pressupostos e valores que antes hierarquizavam certos papéis, tanto de gênero como de idade, e que demarcavam divisões estritas e precisas. No contexto dessa mudança, conforme assinala Ricardo Iacub (2007, p. 120), a ordem etária foi perdendo peso e, com isso, não apenas se deslegitimaram os referidos papéis, como também se produziram modificações no plano das identidades e das experiências corporais. Verifica-se, porém, que nenhuma transformação ocorre de modo linear ou homogêneo, motivo pelo qual persistem, ainda hoje, certas concepções relativas à idade que vigoravam na Antigüidade.

---

<sup>10</sup> Trata-se da injeção, no organismo humano, de substâncias de origem sexual, como, por exemplo, esperma. (IACUB, 2007, p. 86).

## 2 O VELHO DIANTE DO ESPELHO: A OBRA POÉTICA DE MARIO QUINTANA

A popularidade alcançada pelos textos poéticos de Mario Quintana<sup>11</sup> levou, com freqüência, a crítica brasileira a subestimar o grau de realização estética de seu trabalho literário. Como explica o ensaísta Paulo Becker, “embora ele não tenha a grandeza de um Drummond, foi prejudicado por uma falsa noção de

---

<sup>11</sup> MARIO QUINTANA (Alegrete, Rio Grande do Sul, 1906 – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1994). Vive toda a infância em Alegrete, de onde sai em 1919 para estudar no Colégio Militar de Porto Alegre, em regime de internato. Seu primeiro emprego (1924) é de desempacotador na seção de livros estrangeiros da Livraria do Globo, onde permanece até 1925, quando retorna a Alegrete e passa a trabalhar como prático na farmácia de seu pai. No ano seguinte, logo após o falecimento de sua mãe, é premiado em um concurso de contos do jornal *Diário de Notícias*. Em 1928, um ano após a morte de seu pai, ingressa na redação do jornal *O Estado do Rio Grande*, dirigido por Raul Pilla. Nessa época, começa a conviver com intelectuais de sua geração, entre os quais Augusto Meyer e Erico Verissimo. No ano de 1934, é publicada, pela Editora Globo de Porto Alegre, sua primeira tradução, do livro *Palavras e sangue*, de Giovanni Papini. Em 1940, publica sua primeira obra de poesia, *A rua dos cataventos*, que é seguida por: *Canções* (1946); *Sapato florido* (1947); *O aprendiz de feiticeiro* (1950); *Espelho mágico* (1951); *Inéditos e esparsos* (1953); *Poesias* (1962); *Antologia poética* (1966); *Caderno H* (1973); *Pé de pilão* (1975); *Apontamentos de história sobrenatural* (1976); *A vaca e o hipogrifo* (1977); *Chew me up slowly* – tradução de *Caderno H* (1978); *Na volta da esquina* (1979); *Objetos perdidos y otros poemas* (1979); *Esconderijos do tempo* (1980); *Nova antologia poética* (1981); *Lili inventa o mundo* (1983); *Nariz de vidro* (1984); *O sapo amarelo* (1984); *Diário poético* (1985); *Nova antologia poética* (1985); *Baú de espantos* (1986); *Da preguiça como método de trabalho* (1987); *Preparativos de viagem* (1987); *Porta giratória* (1988); *A cor do invisível* (1989); *Velório sem defunto* (1990); *Sapato furado* (1994). De 1943 até 1953, publica a seção *Do caderno H* na *Revista Província de São Pedro*. Depois desse período até 1980, passa a trabalhar no jornal *Correio do Povo*, onde continua a escrever a seção *Do caderno H*. Ao longo de sua carreira literária, recebe diversos prêmios e títulos, dentre os quais o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra (1980) e o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1982), da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1986), da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1986), da Universidade de Campinas (1989) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Durante toda sua vida, mora em pensões modestas e em quartos de hotéis, em especial no Hotel Magestic (1968 e 1980), prédio que é tombado como patrimônio histórico do Estado do Rio Grande do Sul em 1982, tornando-se Casa de Cultura Mario Quintana em 1983.

‘simplicidade’ que se espalhou sobre sua obra e deu a muitos a impressão de que ele era ‘fácil’<sup>12</sup>.

Contribuiu para tal avaliação a idéia de que seus poemas eram, em grande parte, iguais ao próprio poeta. Essa imagem, uma vez difundida, acabou sendo apreendida por um público que hoje “o resume como um velhinho benfazejo que peregrinava pela Rua da Praia durante a Feira do Livro, o pitoresco velhinho que morou no Hotel Magestic, autor de ‘O mapa’, do ‘poema do passarinho’ e de meia dúzia de outros versos – sempre os mesmos – repetidos à exaustão”<sup>13</sup>. Antonio Holfeldt lembra que, de fato, “criou-se uma imagem de Mario muito próxima à do Papai Noel; ele virou um bom velhinho e isso deixou de lado aspectos importantes da sua obra, como a ironia ferina e uma certa melancolia”<sup>14</sup>. Assim, nota-se que a fragilidade física de Quintana na velhice foi responsável, em parte, por transformá-lo numa “espécie de patrimônio afetivo do Estado”<sup>15</sup>.

Contudo, não foi apenas no Rio Grande do Sul que Quintana atingiu notoriedade. Em 1966, graças ao esforço dos cronistas mineiros Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, foi organizada e lançada, no Rio de Janeiro, a primeira e uma das mais importantes coletâneas de sua obra: *Antologia poética*. Na ocasião, o poeta viajou ao Rio, onde foi recebido por Augusto Meyer, Manuel Bandeira, Paulo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes, encontro registrado por uma foto que se tornou famosa. Porém, embora ele tenha encontrado espaço nessa roda de intelectuais, a crítica acadêmica permaneceu, por muito tempo, atrelada a uma interpretação de Quintana como um escritor de temas pueris.

“Alguns críticos”, como ressalta Becker (1996, p. 73-74), “talvez movidos pela presença, em sua obra, de temas e formas que remetem à infância, reconhecem no poeta apenas o menino que se recusa a crescer e ficou preso no mundo encantado da meninice”. De acordo com o ensaísta, o crítico Paulo Hecker Filho chega a acusá-lo de “representar sempre o mesmo papel de ‘menino perplexo’, que não procura chegar a ‘nenhuma consciente maturidade, ao núcleo

---

<sup>12</sup> Em colaboração ao artigo: MOREIRA, Carlos André. O lugar a que pertence o poeta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 2006.

<sup>13</sup> QUINTANA e sua criação maior: ele próprio. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, 18 fev. 2006.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

da vida”. Todavia, tal interpretação, na opinião de Becker, se mostra precipitada quando são apreendidos os significados que subjazem a obra em questão.

A leitura simplista que se faz dos textos de Quintana deve-se, também, à escassa fortuna crítica disponível sobre sua produção poética. De um modo geral, os estudos sobre a poesia quintaniana encontram-se restritos a ensaios que se ocupam de um ou outro aspecto muito particular em relação ao conjunto da obra do escritor. Constitui uma exceção o estudo que Paulo Becker realizou em sua tese de doutoramento, intitulada *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. A atenção de Becker nessa investigação recai sobre as cinco primeiras publicações do poeta, que, segundo o ensaísta, constituem sua contribuição fundamental para a inovação temática e formal da poesia contemporânea. Ao longo do estudo, Becker (1996, p. 13-15) examina, por meio da identificação e da análise dos temas recorrentes, o universo imaginário da obra de Quintana, cotejando a visão do mundo que dela emerge com a visão do mundo dominante na sociedade burguesa. O trabalho do crítico estrutura-se em um conjunto de ensaios autônomos, porém inter-relacionados, que abordam aspectos referentes à linguagem do autor, à presença da metalinguagem nos seus textos e à “questão da possibilidade de sobrevivência da palavra lírica no interior do prosaico mundo capitalista”.

Não menos importante é a contribuição crítica de Tania Franco Carvalho sobre a produção do poeta. No ano em que se comemorou o centenário de nascimento do escritor, a ensaísta organizou a edição de sua *Poesia completa*, pela Editora Nova Aguilar, sendo responsável, também, pelo prefácio e pelas notas que compõem o volume. Na Introdução, Carvalho (2005, p. 13) antecipa aquilo que o leitor encontrará nas páginas seguintes, destacando “a preservação do autêntico pela construção de uma voz reconhecível entre outras vozes, e a limpidez de uma poesia que chega a ser ‘cristalina’ pela pureza de expressão”, qualidades essas “que orientam ainda hoje nossas perspectivas críticas” sobre o universo de Quintana. De forma resumida – mas nem por isso superficial –, Carvalho revela que a obra do poeta, embora extensa, mantém uma forte noção de continuidade, não somente por meio da reiteração dos motivos, temas e imagens de um livro para outro, mas também mediante a repetição de poemas – e mesmo de versos isolados – de uma publicação anterior num volume subsequente.

Além de salientar esses aspectos, a ensaísta (2005, p. 15) reflete, ainda, a respeito do experimento inovador que Quintana faz das formas poéticas, da aproximação que empreende entre a poesia e a prosa e dos critérios de organização de seus livros, que muitas vezes correspondem ao “componente formal e a uma ordem lógica de combinação capaz de agregar elementos da mesma família”. Por fim, a ensaísta (2005, p. 27) comenta que, na sua opinião, outra característica responsável por singularizar a obra do poeta é a aderência cada vez mais intensa da linguagem poética ao coloquial e ao cotidiano, “examinado sempre com perspicácia e humor”.

Outras análises realizadas na esfera acadêmica e fora desse âmbito ajudam a compor a reduzida fortuna crítica de Quintana, porém não consistem em estudos tão amplos e aprofundados quanto os lembrados até aqui. Em *Poesia completa*, por exemplo, a seção destinada à crítica da poesia do escritor conta com pouco mais de vinte e cinco páginas, número bastante restrito em relação às mil laudas que vêm a seguir e constituem a obra do autor.

Na ocasião da morte de Mario Quintana<sup>16</sup>, o jornal *Zero Hora* publicou em sua homenagem uma matéria intitulada “O *anjo disfarçado* tinha jeito de guri e rosto de avô”. A expressão aqui destacada pelo emprego do itálico fora utilizada pelo escritor Erico Verissimo, que, no texto de abertura de *Pé de pilão*, assim definiu o colega de ofício: “[...] Quintana, na verdade, é um anjo disfarçado de homem. Às vezes, quando ele se descuida ao vestir o casaco, suas asas ficam de fora”. Doze anos após a morte do poeta, em comemoração ao centenário do seu nascimento, o mesmo jornal<sup>17</sup> traz de novo o tema do anjo associado ao seu nome, tratando da tendência romântica em se confundir a biografia do escritor com aspectos de sua obra. De fato, a recorrência da figura do anjo em muitos de seus poemas fez com que Quintana passasse a ser visto como um “anjo poeta”, alcunha mais conhecida no imaginário popular do que a própria obra do autor, conforme destaca Carvalhal<sup>18</sup>. Depois, quando a fragilidade física do poeta passou a se acentuar em decorrência da idade, acabou-se por disfarçar o velho de anjo.

---

<sup>16</sup> Mario Quintana falece em 5 de maio de 1994, aos 88 anos.

<sup>17</sup> MOREIRA, Carlos André. O lugar a que pertence o poeta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 2006.

<sup>18</sup> Em colaboração ao artigo: MOREIRA, Carlos André. O lugar a que pertence o poeta. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 fev. 2006.

Sobre essa identificação entre produções do imaginário e realidade, Becker (1996, p. 20) explica que “o desejo de enraizar sua poesia na experiência vivida aproxima o poeta [Quintana] dos românticos, que almejavam a unificação entre vida e arte, daí produzirem obras abertamente confessionais”. Todavia, como adverte Salete de Almeida Cara (1985, p. 47-48), “mesmo naqueles textos para cuja total compreensão a biografia do autor pode ajudar, o ‘eu’ que fala no poema, a subjetividade, não se refere apenas àquele que escreveu o texto”. Assim, por mais que o tom da obra seja confessional, o sujeito lírico não pode ser confundido com o poeta em carne e osso, na medida em que é criado através das escolhas de linguagem, da melodia, do canto, da sintaxe, do ritmo que o texto apresenta..

A análise a ser efetuada neste capítulo, portanto, não terá como propósito verificar se o escritor que acreditava ser “preciso conservar a criança que se tem dentro de si”<sup>19</sup> manteve-se um “guri” ao tornar-se velho, tal como fora anunciado no jornal acima mencionado. Neste estudo, serão examinados os recursos utilizados por Quintana na composição do sujeito poético de sua obra, quando este é considerado velho, e o modo pelo qual o eu-lírico se expressa acerca das lembranças relativas a sua infância.

Para introduzir a análise, toma-se o poema “Envelhecer” (SF, p. 174)<sup>20</sup>, que, “sem comprometer sua complexidade intrínseca, sintetiza em apenas quatro versos toda uma fase da vida humana” (BECKER, 1996, p. 130): “Antes todos os caminhos iam./ Agora todos os caminhos vêm./ A casa é acolhedora, os livros poucos./ E eu mesmo preparo o chá para os fantasmas”. Nesse quarteto, o sujeito poético compara a passagem do tempo a uma estrada de mão dupla, associando a juventude a uma trilha que leva a novas descobertas e a velhice a um atalho que conduz ao isolamento e à morte. O eu-lírico, no entanto, não demonstra qualquer tipo de desespero frente a este último “caminho”; ao contrário, fala dele com profunda resignação, convivendo em harmonia com as metamorfoses que o envelhecimento traz.

---

<sup>19</sup> Ao entrevistar Fernando Sabino, Hermes Rodrigues Nery cita esta frase que, segundo conta, teria ouvido, certa vez, de Mario Quintana: “É preciso conservar a criança que se tem dentro de si”. Disponível em: <<http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevis/sabino.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2006.

<sup>20</sup> Todos os poemas do autor citados neste capítulo foram transcritos da seguinte edição: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Colocando-se lado a lado esse quarteto e o poema “Do mal da velhice” (CH, p. 226), é possível perceber o contraponto que se estabelece entre ambos, pois o sujeito poético do segundo texto demonstra maior dificuldade em aceitar o peso da idade: “Chega a velhice um dia... E a gente ainda pensa/ Que vive... E adora ainda mais a vida!/ Como o enfermo que em vez de dar combate à doença/ Busca torná-la ainda mais comprida...”. Desde o título, torna-se evidente o desprezo com que o eu-lírico aborda a questão da velhice, vista como um período em que as pessoas deixam de viver e passam apenas a encompridar “ainda mais” a “doença” que essa fase representa. Em outras palavras, entende-se que, para esse sujeito poético, a longevidade situa o ser humano diante de um paradoxo: o desejo de prolongar uma vida que – sendo marcada por limitações de várias ordens – já não merece esse nome.

Quintana, autor de textos cujo “tom transita do lírico ao irônico” (BECKER, 1996, p. 211), também aborda o tema com bom humor em certas ocasiões, como mostra ao compor “Reflexos, Reflexões...” (VH, p. 543), do qual transcreve-se o trecho a seguir: “Velhice é quando um dia as moças começam a nos tratar com respeito e os rapazes sem respeito nenhum”. Nota-se, nesse fragmento, a capacidade que o eu-lírico quintaniano possui de rir de si mesmo. Porém, apesar de um tanto engraçado, o trecho denuncia o preconceito das gerações mais novas em relação ao velho, que, em geral, é classificado como impotente e, também, como improdutivo, especialmente no que se refere a sua sexualidade.

Outro assunto relacionado à idade madura que recebe igual atenção por parte da lírica quintaniana é a questão “Da experiência” (EM, p. 229): “A experiência de nada serve a gente./ É um médico tardio, distraído:/ Põe-se a forjar receitas quando o doente/ Já está perdido...”. Nesse quarteto, o acúmulo de conhecimentos que o passar dos anos propicia ao eu-lírico vincula-se ao campo semântico da palavra “doença”, tal como fora constatado em relação a outro texto do autor. Segundo o poema, a experiência de vida é tão útil ao velho quanto é, para o “doente perdido”, a receita forjada pelo “médico tardio”. Tem-se aqui, mais uma vez, a aproximação da figura do velho à imagem do enfermo em fase terminal. Portanto, não há como aplicar a experiência adquirida quando o fim da vida se aproxima.

A propósito, a idéia de que a espera pela morte é a única coisa que resta ao velho ganha destaque, também, no poema transcrito a seguir, intitulado “Cadeira de Balanço” (AHS, p. 448):

Quando elas se acordam  
do sono, se espantam  
das gotas de orvalho  
na orla das saias,  
dos fios de relva  
nos negros sapatos,  
quando elas se acordam  
na sala de sempre,  
na velha cadeira  
em que a morte as embala...

E olhando o relógio  
de junto à janela  
onde a única hora,  
que era a da sesta,  
parou como gota que ia cair,  
perpassa no rosto  
de cada avozinha  
um susto do mundo  
que está deste lado...

Que sonho sonhei  
que sinto inda um gosto  
de beijo apressado?  
- diz uma e se espanta:  
Que idade terei?  
Diz outra: - eu corria  
menina em um parque...  
e como saberia  
o tempo que era?

Os pensamentos delas  
já não têm sentido...

A morte as embala,  
as avozinhas dormem  
na deserta sala  
onde o relógio marca  
a nenhuma hora

enquanto suas almas  
vêm sonhar no tempo  
o sonho vão do mundo...  
e depois se acordam  
na sala de sempre

na velha cadeira  
em que a morte as embala...

O poema focaliza a rotina de algumas “avozinhas” que passam seus dias “na velha cadeira em que a morte as embala”. No texto, ganha destaque a estereotipada imagem de velhas que têm como único compromisso a “sesta”, como indica o relógio, que marca “a nenhuma hora”, ou seja, a estaticidade dessa fase da existência. Como estão “caducas” – “seus pensamentos já não têm sentido” –, resta-lhes somente o abandono e a fuga “do mundo que está deste lado”, a qual se dá por meio do sonho. Talvez sonhar seja apenas uma outra forma de se aproximarem da morte, ou quiçá, a única forma de estarem vivas – relembrando a juventude e os amores do passado –, em meio à solidão da “deserta sala”. Além disso, a relação que se estabelece entre a época pregressa e o sonho sugere que a passagem rápida do tempo, ao conduzir da infância e da juventude à velhice, causa uma espécie de estranhamento ou desorientação no indivíduo. Este, a despeito da proximidade da morte, ainda sente o passado muito perto de si: “Que sonho sonhei/ que sinto inda um gosto/ de beijo apressado?”.

No poema “Frustração” (CH, p. 245), o eu-lírico revela a sensação de inércia que a velhice desencadeia nele: “Outono: essas folhas que tombam na água parada dos tanques e não podem sair viajando pelas correntezas do mundo”. Nesse texto, o “outono” surge como metáfora da fase madura da vida, na qual o sujeito poético, tal como as folhas que tombam num espaço exíguo, sente-se preso. Cabe salientar aqui o conteúdo negativo da expressão “tombam”, a qual remete ao sentimento de decadência que o processo de envelhecer pode despertar no ser humano.

O texto intitulado “Terapias” (PMT, p. 643) reforça a noção de velhice como período de estagnação: “Pílulas das mais variadas cores, cada uma para as diversas horas do dia. Isso não quer dizer que curasse os velhinhos, não. Mas sempre dava um colorido à mesmice de suas vidas”. Ao contrário do poema examinado acima, no qual as velhas sentadas “na deserta sala” possuem como único compromisso “a hora da sesta”, esse último sugere, de forma bem-humorada, que o ato de medicar-se acaba tornando-se uma forma de amenizar a “mesmice” que marca a vida dos velhinhos. Assim, o “colorido” a mais de que fala o texto refere-se ao dinamismo que faz a existência adquirir sentido, e que está presente, de forma especial, na infância, como confirmam os “Verbetes” (VH, p. 527): “Infância – A vida em technicolor./ Velhice – A vida em preto-e-branco.”

Ainda que, em virtude de sua falta de cor, a velhice se contraponha à infância em determinados textos, em outros, como é o caso de “Viver” (SF, p. 180), a criança e o velho – representados, respectivamente, por Lili e vovô – são colocados lado a lado:

Vovô ganhou mais um dia. Sentado na copa, de pijama e chinelas,  
enrola o primeiro cigarro e espera o gostoso café com leite.  
Lili, matinal como um passarinho, também espera o café com leite.  
Tal e qual vovô.  
Pois só as crianças e os velhos conhecem a volúpia de viver dia a dia,  
hora a hora, e suas esperas e desejos nunca se estendem além de  
cinco minutos...

No texto acima, dois aspectos ganham destaque: a relação do velho com o tempo e a aliança que a neta e o avô podem estabelecer entre si. O primeiro verso do texto possui um tom de comemoração, uma vez que, restando pouco tempo ao vovô, um dia a mais em sua vida consiste em um ganho incomparável. Essa consciência da brevidade de seu futuro faz que ele não suporte esperar “além de cinco minutos” para satisfazer seus desejos. Do mesmo modo, Lili sente pressa, por estar alheia à lógica temporal que o mundo adulto impõe aos indivíduos. Beauvoir (1990, p. 461) observa que, “no que diz respeito à criança, as horas parecem longas”, pois “o tempo no qual ela se move lhe é imposto, é o tempo dos adultos; não sabe medi-lo nem prevê-lo, fica perdida no seio de um devir sem começo nem fim”. Assim, à espera do café, o velho pode mostrar-se impertinente pela consciência da proximidade da morte, e a criança, por estar sujeita ao “tempo dos adultos”<sup>21</sup>. Igualmente, o texto evidencia que tanto vovô quanto Lili parecem estar numa condição de dependência, na medida em que ambos aguardam o café ser preparado e servido por outrem. Desse modo, é possível afirmar que tal situação é responsável, em parte, pela aproximação e pela cumplicidade existente entre o avô e a neta.

---

<sup>21</sup> Schopenhauer assim se manifesta sobre o mesmo assunto: “Durante a infância, a novidade das coisas e dos acontecimentos faz com que tudo se imprima em nossa consciência: assim, os dias parecem não ter fim. Do mesmo modo acontece, pelo mesmo motivo, parecer-nos mais longo um mês, quando estamos em viagem, do que quando estamos em casa”. (SCHOPENHAUER apud BEAUVOIR, 1990, p. 461).

“Soneto VIII” (RC, p. 92), por sua vez, apresenta a voz nostálgica de um eu-lírico envelhecido:

Recordo ainda... E nada mais me importa...  
Aqueles dias de uma luz tão mansa  
Que me deixavam, sempre, de lembrança,  
Algum brinquedo novo à minha porta...

Mas veio um vento de Desesperança  
Soprando cinzas pela noite morta!  
E eu pendurei na galharia torta  
Todos os meus brinquedos de criança...

Estrada afora após segui... Mas, ai,  
Embora idade e senso eu aparente,  
Não vos iluda o velho que aqui vai:

Eu quero os meus brinquedos novamente!  
Sou um pobre menino... acreditai...  
Que envelheceu, um dia, de repente!...

Nesse texto, faz-se presente, novamente, a idéia de que, para o ser humano, o envelhecimento pode aparecer não como um processo gradual, e sim como um evento repentino. Essa percepção, comum entre os indivíduos, faz lembrar a observação feita por Beauvoir (1990, p. 11) na Introdução de sua obra: “não é num instante que ficamos velhos”. [...] “Nada deveria ser mais esperado e, no entanto, nada é mais imprevisto que a velhice”. Conforme o poema evidencia, a velhice é comparada a “um vento de Desesperança” que chega “um dia, de repente”, fazendo o indivíduo abandonar seus “brinquedos de criança” – que, nesse caso, parecem simbolizar a pureza e a inocência infantis – para “seguir estrada afora”, ou seja, para amadurecer. Porém, a “idade” e o “senso” que o velho adquire são apenas aparentes, pois não o fazem perder-se da criança que foi, na medida em que ele deseja, na fase atual da vida, recuperar os “brinquedos” dos quais tivera de abrir mão um dia. A respeito de tal desejo, Becker (1996, p. 47) observa que “em alguns momentos”, como é o caso desse soneto, “o poeta sente vontade de regredir à infância, concebida como um tempo mágico e não problemático”, da mesma forma que às vezes sente vontade de morrer. “Entretanto”, nem a morte nem a infância constituem um bálsamo suficiente, esta porque já se foi, aquela porque ainda não veio”.

Ao contrário do que acontece com o eu-lírico de “Soneto VIII” – o qual, embora pense ter envelhecido “de repente”, está consciente da sua própria condição –, o sujeito poético de “O velho do espelho” (AHS, p. 410) leva um susto ao deparar-se com sua imagem transformada pelo tempo:

Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse  
 Que me olha e é tão mais velho do que eu?  
 Porém, seu rosto... é cada vez menos estranho...  
 Meu Deus, meu Deus... Parece  
 Meu velho pai – que já morreu!  
 Como pude ficarmos assim?  
 Nosso olhar – duro – interroga:  
 “o que fizeste de mim?!”  
 Eu, Pai?! Tu é que me invadiste ,  
 Lentamente, ruga a ruga... Que importa? Eu sou, ainda,  
 Aquele mesmo menino teimoso de sempre  
 E os teus planos enfim lá se foram por terra.  
 Mas sei que vi, um dia – a longa, a inútil guerra! –  
 Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste...

Admirado por ver-se diante de um “rosto onde escorre o tempo” (AHS, p. 392), o sujeito poético questiona: “quem é esse/ Que me olha e é tão *mais velho do que eu?*”. Cabe ressaltar que a parte do verso transcrito acima que foi grifada possui a mesma estrutura sintática e rítmica daquela parte da pergunta feita, tantas vezes, diante do espelho mágico pela madrasta da história de Branca de Neve<sup>22</sup>: “existe alguém no mundo *mais belo do que eu?*”. Ora, de certo modo, pode-se dizer que o espelho no qual o sujeito poético se observa também é mágico; afinal, através desse objeto, ele consegue estabelecer um encontro imaginário com o “velho pai que já morreu”, cuja imagem agora (con)funde-se com seu próprio perfil. Essa fusão é expressa linguisticamente no verso “Como pude ficarmos assim?”, por meio da proposital discordância entre, de um lado, o sujeito – “eu” – e o primeiro verbo da locução verbal – “pude” –, e, de outro lado, o segundo verbo dessa locução – “ficarmos” –, conjugado na primeira pessoa do plural.

Outra marca lingüística que denota a fusão da imagem do sujeito poético com a de seu ascendente pode ser encontrada no seguinte trecho: “Nosso olhar – duro – interroga: ‘o que fizeste de mim?!’”. Essa pergunta dirigida de pai para filho

<sup>22</sup> GRIMM, Jakob. *Os contos de Grimm*. Trad. de Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.

e vice-versa é respondida pelo “mesmo menino teimoso de sempre”, que se defende: “Eu, Pai?! Tu é que me invadiste,/ Lentamente, ruga a ruga...”. Neste último verso transcrito, verifica-se que o eu-lírico toma consciência de que o envelhecimento é um processo lento e gradativo, embora não seja percebido dessa maneira pelo ser humano.

O quarteto intitulado “Da interminável despedida” (EM, p. 222) aborda a dificuldade que o eu-lírico sente de dizer “adeus à mocidade”: “Ó, Mocidade, adeus! Já vai chegar a hora!/ Adeus, adeus... Oh! essa longa despedida.../ E sem notar que há muito ela se foi embora,/ Ficamos a acenar-lhe toda a vida...”. Como é possível constatar nos versos, a voz do sujeito poético remete às reflexões que Beauvoir faz a respeito da percepção do velho sobre si mesmo. Segundo a filósofa, “a velhice” – entendida não como uma fase, mas como resultado de um processo que envolve a “despedida da mocidade” – “aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito”, e “é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha” (BEAUVOIR, 1990, p. 348). Assim, de acordo com Beauvoir, “é normal que a revelação de nossa idade venha dos outros, uma vez que em nós é o outro que é velho”. Talvez por esse motivo o eu-lírico de “Aos fantasmas do passado” (SF, p. 183) considere “antipáticos” seus “companheiros de infância”:

— E não te lembras daquela vez em que...?  
 Faço que me lembro. Rio. Solto saudosos suspiros e  
 exclamações de puro gozo. Oh! Que monstruosa e  
 implacável memória a dos nossos companheiros de  
 infância...  
 E depois, como estão envelhecidos, os pobres-diabos!  
 É o que os torna mais antipáticos.

O primeiro verso do poema traz a fala do companheiro de infância, que relembra ao eu-lírico um fato antigo, provavelmente protagonizado ou testemunhado por ambos. Os versos seguintes revelam que é difícil para o sujeito poético assumir as falhas de sua memória, a qual já não consegue mais reter algumas lembranças. O último verso mostra, enfim, que o eu-lírico considera seus contemporâneos antipáticos, porque esses o levam a dar-se conta de que, como eles, também está envelhecido. Esses “pobres-diabos” cumprem, então, a mesma

função desempenhada pelo espelho no poema antes analisado, ao provocarem no amigo um processo de reconhecimento.

“Quem disse que eu me mudei?” (PV, p. 760) é outro poema onde ecoa a voz de um sujeito poético envelhecido: “Não importa que a tenham demolido:/ A gente continua morando na *velha casa* em que nasceu”. Ao que parece, a expressão grifada acima revela-se como metáfora da transfiguração que o corpo do sujeito poético sofre com a chegada da velhice. Assim como “a velha casa” demolida ainda é capaz de abrigar o nascimento e a infância do eu-lírico, o seu corpo, desgastado pelo tempo, continua acolhendo a mesma alma que nele reside desde que veio ao mundo<sup>23</sup>. Outra interpretação possível é a de que o eu-lírico parece ter preservado uma capacidade lúdica, que se apresenta de forma acentuada na infância: a de deslocar-se no tempo e no espaço por meio da imaginação.

Se, por um lado, a ludicidade é encarada como algo positivo, capaz de fazer o sujeito poético ultrapassar as fronteiras físicas e temporais a seu próprio gosto, por outro lado, as ilusões podem representar um fardo pesado demais para o ser humano maduro, conforme é possível verificar em “Das Ilusões” (EM, p. 214): “Meu saco de ilusões, bem cheio tive-o./ Com ele ia subindo a ladeira da vida./ E, no entretanto, após cada ilusão perdida.../ Que extraordinária sensação de alívio”. Destaca-se, nesse quarteto, a metáfora do amadurecimento como uma estrada íngreme, sobre a qual o eu-lírico deixa cair suas ilusões sempre que se depara com a realidade. Ao que parece, a decepção é encarada com resignação e, mais do que isso, com alívio, pelo sujeito poético. A sensação de despojamento e de libertação que advém da perda das ilusões – e, portanto, do desaparecimento de expectativas e de decepções – torna mais leve a caminhada do eu-lírico em seu processo de amadurecimento.

Já o eu-lírico do “Soneto XVII” (RC, p. 101) relembra com melancolia e revolta as frustrações que sofrera, pois, ao experimentá-las, perdeu não somente o “jeito de sorrir que tinha”, mas também a confiança no outro: “Da vez primeira em que me assassinaram/ Perdi um jeito de sorrir que eu tinha.../ Depois, da cada vez que me mataram,/ Foram levando qualquer coisa minha...”. Esse desgosto

---

<sup>23</sup> Tal interpretação parece ser corroborada pelo próprio poeta que, ao ver-se, de repente, sem casa, observou ironicamente: “Não tem importância. Moro dentro de mim mesmo...”. (QUINTANA, 2005, p. 32).

em relação às atitudes alheias é generalizado pelo emprego do sujeito indeterminado, que se liga aos verbos “assassinaram”, “mataram”, bem como à locução verbal “foram levando”, encontrados nesse primeiro quarteto. Tomado pelo desamparo, o eu-lírico sente-se empobrecido, conforme se constata no seguinte fragmento: “Hoje, dos meus cadáveres eu sou/ O mais desnudo, o que não tem mais nada./ Arde um toco de vela, amarelada,/ Como único bem que me ficou”. A linguagem do soneto remete, inicialmente, à derrota, uma vez que os quartetos são repletos de expressões relacionadas à violência, à morte e à sensação de perda. Porém, nas estrofes que dão continuidade ao poema, o sujeito poético passa a demonstrar uma surpreendente confiança na própria salvação:

Vinde! Corvos, chacais, ladrões de estrada!  
 Pois dessa mão avaramente adunca  
 Não haverão de arrancar a luz sagrada!

Aves da noite! Asas do horror! Voejai!  
 Que a luz trêmula e triste como um ai,  
 A luz de um morto não se apaga nunca!

Desse modo, se, por um lado, arrancaram-lhe “coisas suas”, por outro, resta-lhe ainda a certeza de que possui uma “luz sagrada” e eterna, um “bem” que ninguém é capaz de roubar-lhe. Paulo Becker (1990, p. 42-43), ao analisar esse soneto, questiona: “qual seria este último e inestimável bem que resta àquele que experimentou a vida como uma sucessão de perdas, como uma mortificação interminável?”. O crítico chega, então, à conclusão de que “esta ‘luz do morto’ só pode ser o único fio que ainda liga o eu-lírico à experiência da verdadeira vida, que ele já usufruiu outrora, e da qual foi progressivamente despojado”. Para Becker, “pelo tom veladamente confessional desses sonetos, o eu que se expressa neles é o do poeta”. Por isso, “não é arriscado entender que esta luz é a da poesia”.

Essa luz, que está ligada à idéia de permanência e de transcendência e à qual se pode atribuir distintos significados, também se faz presente no poema “As mãos de meu pai” (ET, p. 491). Por meio de uma linguagem metafórica, o eu-lírico desse texto poético vai esboçando a imagem da mão de um velho, na qual as

manchas marrons da idade fazem o “fundo” e as veias grossas surgem em primeiro plano:

As tuas mãos têm grossas veias como cordas azuis  
sobre um fundo de manchas já da cor da terra  
- como são belas tuas mãos  
pelo quanto lidaram, acariciaram ou fremiram da nobre cólera dos  
[justos...  
Porque há nas tuas mãos, meu velho pai, essa beleza que se chama  
[simplesmente vida.  
E, ao entardecer, quando elas repousam nos braços da tua cadeira  
[predileta,  
uma luz parece vir de dentro delas...  
Virá dessa chama que pouco a pouco, longamente, vieste alimentando  
[na terrível solidão do mundo,  
como quem junta uns gravetos e tenta acendê-los contra o vento?  
Ah! Como os fizeste arder, fulgir, com o milagre das tuas mãos!  
E é, ainda, a vida que transfigura as tuas mãos nodosas...  
essa chama de vida - que transcende a própria vida  
... e que os Anjos, um dia, chamarão de alma.

Para o sujeito lírico, o belo se encontra na carapaça marcada pela experiência, pois a “luz” que surge das mãos do “velho pai” representa “essa beleza que se chama simplesmente vida”. Convém ressaltar que o poema apresenta o vocábulo “chama” em diferentes circunstâncias, em cada uma das quais varia a classe gramatical da referida palavra. Em alguns momentos, o vocábulo exerce a função de substantivo, na medida em que dá nome à luz que parece vir daquelas mãos; em outros instantes, a palavra cumpre papel de verbo, situação que ocorre, por exemplo, na última linha do poema, em que indica uma ação futura. A freqüência com que a expressão aparece no poema acaba salientando a metáfora da vida, que ela representa. Constata-se, ainda, por meio dessa palavra, que o eu-lírico vê a velhice como uma “transfiguração” que aproxima o ser humano da transcendência, ou seja, da morte do corpo e da perenidade da “chama”. Dessa forma, a “luz” que emana do velho pode representar sua alma, idéia sugerida também pelo texto poético intitulado “Luz por dentro” (CH, p. 258):

Mas há uma beleza interior, de dentro para fora, a transluzir de certas avozinhas trêmulas, de certos velhos nodosos e graves como troncos. De que será feita, que nem notamos como a erosão dos anos os terá deformado? Deviam ser caricaturas mas não fazem rir, uns aleijões mas não causam pena. O mesmo não nos acontece ante o penoso espetáculo de um animal velho. Eu gostaria de acreditar que essa inexplicável beleza dos velhos fosse uma prova da existência da alma.

Nesse texto, “certas avozinhas trêmulas” e “certos velhos nodosos e graves como troncos” são observados por um sujeito que reflete acerca de sua beleza interior, a qual, de certo modo, faz passar despercebida a deformidade provocada em seus corpos pela “erosão dos anos”. O processo de envelhecimento no ser humano – que dá origem a uma “inexplicável beleza” – diferencia-se do “espetáculo penoso” que se presencia diante de um animal velho, o que, na opinião do sujeito poético, talvez possa provar a existência da alma humana. Cabe salientar que as expressões “avozinhas trêmulas” e “velhos nodosos e graves como troncos” revelam dois estereótipos relacionados à velhice: um que enfatiza a fragilidade do ser humano envelhecido, e outro que ressalta a imagem de circunspeção e retidão a ele atribuída pela *vox populi*.

O poema transcrito a seguir, e intitulado “Os velhinhos”, também se ocupa do tema da “luz” como possível metáfora da alma humana (VSD, p. 901):

Como os velhinhos – quando uns bons velhinhos –  
são belos, apesar de tudo!  
Decerto deve vir uma luz de dentro deles...  
Que bem nos faz sua presença!  
Cada um deles é o próprio avô  
Daquele menininho que durante a vida inteira  
Não conseguiu jamais morrer dentro de nós!

Os quatro primeiros versos mostram que a bondade dos velhinhos consiste numa beleza interior que – “apesar de tudo”, ou seja, a despeito do desgaste físico que leva à decadência do corpo – sobressai ao invólucro que a contém, tornando-os uma boa companhia para os jovens. Já os três últimos remetem à frase dita por Mario Quintana a Hermes Rodrigues Nery acerca da criança que cada um traz dentro de si, idéia que parece se confirmar na voz de seu sujeito

poético, pois este também acredita que, em seu íntimo, vive um “menininho que durante a vida inteira não conseguiu jamais morrer”.

Ao que parece, o sujeito poético dos três últimos textos analisados considera a beleza interior mais importante do que a beleza do corpo e o vigor físico, opinião que terá como contraponto o poema em prosa transcrito a seguir e intitulado “Dona Gertrudes” (PMT, p. 651):

Os seios de dona Gertrudes vão tremelicando como dois pudins de  
creme carregados numa bandeja...  
As pernas de dona Gertrudes, torneadas como pernas de mesa de  
bilhar, também terminam nuns pezinhos ridiculamente minúsculos...  
Imagino dona Gertrudes de biquíni e tapo os olhos.

O nome “Gertrudes”, uma vez antecedido pela expressão “dona”, indica que a mulher de quem se fala não é jovem. Ao comparar “os seios da dona Gertrudes” a “dois pudins de creme” em movimento, o texto sugere a flacidez de seu corpo e, portanto, os efeitos da passagem do tempo em sua aparência física. Do mesmo modo, ao descrever suas pernas fazendo uma analogia às “pernas de uma mesa de bilhar”, o texto indica a perda das formas arredondadas que caracterizam o corpo feminino em sua juventude. Assim, segue-se à ridicularização do corpo de “dona Gertrudes” a rejeição de seu observador em relação a ela. Ao imaginá-la semi-nua, ele a repele, em vez de desejá-la. Esse texto indica, portanto, que nenhuma evolução, de ordem moral ou espiritual, é capaz de compensar a decadência física provocada no ser humano pelo processo de envelhecimento.

Diante do exposto, fica evidenciado que a velhice é focalizada pelo sujeito poético de Quintana sob distintos pontos de vista. De acordo com o enfoque adotado em cada ocasião, o poeta lança mão de diferentes recursos, conferindo à imagem do velho características que denotam ora o olhar irônico, ora o olhar melancólico e/ou perpassado de lirismo, que o eu-lírico dirige ao idoso. Em alguns momentos, privilegiam-se os aspectos considerados negativos no envelhecimento, e os preconceitos que incidem sobre o velho; em outras situações, ganham destaque as recompensas que o eu-lírico pode obter e as

(re)descobertas que pode fazer enquanto sofre as metamorfoses implicadas nesse processo.

Os poemas analisados demonstram que envelhecer é, antes de tudo, trilhar um caminho que leva a adquirir experiência, elemento às vezes concebido como algo positivo e, às vezes, como algo dispensável. Além disso, envelhecer, em determinadas passagens, equivale a estar abandonado, esperando a chegada da morte, até porque, de acordo com o sujeito poético, o velho assemelha-se ao doente terminal. Aquele que sofre do “mal” chamado vida longa torna-se um indivíduo inativo e impotente, que, a rigor, já vivencia uma espécie de morte. Em compensação, a lírica de Quintana revela que envelhecer é manter viva a lembrança da casa em que se nasceu, e vasculhar os esconderijos da própria memória, desejando ter de volta os brinquedos da infância; é ser “ainda o mesmo menino teimoso de sempre”, e não perder a capacidade de sonhar nem de imaginar só porque se “envelheceu, um dia, de repente”. Tornar-se velho é preservar a “luz sagrada”, a “chama” que alimenta a vida, apesar da descrença na humanidade, que se experimenta com o passar do tempo.

Envelhecer é, ainda, encontrar uma imagem ancestral no espelho onde se vê refletido o próprio rosto, e, sobressaltado, enxergar, nesse mesmo rosto, “o tempo escorrer”; é reconhecer que se foi invadido, “ruga a ruga”, pelo “velho pai que já morreu”, e resignar-se, afinal, diante de uma transfiguração que pode levar o ser humano ao reencontro com sua própria história, com suas próprias raízes; é ir, gradativamente, desiludindo-se e, por meio dessa desilusão, obter uma “extraordinária sensação de alívio”. Assim, envelhecer para o eu-lírico da obra de Quintana é, também, tornar-se mais leve.

### 3 O “MENINO SUSPENSO NA MEMÓRIA”:

#### A OBRA POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

A longevidade de Carlos Drummond de Andrade<sup>24</sup> não só lhe permitiu criar uma obra extensa e expressiva como também lhe possibilitou acompanhar, em vida, a repercussão que sua produção literária obteve junto ao público e à crítica. Assim, ao contrário do que ocorreu com Mario Quintana – que além de ter sido

---

<sup>24</sup> CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, 1902 – Rio de Janeiro, 1987). Vive sua infância em Itabira, mas, a partir dos quatorze anos, torna-se interno do Colégio Arnaldo da Congregação do Verbo Divino, de Belo Horizonte, e mais tarde, em Nova Friburgo, do Colégio Anchieta da Companhia de Jesus, de onde é expulso, por “insubordinação mental”. Casado, fixa residência em Belo Horizonte, onde permanece até 1934, quando muda-se, junto com a esposa e a filha, para o Rio de Janeiro. Forma-se no Curso de Farmácia, porém inicia sua vida profissional como professor de Geografia e Português, enveredando, em seguida, para a imprensa. Nesse ramo, trabalha em diversos jornais, como *Diário de Minas*, *Minas Gerais*, *Estado de Minas*, *Diário da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *A tribuna*, e na *Revista do Ensino da Secretaria de Educação*, além de colaborar em outros periódicos e suplementos. Divide-se, ainda, entre os ofícios de tradutor, de servidor público e de poeta. Publica, em 1930, sua obra inaugural, intitulada *Alguma poesia*, com tiragem de 500 exemplares, os quais são pagos pelo próprio poeta. Quatro anos mais tarde, publica *Brejo das almas* (1934), o que vai se repetir, pela última vez de forma independente, com *Sentimento do mundo* (1940). Em 1942, a Editora José Olympio publica *Poesias* (1942), e, nos anos seguintes: *A rosa do povo* (1945); *Poesia até agora* (1948); *Claro enigma* (1951); *Contos de Aprendiz* (1951); *A mesa* (1951); *Passeios na ilha* (1952); *Viola de bolso* (1952); *Fazendeiro do ar* (1954); *Viola de bolso novamente encordoadas* (1955); *50 poemas escolhidos pelo autor* (1956); *Fala, amendoeira* (1957); *Ciclo* (1957); *Lição de coisas* (1962); *Antologia poética* (1962); *A bolsa e a vida* (1962); *Cadeira de balanço* (1966); *Versiprosa* (1967); *José e outros* (1967); *Mundo vasto mundo* (1967); *Uma pedra no meio do caminho* (1967); *Minas Gerais – Brasil, terra e alma* (1967); *Boitempo* (1968); *A falta que ama* (1968); *Seleta em prosa e verso* (1971); *As impurezas do branco* (1973); *Menino antigo – Boitempo II* (1973); *Esquecer para lembrar – Boitempo III* (1979); *A paixão medida* (1980), entre outros títulos. Em 1984, após assinar contrato com a Record, publica por essa editora *Amar se aprende amando* (1985) e outros livros de prosa e memórias. Em 1987, sofre um infarto e, após dois meses de internação, perde sua única filha, vítima de câncer. Doze dias mais tarde, morre, deixando obras inéditas, todas publicadas, posteriormente, pela Editora Record: *O avesso das coisas* (1987); *Moça deitada na grama* (1987); *Viola de bolso III – Poesia errante* (1988); *O amor natural* (1992); *Farewell* (1996). Suas obras foram traduzidas para diversos idiomas e publicada, em vários países, entre os quais Portugal, Argentina, Espanha, Suécia e França.

preterido pela Academia Brasileira de Letras por três vezes, viu sua obra ser colocada de lado pela crítica literária brasileira –, Drummond pôde observar de perto o resultado de inúmeros estudos realizados a respeito dos mais variados aspectos de sua produção.

Um dos trabalhos acerca da obra do poeta que foram desenvolvidos enquanto ele ainda vivia é a tese de doutoramento de autoria de Affonso Romano de Sant’Anna, intitulada *Drummond: o gauche no tempo*. Na Introdução de seu estudo, Romano de Sant’Anna mostra-se contrário à fragmentação que caracteriza a maioria dos textos de apreciação da obra drummondiana. Em sua opinião, os críticos parecem entendê-la como “um bazar onde os temas e assuntos se amontoam”. Romano de Sant’Anna parte, assim, da noção de que “tópicos como ironia, família, terra, destruição, repetição, cromatismo, província, máquina do mundo, *gauche* e outros tantos [...] só podem ser entendidos devidamente quando postos num jogo de correlação”. Segundo o crítico, a coordenada por meio da qual se ligam os principais tópicos da poesia drummondiana é o “tempo”, sendo este, portanto, considerado mais do que um simples tema em profusão na obra de Drummond. Baseado nesse pressuposto, Romano de Sant’Anna passa a delimitar o campo de operações de seu trabalho, tomando como textos básicos onze livros de poesia do escritor: *Alguma Poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, *José*, *A rosa do povo*, *Novos poemas*, *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar*, *Vida passada a limpo*, *Lição de coisas* e *Boitempo*. O crítico elege, ainda, como textos auxiliares, para ilustrações e confirmação da tese que postula, todas as obras em prosa e os “poemas de circunstância” do autor, somando a isso dados levantados numa pesquisa que realizou cerca de dez anos antes, no antigo *Diário de Minas*, periódico no qual Drummond deixou registrados seus primeiros trabalhos, entre 1921 e 1931. (SANT’ANNA, 1972, p. 15).

Ao longo de sua pesquisa, que conta com um método crítico seguro e o auxílio da estatística e da informática, Romano de Sant’Anna vai percebendo que, na estrutura dramática da obra drummondiana, encontra-se, nitidamente, um personagem – o poeta *gauche* –, que, disfarçado em heterônimos – José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusóé, etc.–, age num *continuum* configurado pelo espaço e pelo tempo, sendo este último dividido em três fases: “Eu maior que o Mundo”, “Eu menor que o Mundo” e “Eu igual ao Mundo”. Romano de Sant’Anna (1972, p.

17) defende a tese de que a oposição básica “Eu *versus* Mundo” seria a “síntese de um vasto sistema de oposições da obra, como, por exemplo: claro-escuro, província-metrópole, essência-aparência, tudo-nada, esquerda-direita, instante-eternidade, construção-destruição, vida-morte”. Nas considerações finais desse projeto, que lhe tomou mais de dez anos, o crítico (1972, p. 239) adverte que o “caráter enigmático da poesia vem de ela ser um enigma que se configura ao procurar interpretar outros enigmas”, como, por exemplo, “o próprio homem, animal simbólico que transfere para o enigma todas as suas contradições”.

Além de Affonso Romano de Sant’Anna, vários outros críticos buscaram decifrar o enigma drummondiano, por meio do estudo de diversos aspectos de sua obra. Dentre eles, encontra-se Silviano Santiago, que elege a atualidade da obra de Drummond como objeto de estudo de diversos ensaios, dos quais podem ser destacados “Camões e Drummond: a máquina do mundo” e “Atualidade de Drummond”, ambos voltados ao exame do amadurecimento pessoal e literário do poeta mineiro. No primeiro ensaio, por meio do exame de três importantes poemas de Drummond – “No meio do caminho”, “Carrego comigo” e “O enigma” -, Santiago demonstra que o escritor serve-se da leitura dos clássicos, especialmente de Camões, para extrair deles o sabor necessário a seu amadurecimento existencial, artístico e tornar-se, igualmente, um poeta clássico. Já no segundo artigo – que se revela um desdobramento do anterior –, o crítico amplia sua reflexão e volta a falar do processo de maturação por que passa Drummond. Nesse ensaio, Santiago dedica-se, de forma mais específica, à atualidade do poeta, atingida, na sua opinião, por meio do constante processo de atualização das (re)edições a que o escritor submete suas obras e das sucessivas versões que ele cria para um mesmo texto. Tal procedimento é adotado, por exemplo, em “Notícias de Espanha”, poema que o autor publica pela primeira vez na revista *Leitura*, em 1946, e que, dois anos depois, reaparece no livro *Novos poemas*.

Na década de 1960, Hécio Martins estudou sobre a *Rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. O livro assim intitulado consta de duas partes: na primeira, Martins empreende uma revisão do conceito de rima e postula perspectivas para a análise desse fenômeno; na segunda, faz o estudo dos procedimentos rítmicos utilizados por Drummond nos seguintes volumes, que constituem o *corpus* da pesquisa realizada pelo crítico: *Antologia poética*, *Alguma*

*poesia, Brejo das almas, A bolsa e a vida, Sentimento do mundo, José, A rosa do povo, Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do ar, Vida passada a limpo, Lição de coisas, Poemas, Viola de bolso, Boitempo.* Ao longo de seu estudo, Hércio Martins (1968) verifica que o emprego da rima na poesia de Drummond tem caráter expressivo, pois consiste num instrumento que serve à satisfação de uma necessidade de expressão, quando passa a atuar sobre o significante, estreitando-lhe o vínculo com o significado ou com a intenção criadora.

Regina Zilberman (2003), no ensaio intitulado “Sexual/idade: preconceito e liberação em Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade”, examina uma questão bastante específica na obra do poeta, elegendo como objeto de estudo *O amor natural*. No exame dos poemas inseridos no volume, Zilberman verifica a forma pela qual se fazem presente nos textos os seguintes temas: o coito e o orgasmo posterior à penetração; o espaço onde se realiza o ato de amor; a participação da língua nos jogos do amor; o erotismo provocado por certas partes ou peculiaridades do corpo feminino; o desejo irrealizado. A ensaísta (2003, p. 124) revela que, em vinte e cinco dos quarenta poemas que compõem a obra, “a perspectiva é a do amante masculino maduro, que fala em primeira pessoa e no presente; quando recorre ao verbo no pretérito, o sujeito da enunciação refere-se a uma ação recentemente ocorrida, estando ele ainda envolvido no clima amoroso”. Outro grupo de poemas lida, segundo Zilberman (2003, p. 124), com recordações da mocidade do sujeito, como “o sexo reprimido da adolescência”, ou com lembranças que ele guarda da idade adulta, como “as amantes das quais hoje sente saudades”. Outros textos poéticos fazem referência às marcas deixadas pelo tempo, tanto no corpo do sujeito poético, quanto no corpo das mulheres por ele amadas no passado.

Percebe-se, com base no recorte que Regina Zilberman faz da obra de Drummond, no ensaio mencionado acima, que quatro temas parecem recorrentes na produção poética do escritor: velhice, erotismo, perda e recordação. Assim, por meio da análise da *Poesia completa* do autor busca-se, neste estudo, observar a trajetória percorrida pelo sujeito poético em direção à última fase da vida. Esse exame evidencia, sobretudo, os conflitos com os quais o eu-lírico – e talvez o próprio escritor – deparou-se “no meio do caminho” (AP, p. 16), bem como o modo pelo qual o sujeito poético envelhecido se expressa sobre a vivência do amor e do erotismo na maturidade.

Em sua obra sobre a velhice, Simone de Beauvoir narra a seguinte história:

Quando Buda era ainda o príncipe Sidarta, encerrado por seu pai num magnífico palácio, dele escapuliu várias vezes para passear de carruagem nas redondezas. Na primeira saída, encontrou um homem enfermo, desdentado, todo enrugado, encanecido, curvado, apoiado numa bengala, titubeante e trêmulo. Espantou-se, e o cocheiro lhe explicou o que era um velho. 'Que tristeza – exclamou o príncipe – que os seres fracos e ignorantes, embriagados pelo orgulho próprio da juventude, não vejam a velhice! Voltemos rápido para casa. De que servem os jogos e as alegrias, se sou a morada da futura velhice?'. (BEAUVOIR, 1990, p. 7).

Como mostra a passagem citada, Buda, ainda muito cedo, vislumbra o velho que será no futuro. Do mesmo modo, o eu-lírico de “Versos à boca da noite” (ARP, p. 192) reconhece, desde a infância, a presença do velho dentro de si: “Há muito suspeitei o velho em mim./ Ainda criança, já me atormentava./ Hoje estou só. Nenhum menino salta/ de minha vida, para restaurá-la”. Com base nas escolhas de linguagem empreendidas pelo poeta mineiro é possível constatar, nesse poema, que, assim como Buda – o qual contrapõe as palavras alegrias e velhice, sugerindo ser essa uma fase de amargura –, o sujeito poético drummondiano percebe tal etapa da vida como um tormento iminente. Nesse sentido, se é verdade que a velhice já habita o ser humano em seus primeiros anos de vida, para o eu-lírico também é fato que o sentimento por ele experimentado na velhice é o de impossibilidade de reformar sua existência, uma vez que o passado já está concretizado e o tempo que lhe resta é cada vez mais breve.

Já maduro, mas ainda com certa dificuldade em dizer o que a velhice representa para si, o sujeito poético de “Indicações” (ARP, p. 210) tenta defini-la com base em algumas sensações, atitudes e dificuldades físicas que vai adquirindo à medida que o tempo passa:

Talvez uma sensibilidade maior ao frio,  
desejo de voltar mais cedo para casa.  
Certa demora em abrir o pacote de livros  
Esperado, que trouxe o correio.  
.....  
.....  
Talvez certo olhar, mais sério, não ardente,  
que pousas nas coisas, e elas compreendem.

Todos esses indícios de uma época marcada por “rugas, dentes e calva”, e também pela “maré de ciências afinal superadas” (ARP, p. 192), mostram que a maturidade desencadeia uma série de transformações na vida do eu-lírico. As limitações físicas e a dor psicológica da perda, envolvidas nesse processo, aparecem primeiramente, para o eu-lírico, na forma de lembranças dos seus antepassados.

Na obra de Drummond, alguns poemas tratam da figura do velho pai, de quem o eu-lírico passa a lembrar-se, de modo especial, quando também se encontra na fase madura da vida. Embora o tema apresente-se de modo recorrente na poesia drummondiana, neste estudo, seleciona-se para análise o texto intitulado “Como um presente” (p. 186), incluído em *A rosa do povo*.

Nesse poema, o sujeito poético dirige-se ao pai, que, falecido, parou de fazer anos – portanto, não envelhece mais – e tem, enfim, sua identidade perfeita:

Teu aniversário, no escuro,  
não se comemora.

Escusa de levar-te esta gravata,  
Já não tens roupa, nem precisas.  
Numa toalha no espaço há o jantar,  
mas teu jantar é silêncio, tua fome não come.

Não mais te peço a mão enrugada  
para beijar-lhe as veias grossas.  
Nem procuro nos olhos estriados  
aquela interrogação: está chegando?

Em verdade, paraste de fazer anos.  
Não envelheces. O último retrato  
vale para sempre. És um homem cansado  
mas fiel: carteira de identidade.

Tua imobilidade é perfeita. Embora a chuva,  
o desconforto deste chão. Mas sempre amaste  
o duro, o relento, a falta. O frio sente-se  
em mim, que te visito. Em ti, a calma.

Como compraste calma? Não a tinhas.  
Como aceitaste a noite? Madrugas.  
Teu cavalo corta o ar, guardo uma espora  
de tua bota, um grito de teus lábios,  
sinto em mim teu corpo cheio, tua faca,  
tua pressa, teu estrondo... encadeados.

Nas estrofes acima, ficam evidenciados alguns sentimentos que o sujeito poético nutre pelo pai, tais como o respeito demonstrado no ato de beijar sua “mão enrugada” e no pedido de desculpas que dirige a seu progenitor por oferecer-lhe um presente do qual ele não vai mais precisar. O gesto de presentear o pai já falecido atesta a saudade daquele que se foi sentida pelo eu-lírico. Constata-se, ainda, o fato de o eu-lírico dar-se conta de que, somente após a morte, algumas mudanças operam-se no comportamento de seu progenitor, que passa da pressa à calma, do grito ao silêncio, do movimento à imobilidade. Além disso, o “duro, o relento, a falta, o frio” não são sentidos pelo pai – que, embora esteja enterrado “nesse chão”, é infenso às intempéries –, e sim por aquele que o visita. Nesse contexto, “o frio” pode ser considerado uma metáfora da saudade que invade o sujeito poético, ou da projeção feita por este, que, ao ver o pai enterrado, pode estar vislumbrando, ali, o seu próprio futuro.

Nos versos seguintes do mesmo poema, o eu-lírico vasculha os objetos e examina os papéis e os “quartos sem chave” da casa paterna, em busca do segredo que o velho parecia guardar. Para o filho, esse segredo estaria relacionado tanto à força demonstrada pelo pai ao manter-se resignado diante das inúmeras perdas sofridas ao longo da vida, quanto à autoridade que este exercia na família ou fora dela. Da mesma forma, tal segredo parecia dar conta de uma perícia especial que o tornava capaz de “desatar”, com facilidade, alguns “nós”:

Mas teu segredo não descubro.  
 Não está nos papéis  
 do cofre. Nem nas casas que habitaste.  
 No casarão azul  
 vejo a fieira de quartos sem chave, ouço teu passo  
 noturno, teu pigarro, e sinto os bois  
 e sinto as tropas que levavas pela Mata  
 e sinto as eleições (teu desprezo) e sinto a Câmara  
 e passos na escada, que sobem,  
 e soldados que sobem, vermelhos,  
 e armas que te vão talvez matar,  
 mas que não ousam.  
 Vejo, no rio, uma canoa,  
 nela três homens.  
 “Inda que mal pergunte, o Coronel sabe nadar?  
 Porque esta canoa, louvado Deus, pode virar,  
 e sua criação nunca mais que o senhor há de encontrar”.  
 Tua mão saca do bolso uma coisa. Tua voz vai à frente.  
 “Coronel, me desculpe, não se pode caçoar?”

.....  
 .....

E pergunto teu segredo.  
 Não respondes. Não o tinhas.  
 Realmente não o tinhas, me enganavas?  
 Então aquele maravilhoso poder de abrir garrafas sem saca-rolha,  
 de desatar nós, atravessar rios a cavalo, assistir, sem chorar, morte de  
 [filho,  
 expulsar assombrações apenas com teu passo duro,  
 o gado que sumia e voltava, embora a peste varresse as fazendas,  
 o domínio total sobre irmãos, tios, primos, camaradas, caixeiros, fiscais  
 [do governo, beatas, padres, médicos, mendigos, loucos  
 [mansos, loucos agitados, animais, coisas:  
 então não era segredo?

Após muito procurar, o sujeito poético compreende, enfim, que não existe segredo algum a ser encontrado. Desse modo, ao que parece, o segredo guardado pelo pai era, simplesmente, a experiência que adquiria com o passar dos anos, algo que somente a maturidade é capaz de propiciar.

Se, no poema anterior, o sujeito poético reflete a respeito da velhice e da morte de seu pai, em outros textos, é por meio de suas vivências que ele percebe essa fase da vida e toma consciência da aproximação do fim, como ocorre, por exemplo, em “O retrato de malsim” (LC, 488):

O inimigo maduro a cada manhã vai se formando  
 no espelho de onde deserta a mocidade.  
 Onde estava ele, talvez em castelos escoceses,  
 em cacheados cabelos de primeira comunhão?  
 onde, que lentamente grava sua presença  
 por cima de outra, hoje desintegrada?

Ah, sim: estava na rigidez das horas de tenência orgulhosa,  
 no morrer em pensamento quando a vida queria viver.  
 Estava primo do outro, dentro,  
 era o outro, que não se sabia liquidado,  
 verdugo expectante, convidando a sofrer;  
 cruz de carvão, ainda sem braços.

Afinal, irrompe, dono completo.  
 Instalou-se, a mesa é sua,  
 cada vinco e reflexão madura ele é quem porta,  
 e esparrama na toalha sua matalotagem:  
 todas as flagelações, o riso mau,  
 o desejo de terra destinada  
 e o estar-ausente em qualquer terra.  
 3 em 1, 1 em 3:  
 ironia passionaridade morbidez.

No espelho ele se faz a barba amarga.

Diante do espelho, num primeiro momento, o eu-lírico questiona por onde andava o “inimigo maduro” que então “grava sua presença por cima de outra, hoje desintegrada”. Ao fazer essa pergunta, o sujeito poético sugere que seu corpo não teria sido sempre a morada do velho que hoje o invade, ao contrário do que revela o eu-lírico de “Versos à boca da noite”. Porém, mais adiante, ele parece lembrar-se do “esconderijo” de seu inimigo: “Estava primo do outro, dentro,/ era o outro, que não se sabia liquidado”. É, assim, sobressaltado, que o eu-lírico constata ser, há muito tempo, o reduto da sua própria velhice.

Embora, no início de sua reflexão, o sujeito poético já verbalize a idéia de que sua imagem modifica-se a cada manhã – evidenciando que a invasão do “inimigo” é lenta e gradativa –, há um momento em que a presença do “outro” é percebida de forma mais abrupta, instante esse em que, “afinal, irrompe, dono completo”. Cabe salientar que, além de sofrer as modificações físicas que verifica em sua imagem refletida no espelho, o sujeito poético experimenta os efeitos psicológicos decorrentes desse processo: “ironia passionaridade morbidez”. Desse modo, ele tem dificuldade de reconhecer-se enquanto imagem e, também, enquanto sujeito, tanto que passa a falar de si mesmo em terceira pessoa: “No espelho ele se faz a barba amarga”.

Referindo-se, de igual modo, à mudança que percebe em sua própria imagem, o eu-lírico do poema transcrito a seguir reclama – na “Carta” (LC, 490) que escreve a uma pessoa querida – dos sinais que o peso dos anos deixou em seu rosto:

Há muito tempo, sim, que não te escrevo.  
Ficaram velhas todas as notícias.  
Eu mesmo envelheci: Olha, em relevo,  
estes sinais em mim, não das carícias

(tão leves) que fazias no meu rosto:  
são golpes, são espinhos, são lembranças  
da vida a teu menino, que ao sol-posto  
perde a sabedoria das crianças.

Como desabafa o sujeito poético, as marcas que hoje detecta em sua face não foram causadas pela leveza das carícias que recebeu outrora, mas pelos “golpes”, “espinhos” e “lembranças” que acumula na fase madura da sua

existência. Nesse poema, verifica-se o emprego de uma metáfora comumente utilizada – e não apenas pela literatura – para designar a velhice. Trata-se da imagem do crepúsculo, à qual o eu-lírico de “Campos de flores” (CE, p. 268), poema a ser analisado mais adiante, também se refere, dizendo estar vivo “na luz que baixa” e o “confunde”.

A análise até aqui empreendida permite interpretar a expressão “A casa do tempo perdido” (Fa, p. 1394) como uma metáfora do corpo envelhecido do eu-lírico, no poema que segue:

Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu.  
 Bati segunda vez e mais outra e mais outra.  
 Resposta nenhuma.  
 A casa do tempo perdido está coberta de hera  
 pela metade; a outra metade são cinzas.

Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando  
 pela dor de chamar e não ser escutado.  
 Simplesmente bater. O eco devolve  
 minha ânsia de entreabrir esses paços gelados.  
 A noite e o dia se confundem no esperar,  
 no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.  
 É o casarão vazio e condenado.

A insistência do sujeito poético em “ser escutado” denota a ansiedade de sentir-se vivo, e intensifica-se por um recurso bastante comum na poesia de Drummond, a repetição<sup>25</sup>. Reiteram-se, nos dois primeiros versos do poema, o verbo “bati” e a expressão “mais outra”. Conforme sugere o texto, o fato de “a casa do tempo perdido” estar “coberta de hera e de cinzas” remete ao estado de abandono e destruição em que se encontra o corpo, que parece vazio, pois “o eco devolve a ânsia de entreabrir esses paços gelados”, termo que, por sua vez, indica a morte de uma fase da vida, ou seja, de um “tempo” que não volta mais.

A sensação experimentada pelo eu-lírico do poema acima analisado parece afim àquela vivenciada pelo sujeito poético de “Fazer 70 anos”<sup>26</sup> (AAA, p.

<sup>25</sup> O emprego desse recurso nos poemas de Carlos Drummond de Andrade é analisado por Gilberto Mendonça Telles em *Drummond: a estilística da repetição*.

<sup>26</sup> Drummond dedica esse poema ao amigo José Carlos Lisboa, escritor nascido em Lambari, Minas Gerais, a 4 de novembro de 1902.

1288), na medida em que este, ao “viajar entre o já-foi e o não-será”, depara-se com dois “tempos perdidos”. Nesse poema, a palavra “perda” – da qual deriva o adjetivo “perdido” destacado no texto anterior – é novamente colocada em destaque, sendo enfatizada pelo mesmo recurso da repetição:

Fazer 70 anos não é simples.  
A vida exige, para o conseguirmos,  
perdas e perdas no íntimo do ser,  
como, em volta do ser, mil outras perdas.

Fazer 70 anos é fazer  
catálogos de esquecimentos e ruínas.  
Viajar entre o já-foi e o não-será.  
É, sobretudo, fazer 70 anos,  
alegria pojada de tristeza.

Ó José Carlos, irmão-em-Escorpião!  
Nós o conseguimos...  
E sorrimos  
de uma vitória comprada por que preço?  
Quem jamais o saberá?

À sombra dos 70 anos, dois mineiros  
em silêncio se abraçam, conferindo  
A estranha felicidade da velhice.

As perdas pessoais – na relação sua consigo mesmo e na sua relação com os outros - a que se refere o eu-lírico representam, em certa medida, parte do “preço” pago pelos dois “irmãos-em-Escorpião” para a obtenção dessa “vitória” que é “fazer 70 anos”. Completar o septuagésimo aniversário, segundo o sujeito poético, causa nele um sentimento de caráter paradoxal: “a estranha felicidade da velhice” é uma “alegria pojada de tristeza”. O recurso do paradoxo parece sintetizar os conflitos que enfrenta o velho “nessa altura da vida”, em que é considerado ora como depositário da sabedoria, ora como um ser humano vazio, que já não tem mais o que possuía na juventude, nem alimenta qualquer expectativa em relação ao futuro.

Assim como o eu-lírico de “Fazer 70 anos”, o sujeito poético de “A ingaia ciência” (CE, p. 248) também entende que alcançar “a madureza” pressupõe o pagamento de um “preço”:

A madureza, essa terrível prenda  
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,  
todo sabor gratuito de oferenda  
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda  
interrompa a surpresa da janela,  
o círculo vazio, onde se estenda,  
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato  
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,  
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,  
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,  
se destroem no sonho da existência.

Conforme é possível verificar nos versos acima, até o momento, esse é o poema que mais amargamente considera o tema da “madureza”, sensação provocada pelas escolhas de linguagem feitas por Drummond, tais como o uso das expressões “ingaia ciência” e “terrível prenda”, que definem essa fase da vida. Segundo o sujeito poético, o ser humano, ao alcançar a madureza – tendo olfato e olhar aguçados – passa a “saber o preço exato dos amores, dos ócios, dos quebrantos”, ou seja, perde a inocência e, com isso, o encanto pela vida. É esse saber, essa “ciência” contra a qual o indivíduo maduro não pode lutar que leva o eu-lírico a reclamar da “perda da sabedoria das crianças”, conforme foi possível constatar no poema “Carta” (LC, 490), analisado acima. Em “Idade madura” (RP, p.190), o eu-lírico confirma a falta que sente da “sabedoria” infantil, baseada no empirismo: “As lições da infância/ desaprendidas na idade madura./ Já não quero palavras/ Nem delas careço”.

Ao que parece, o desaparecimento de expectativas desencanta o eu-lírico em seu processo de amadurecimento. Desse modo, o “menino suspenso na memória” (ARP, p. 183) é despertado pelo sujeito poético já velho, que revela o desejo de “ressurgir para a escola, e de novo adquirir/ a ciência de deslizar, tão própria de seus netos”. (ARP, p. 147).

Além disso, apesar da consciência que possui de que, para alcançar a longevidade, é necessário sofrer alguns danos, o sujeito poético de “Para sempre” (LC, p. 491) parece não conformar-se com um tipo particular de perda:

Por que Deus permite  
 que as mães vão-se embora?  
 Mãe não tem limite,  
 é tempo sem hora,  
 luz que não apaga  
 quando sopra o vento  
 e chuva desaba,  
 veludo escondido  
 na pele enrugada,  
 água pura, ar puro,  
 puro pensamento.  
 Morrer acontece  
 com o que é breve e passa  
 sem deixar vestígio.  
 Mãe, na sua graça,  
 é eternidade.  
 Por que Deus se lembra  
 - mistério profundo -  
 de tirá-la um dia?  
 Fosse eu Rei do Mundo,  
 baixava uma lei:  
 Mãe não morre nunca,  
 mãe ficará sempre  
 junto de seu filho  
 e ele, velho embora,  
 será pequenino  
 feito grão de milho.

O texto poético transcrito acima demonstra que a dor da orfandade, o desamparo que advém dessa perda, “não tem limite” de idade, sentimento que o leva a questionar: “por que Deus permite que as mães vão-se embora”, se “morrer acontece com o que é breve” e “mãe é a eternidade”? A constatação desse “mistério profundo” provoca no eu-lírico o desejo de decretar a proibição da morte daquela que gera a vida, uma vez que, estando “junto de seu filho”, o fará, “velho embora”, sentir-se um eterno menino.

Outro tipo de perda experimentada pelo sujeito poético longevo diz respeito à viuvez, conforme se verifica no poema “Cantiga de viúvo” (AP, p. 14), transcrito a seguir:

A noite caiu na minh'alma,  
 fiquei triste sem querer.  
 Uma sombra veio vindo,  
 veio vindo, me abraçou.  
 Era a sombra de meu bem  
 que morreu há tanto tempo.

me abraçou com tanto amor  
 me apertou com tanto fogo  
 me beijou, me consolou.

Depois riu devagarinho,  
 me disse adeus com a cabeça  
 e saiu. Fechou a porta.  
 Ouvei seus passos na escada.  
 Depois mais nada...  
 acabou.

Nesse poema, o eu-lírico revela os sentimentos que o invadem em sua viuvez, destacando a tristeza, a solidão e a ternura que envolvem a recordação da companheira perdida. A saudade o faz encontrar-se com um espectro de seu “bem”, que o consola, e, de certa forma, ameniza sua dor.

No que se refere à abordagem do tema do amor, cabe lembrar, aqui, uma declaração feita por Drummond na entrevista concedida ao suplemento “Idéias” do *Jornal do Brasil*, em 22 de agosto de 1987. Segundo o poeta,

a maior chateação da velhice é você ficar privado do uso completo de suas faculdades. A pessoa velha tem de moderar o ritmo do andar, porque, do contrário, o coração começa a pular. Não pode fazer grandes excessos. Não pode tomar um pileque de vez em quando porque isso provocará conseqüências malélicas. Ela tem de ser moderada até nos amores<sup>27</sup>.

É assim que o escritor, aos oitenta e cinco anos, fala das limitações impostas pela “mão pesada” do tempo (ARP, p. 192), que o priva de alguns dos prazeres mais simples da vida, como o de beber e amar intensamente.

Na obra que é objeto deste estudo, o sujeito poético drummondiano também se refere aos obstáculos e/ou conflitos que enfrenta, e que estão relacionados à vivência do amor e da sexualidade ao longo do processo do

---

<sup>27</sup> Disponível em: <[www.casadobruco.com.br/poesia/c/entrevista.htm](http://www.casadobruco.com.br/poesia/c/entrevista.htm)>. Acesso em: 10 out. 2006.

envelhecimento. Na coletânea em foco, verifica-se que os modos de perceber e de experimentar o “ganho não previsto” (IB, p. 728) que é o amor variam de acordo com a fase vital em que se encontra o eu-lírico. Por esse motivo, a presente análise considera e relaciona as diversas etapas pelas quais o sujeito poético passa – as quais são mencionadas ou descritas na obra, sem qualquer subordinação a critérios de ordem cronológica –, respeitando o vaivém que caracteriza a poesia de Drummond. Assim, não há intenção de se fazer um exame linear dos textos que compõem a referida coletânea; ao contrário, as progressões e retrospectões constituem-se em procedimentos de leitura indispensáveis ao aprofundamento do exame que se deseja empreender.

O eu-lírico da obra inaugural de Drummond já se ocupa do tema amoroso. Nesse livro, o amor é considerado a mola que impulsiona a vida, apesar da fugacidade de tal sentimento e da efemeridade da própria existência. É essa a opinião expressa em “Toada do amor” (AP, p. 8):

E o amor sempre nessa toada:  
briga perdoa perdoa briga.

Não se deve xingar a vida,  
a gente vive, depois esquece.  
Só o amor volta para brigar,  
para perdoar,  
amor cachorro bandido trem.

Mas, se não fosse ele, também  
que graça que a vida tinha?

Em outro momento, o sujeito poético aborda as decepções de homens e mulheres no que se refere às relações amorosas, utilizando como recurso a metáfora da “Quadrilha” (AP, p. 26), por meio da qual compara as frustrações de quem ama aos encontros e desencontros que constituem a modalidade de dança escolhida para dar título ao poema:

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes,  
que não tinha entrado na história.

Mais adiante, o eu-lírico de “Não se mate” (BA, p. 57) expõe um entendimento semelhante sobre a vivência amorosa, conforme é possível conferir na primeira estrofe do texto, na qual ele se dirige “a um interlocutor que leva o nome do próprio poeta, como a indicar que se trata de um diálogo do autor consigo mesmo sobre a inconstância do amor” (BARBOSA; GAGLIETTI; RIBAS, 2006, p. 105):

Carlos, sossegue, o amor  
é isso mesmo que você está vendo:  
hoje beija, amanhã não beija,  
depois de amanhã é domingo  
e segunda-feira ninguém sabe  
o que será.

Pode-se afirmar que, em certa medida, o caráter inconstante do amor é justamente o que o torna um tema recorrente na obra poética de Drummond. Ao que parece, esse sentimento, pelo fato de ser marcado pela mudança, solicita constantes definições, reflexões ou confissões da parte de quem ama, pois nada do que se diz sobre ele é suficiente ou definitivo. Além disso, transformam-se os indivíduos que são sujeitos e/ou objetos do amor, alterando-se, conseqüentemente, as opiniões e impressões que têm sobre tal sentimento. Assim, o assunto também está presente no poema “O quarto em desordem” (FA, p. 401):

Na curva perigosa dos cinquenta  
derrapei neste amor. Que dor! que pétala  
sensível e secreta me atormenta  
e me provoca à síntese da flor

que não sabe como é feita: amor  
na quinta-essência da palavra, e mudo  
de natural silêncio já não cabe  
em tanto gesto de colher e amar  
a nuvem que de ambígua se dilui  
nesse objeto mais vago do que nuvem  
e mais indefeso, corpo! Corpo, corpo, corpo  
verdade tão final, sede tão vária  
a esse cavalo solto pela cama  
a passear o peito de quem ama.

Nesses versos, escuta-se a voz de um sujeito poético que se encontra na chamada meia-idade e ainda possui vida sexual ativa, conforme evidenciam as imagens sugeridas pelo título e pela última estrofe, as quais remetem ao cenário de um encontro amoroso. Embora, nesse caso, o amor se concretize fisicamente por meio do sexo, o sujeito poético demonstra considerar a maturidade como uma hora inadequada, ou “perigosa”, para o surgimento de tal afeto e para a vivência da sexualidade, pois relaciona o fato de estar enamorado com o tormento, a dor e a incerteza. É preciso salientar, ainda, que o corpo, instrumento por meio do qual o amor é experimentado em sua plenitude, sendo frágil por natureza, torna-se, aos cinquenta anos, ainda mais indefeso. Visto desse prisma, o poema dialoga com o texto poético intitulado “Essas coisas” (IB, p. 724):

“Você não está na idade  
de sofrer por essas coisas.”

Há então a idade de sofrer  
e a de não sofrer mais  
por essas, essas coisas?

As coisas só deviam acontecer  
para fazer sofrer  
na idade própria de sofrer?

Ou não se devia sofrer  
pelas coisas que causam sofrimento  
pois vieram fora de hora, e a hora é calma?

E se não estou mais na idade de sofrer  
é porque estou morto, e morto  
é a idade de não sentir as coisas, essas coisas?

Nesse poema, Drummond aborda o tema do preconceito, expresso por integrantes de diferentes gerações em relação à vivência do amor na maturidade. O eu-lírico maduro se manifesta avesso à noção de que o velho é – ou deve comportar-se como – um ser assexuado, concepção essa que se faz presente na manifestação da *vox populi*, citada entre aspas nos dois primeiros versos do texto. Após tal citação, é com essa voz que o sujeito poético dialoga, questionando as

diversas idéias implícitas na referida afirmação. Convém destacar, sobretudo, o desabafo do eu-lírico diante da idéia de que o envelhecimento representa um processo de “incapacitação” para o amor, o que faz o ser humano “morrer” antes da “hora”, no exato momento em que abdica de sentir determinadas emoções pelo fato de os demais considerarem a vivência da paixão algo inadequado “nessa idade”.

Igualmente, em “Os bolos que tu preparas” (PE, p. 1495), a mulher amada, que surge como interlocutora do eu-lírico maduro, parece supor que o desejo e o prazer sexual deste podem ser substituídos pelo apetite gastronômico e pela sua satisfação. Por isso, ele a corrige, dizendo:

Os bolos que tu preparas  
para o poeta guloso  
têm sabor de coisas raras  
de um passado delicioso.

Pois que outras coisas suspensas  
agora são só lembrança,  
se como bolos, tu pensas  
que desisti da esperança  
de outras coisas mais gostosas  
em nossa cama de rosas?  
Jamais!

A suposição feita pela companheira do sujeito poético parece vir ao encontro daquilo que, de acordo com Beauvoir, propõem certos teóricos da psicanálise, os quais aplicam o conceito de regressão à sexualidade dos velhos<sup>28</sup>. O eu-lírico, por sua vez, considera natural a presença do erotismo na velhice, pois deixa claro que jamais desistirá da esperança de saborear “outras coisas mais gostosas” na cama.

Sobre a “entrega” e a “posse” amorosa ocorridas na idade avançada versa também o poema intitulado “Fora de Hora” (Fa, p. 1414):

---

<sup>28</sup> Cf. p. 36-37.

Entrega fora de hora  
 e posse fora de hora.  
 Quem mandou  
 você atrasar a hora  
 você apressar a hora,  
 você aceitar a hora  
 não madurada  
 ou demasiado madura?

O tempo fora de hora  
 não é tempo nem é nada.  
 O amor fora de hora  
 é como rolar a escada.

Conforme se verifica no poema transcrito, o perigo e a falta de jeito estão implicados no ato de amar “fora de hora”, que chega a ser comparado a um acidente, a uma queda, capaz de causar danos físicos. Porém, esse mesmo texto, que fala do atraso ou da precocidade do amor, informa que “O tempo fora de hora / não é tempo nem é nada”. Essa afirmação pode ser relacionada àquela explicação dada pelo sujeito poético em “Três presentes de fim de ano” (Vp, p. 671): “o tempo é simples ruga/ na carapaça, não no fundo amor”. Nesse poema, fica evidenciado que o amadurecimento ou o florescimento das emoções, desejos e sentimentos segue uma lógica diferente daquela que regula o processo de envelhecimento do corpo.

Ao que parece, o eu-lírico de “A gente sempre se amando” (PE, p. 1481) reafirma a existência de uma outra lógica a reger o amadurecimento do amor. Segundo o sujeito poético, tal sentimento não somente faz o tempo passar despercebido, como também ensina que é “sempre tempo de amar”: “A gente sempre se amando/ nem vê o tempo passar./ O amor vai-nos ensinando/ que é sempre tempo de amar”.

Em outra ocasião, o sujeito poético de “O amor bate na aorta” (BA, p. 46) sugere que a concretização do amor por alguém de idade adiantada e saúde frágil representa um ato de ousadia, uma vez que pressupõe o enfrentamento de determinados riscos:

O amor bate na porta  
 o amor bate na aorta,  
 fui abrir e me constipei.  
 Cardíaco e melancólico,  
 o amor ronca na horta  
 entre pés de laranjeira  
 entre uvas meio verdes  
 e desejos já maduros.

Entre uvas meio verdes,  
 meu amor, não te atormentes.  
 Certos ácidos adoçam  
 a boca murcha dos velhos  
 e quando os dentes não mordem  
 e quando os braços não prendem  
 o amor faz uma cócega  
 o amor desenha uma curva  
 propõe uma geometria.

Amor é bicho instruído.

Olha: o amor pulou o muro  
 o amor subiu na árvore  
 em tempo de se estrepar.  
 Pronto, o amor se estrepou.

Num tempo em que a satisfação dos “desejos já maduros” poderia ser prejudicada pela diminuição do vigor físico ou pela falta de habilidade do sujeito poético como amante, ocorre a entrega amorosa, que lhe proporciona a “doce” sensação de afeto e de prazer. Mesmo consciente do perigo de sair ferido dessa experiência, o eu-lírico sabe que “certos ácidos adoçam/ a boca murcha dos velhos”. Além disso, o amor “é bicho instruído” e busca novas maneiras de realizar-se; assume novas configurações, compensando, assim, a perda da força física. O instinto não envelhece e mantém sua perícia, mostrando que sempre é tempo “de se estrepar” ou de provar dos riscos e dos sabores que a paixão e o sexo propiciam.

Se, em algumas circunstâncias, o sujeito poético drummondiano considera uma ousadia a entrega amorosa durante a velhice, em outros momentos, tal experiência é considerada um “privilégio” dessa fase da vida: “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”.

De acordo com o eu-lírico de “Amor e seu tempo” (IB, p. 728), poema ao qual pertence a estrofe transcrita acima, esse “ganho não previsto” que é o amor

“se aprende no limite”, pois depende do arquivamento de “toda a ciência herdada, ouvida”, o que justifica, em certa medida, seu começo tardio:

É isto, amor: o ganho não previsto,  
o prêmio subterrâneo e coruscante,  
leitura de relâmpago cifrado,  
que, decifrado, nada mais existe

valendo a pena e o preço do terrestre,  
salvo o minuto de ouro no relógio  
minúsculo, vibrando no crepúsculo.

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

O sujeito poético, em “Campos de flores” (CE, p. 268), ao ser tocado por “um amor crepuscular”, fora de hora, sente-se iluminado e vê amanhecer “de novo as antigas manhãs/ que não viveu jamais, pois jamais lhe sorriram”. Assim, o eu-lírico recupera a fé em si mesmo e no próprio mundo, na medida em que sai do estado de melancolia inicial, e reforça a idéia de que a entrega amorosa “no tempo de madureza” supera qualquer experiência vivenciada na juventude.

Ratificando o que afirma o eu-lírico de “Amor e seu tempo” em relação à necessidade de evolução interna e de aprendizado para se conseguir atingir um amor maduro, o sujeito poético de “Campo de flores” confessa que há, enfim, um modo “diferente” de amar “no limite” da vida:

Deus me deu um amor no tempo de madureza,  
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.  
Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,  
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos  
e outros acrescento aos que amor já criou.  
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso  
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia  
e cansado de mim julgava que era o mundo  
um vácuo atormentado, um sistema de erros.  
Amanhecem de novo as antigas manhãs  
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.

Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra  
 imensa e contraída como letra no muro  
 e só hoje presente.  
 Deus me deu um amor porque o mereci.  
 De tantos que já tive ou tiveram de mim,  
 o sumo se espremeu para fazer um vinho  
 ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa  
 a tirar sua cor dessas chamas extintas  
 era o tempo mais justo. Era tempo de terra.  
 Onde não há jardim, as flores nascem de um  
 secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso  
 para arrecadar as alfaias de muitos  
 amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,  
 e ao vê-los amorosos e transidos em torno,  
 o sagrado terror converto em jubilação.

Seu grão de angústia amor já me oferece  
 na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia  
 os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura  
 e o mistério que além faz os seres preciosos  
 à visão extasiada.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,  
 há que amar diferente. De uma grave paciência  
 ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia  
 tenha dilacerado a melhor doação.  
 Há que amar e calar.  
 Para fora do tempo arrasto meus despojos  
 e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

Conforme é possível constatar, o amor é considerado pelo eu-lírico um presente, que, num primeiro momento, não sabe se ganhou de Deus ou do Diabo, mas que julga o haver merecido. Porém, ao longo do poema, ele parece se convencer de que tal oportunidade lhe foi dada pelo primeiro, uma vez que, na quarta estrofe, não mais menciona o Diabo como responsável por “este amor maduro”. Seu mérito, conforme explica, talvez se deva ao sofrimento nele causado pelas tantas experiências frustradas do passado, pelo sangue perdido nas feridas antigas. Apesar do modo diferente de amar que se apresenta na maturidade, o eu-lírico reconhece a insegurança que tal sentimento ainda provoca em si, pois, se em uma das mãos o amor lhe traz carícias, em outra tem angústia a oferecer-lhe.

Não obstante, se o ganho de um amor “no tempo de madureza” é considerado um “privilégio”, cultivar um amor longo, por sua vez, proporciona

segurança e extremo bem-estar, de acordo com o sujeito poético de “O tempo passa? Não passa” (AAA, p. 1277):

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

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

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

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

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

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

Nos versos acima, ouve-se a voz de um homem maduro, confessando à amada que a soma dos anos aprimorou o amor que os une. Percebe-se que tal sentimento resulta de um longo investimento, capaz de aproximar os amantes “cada vez mais”, conforme passa o tempo. Esse investimento concede a garantia de que, “no abismo do coração”, o tempo não passa, pois “só quem ama escutou / o apelo da eternidade”.

Da mesma forma, o eu-lírico de “Amor antigo” (AAA, p. 1282) ensina que nem mesmo o passar dos anos tem o poder de “desmoronar” um sentimento de “raízes fundas”. Como se pode verificar, no poema, o amor tem como metáfora uma planta cuja sobrevivência depende de si mesma - e não de “cultivo alheio” -,

e que está baseada, sobretudo, na liberdade que se oferece ao(à) parceiro(a) dentro do relacionamento:

O amor antigo vive de si mesmo,  
 não de cultivo alheio ou de presença.  
 Nada exige, nem pede. Nada espera,  
 mas do destino vão nega a sentença.  
 O amor antigo tem raízes fundas,  
 feitas de sofrimento e de beleza.  
 Por aquelas mergulha no infinito,  
 e por estas suplanta a natureza.

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

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

O sujeito poético desse poema parece concordar com o que diz o eu-lírico de “O tempo passa? Não passa”, na medida em que acredita que a maturação do sentimento torna os amantes mais próximos e o relacionamento mais ardente, ainda que esse amor seja “pobre de esperança”, talvez pela consciência da brevidade do tempo que lhe resta, o que nem por isso o torna “mais triste”, ao contrário do que se poderia imaginar.

À mulher amada, o sujeito poético reserva a gratidão pelo companheirismo e dedicação compartilhados durante “a vida inteira” (PE, p. 1479). E sobre o “amor antigo”, ele diz: “o tempo é simples ruga/ na carapaça, não no fundo amor” (Vp, p. 671), mostrando, portanto, que o sentimento, ao contrário do invólucro que o contém - o corpo -, não envelhece, nem perde o vigor.

Como foi possível perceber na recuperação de uma pequena parte da fortuna crítica da obra de Drummond, empreendida no início deste capítulo, uma das marcas de sua poesia consiste na oposição. Assim, se até aqui destacaram-se os aspectos positivos apontados pelo sujeito poético drummondiano no que diz respeito à vivência do amor na maturidade, agora, abre-se espaço para uma opinião negativa do eu-lírico sobre o mesmo assunto. O poema “A carne envilecida” (Fa, 1393), transcrito abaixo, contrapõe-se ao ponto de vista expresso

pelo eu-lírico acerca do amor nos textos poéticos analisados anteriormente. Se em “Campo de Flores” ele atribui a Deus o ganho de “um amor nos tempos de madureza”, nesse outro poema, é somente a figura do Diabo que ganha ênfase:

A carne envilecida chama o Diabo  
e pede-lhe consolo. O Diabo atende  
sob as mil formas de êxtase transido.  
Volta a carne a sorrir, no vão intento  
de sentir outra vez o que era graça  
de amar em flor e em fluida beatitude.  
Mas os dons infernais são novo agravo  
à envilecida carne sem defesa,  
e nada se resolve, e o aroma espalha-se  
de flores calcinadas e de horror.

A expressão “a carne envilecida” refere-se ao resultado de um processo, que, segundo o eu-lírico, transforma o corpo idoso num objeto vil, abominável, o que, por sua vez – conforme revela o estudo de lacub, sintetizado no capítulo teórico deste trabalho –, remete ao modo como a cultura greco-latina entendia o corpo do ancião. Este, comparado a um cadáver, gerava apenas uma repulsa. Da mesma forma, no poema transcrito, o Diabo parece representar o erotismo ainda presente em um ser cuja “carne volta a sorrir, no vão intento de sentir outra vez” o prazer da concretização de seu desejo.

Assim, cabe concluir que, com o passar dos anos, o sujeito poético vai experimentando uma série de perdas – da inocência, do encanto, dos amigos, da companheira, dos dentes, dos cabelos e do vigor corporal –, o que o leva a observar a aproximação inevitável de sua morte:

Vinte anos ou pouco mais,  
tudo estará terminado.  
O tempo fluiu sem dor.  
O rosto no travesseiro,  
fecho os olhos, para ensaio. (ARP, p. 181).

Nessa fase, além de conformar-se com os danos trazidos pelo fluir do tempo, o eu-lírico saboreia a melancolia que o invade. Para ele, que um dia havia pressentido seu próprio envelhecimento, é chegado o momento de ensaiar a própria morte, pela qual o sujeito parece aguardar sem angústia ou amargura.

Assim, o exame efetuado evidencia que, de acordo com o sujeito poético drummondiano, envelhecer é “uma aprendizagem de desaprender”, para usar uma expressão de Fernando Pessoa (1995). Essa aprendizagem, uma vez alcançada, é que parece permitir ao velho a reinvenção do sexo e do amor, a aceitação das perdas e da brevidade do tempo que lhe resta, e o enfrentamento dos preconceitos, por meio dos quais a sociedade procura condená-lo à morte em vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise efetuada revela que as obras poéticas de Quintana e de Drummond, particularmente os poemas focalizados, elegem como tema alguns aspectos relativos às condições físicas e à realidade social, psíquica e emocional do velho, expressando os conflitos que o eu-lírico experimenta quando constata e vivencia o seu próprio envelhecimento.

Ao longo do exame realizado, foi possível verificar que ambas as obras poéticas, por meio de diferentes procedimentos e de distintas modelações, evidenciam o “susto” levado pelo eu-lírico “diante do espelho”, quando, ao perceber que está envelhecendo, demora a reconhecer sua identidade na imagem que observa. A dificuldade de reconhecimento por parte do sujeito poético justifica-se, segundo Beauvoir, pelo fato de o envelhecimento ser um processo lento, gradual e silencioso, características que não permitem que o ser humano perceba, com clareza, as mudanças que vão ocorrendo com ele. Ainda, de acordo com a filósofa, normalmente, a revelação de nossa idade vem dos outros, “uma vez que em nós é o outro que é velho”, idéia que se confirma em alguns poemas selecionados, nos quais o eu-lírico somente reconhece estar velho ao constatar o envelhecimento de seus contemporâneos, que cumprem, nesse momento, a função desempenhada pelo espelho em outros textos poéticos.

Constatou-se, também, que o eu-lírico da obra de Quintana procura falar do envelhecimento – do próprio e do alheio – por meio da ironia e do lirismo, provocando, no leitor, ora o riso, ora o enternecimento. Percebe-se o emprego do primeiro recurso em “Reflexos, Reflexões...”, “Da experiência”, “Terapias”, “Aos fantasmas do passado”, “Dona Gertrudes”, entre outros textos. Já o segundo

procedimento é verificado em “Viver”, “Soneto VIII”, “O velho do espelho”, “Quem disse que eu me mudei?”, “As mãos de meu pai”. Na *Poesia completa* de Drummond, o sujeito poético opta por variar de modulação, indo do melancólico ao argumentativo, além de imprimir um tom de vibração e de entusiasmo a alguns poemas. A melancolia e o lamento estão presentes na maior parte dos textos selecionados, como é o caso de “Indicações”, “Como um presente”, “O retrato de malsim”, “Carta”, “A casa do tempo perdido”, “A ingaia ciência”, “Para sempre”, “Cantiga de viúvo” e “A carne envilecida”. Por sua vez, o poema “Essas coisas” mostra-se exemplar em relação ao tom argumentativo, uma vez que o eu-lírico dialoga com a *vox populi*, defendendo seu direito de sentir desejo e prazer numa idade considerada inoportuna. A vibração, por seu turno, faz-se presente na maioria dos poemas que abordam o amor, dentre os quais destacam-se “O quarto em desordem”, “Os bolos que tu preparas”, “O amor bate na aorta”, “Amor e seu tempo”, “Campo de flores”, “O tempo passa? Não passa” e “Amor antigo”.

Além disso, verificou-se que tanto o sujeito poético quintaniano, quanto o eu-lírico drummondiano procedem ao inventário das inúmeras perdas que advêm com o fluir do tempo. Na *Poesia completa* de Quintana, tais conseqüências do envelhecimento não são concebidas pelo eu-lírico como prejuízos, e sim como fatores capazes de tornar mais leve sua caminhada rumo à última fase da vida. Assim, os poemas analisados no segundo capítulo, de um modo geral, evidenciam que saber envelhecer é aprender a despojar-se das ilusões e das expectativas, o que, por conseqüência, pode livrar o sujeito poético de decepções.

Na *Poesia completa* de Drummond, por sua vez, o eu-lírico lamenta, em algumas passagens, certos tipos de perda, como ocorre ao falar sobre os temas da orfandade e da viuvez. Porém, em outros momentos, parece admitir a necessidade de reinventar a si mesmo e de redescobrir com as crianças uma outra forma de “deslizar”, isto é, uma maior liberdade de movimentos. Além disso, apesar dos sucessivos danos que experimenta ao envelhecer, o sujeito poético não nega alguns benefícios que lhe são proporcionados pela sabedoria conquistada com o amadurecimento, pelo menos no que diz respeito à vivência do amor. Tal sabedoria, uma vez adquirida, é capaz de garantir a esse sujeito “uma aceitação maior de tudo”, inclusive das perdas e da morte, e um modo diferente de vivenciar o amor e de lidar com o erotismo na fase madura da vida.

Por outro lado, o exame dessa questão específica na obra de Drummond leva a pensar, também, que os conflitos expressos pelo sujeito poético estão radicados na lógica do “momento oportuno” - de que fala Ricardo Iacub -, de acordo com a qual o amor “no tempo de madureza” seria uma “entrega fora de hora”. Em alguns instantes, a idéia de que os velhos estão incapacitados para o amor, ou de que esse sentimento, quando aliado ao sexo, é inadequado ou inapropriado à sua condição, é preconizada pela *vox populi* e combatida pelo eu-lírico de Drummond. Em outras circunstâncias, todavia, vê-se esse mesmo sujeito – que concorda com as palavras ditas pelo escritor numa entrevista – condenando-se por sentir desejo ou prazer em uma idade que já não é para “essas coisas”, o que, em certa medida, parece evidenciar a internalização dos referidos preconceitos por parte daquele que toma a palavra.

Se na *Poesia completa* de Drummond o tema do amor maduro revela-se recorrente, o mesmo não ocorre na *Poesia completa* de Quintana. Em compensação, na obra do escritor sul-rio-grandense, encontram-se inúmeros poemas que apontam para aproximações e distanciamentos existentes, na opinião do sujeito poético, entre infância e velhice. O eu-lírico quintaniano, embora tome consciência do próprio amadurecimento, não deixa de vasculhar os esconderijos da casa paterna, e, por vezes, considera-se “o mesmo menino teimoso de sempre”, que “envelheceu um dia, de repente”. Contudo, ele reconhece a falta de cor que marca a velhice, em contraposição ao colorido que caracteriza a infância, admitindo, portanto, as diferenças entre essas duas fases.

Por fim, cabe concluir que a obra poética de Quintana e de Drummond propicia que o leitor reflita acerca de uma questão crucial para o indivíduo e para a coletividade, o que, de certo modo, elucida a relação que a literatura estabelece com a sociedade. Por meio da combinação de elementos selecionados na realidade social, psíquica e emocional do velho – bem como na percepção que ele tem de seu próprio corpo –, e da introdução desses aspectos no universo poético, o eu-lírico expressa alguns conflitos e aprendizados experimentados na última fase da vida. Desse modo, permite-se que determinados leitores – os que já se consideram velhos – identifiquem-se com o sujeito poético de uma ou de ambas as obras em foco e possam, assim, ver-se de fora, pensando sobre a sua própria condição. Ao mesmo tempo, possibilita-se que os leitores jovens desempenhem papéis nos quais, de um modo geral, têm dificuldade de imaginar-

se, assumindo, assim, o ponto de vista de um sujeito que se reconhece como velho ou que já ensaia sua velhice. Suspeitar o velho em si, desde a juventude, talvez seja o primeiro passo para conviver bem com a velhice, a própria e a alheia. Por meio desse ensaio, as duas obras proporcionam, portanto, a inauguração de um território que, para vir a concretizar-se, precisa antes ser imaginado.

## REFERÊNCIAS

A CASA DO BRUXO. Especial Carlos Drummond de Andrade. *Trechos da última entrevista*. Disponível em: <<http://www.casadobruxo.com.br/poesia/c/cda.htm>>. Acesso em: 10 out. 2006.

ADORNO, T. W. Discurso sobre Lírica y Sociedad. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BARBOSA, M. H. S.; GAGLIETTI, M. J.; RIBAS, N. S. Ver-se como um outro: ensaiando o envelhecimento por meio da literatura. In: BOTH, A.; CASARA, M. B.; CORTELLETTI, I. A. (Orgs.). *Educação e envelhecimento humano*. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 711 p.

BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. In: *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Madrid: Santillana, Taurus, 1993

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. "Signos"; v. 2).

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1985.

CARVALHAL, Tânia Franco. Prefácio. In: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Org. de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. Quintana, entre o sonhado e o vivido. In: *Mario Quintana*. Autores Gaúchos (n. 6). 7. ed. 1997. Porto Alegre: IEL, 1984.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de O. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

ECO, Umberto. A mensagem estética. In: *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ERLICH, Victor. *Russian Formalism: history-doctrine*. 2. ed. London: Mouton, 1965.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. de Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Col. "Debates"; v. 57).

GRIMM, Jakob. *Os contos de Grimm*. Trad. de Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989.

IACUB, Ricardo. *Erótica e velhice: perspectivas do ocidente*. São Paulo: Vetor, 2007. (Col. "Gerontologia"; v. 4).

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. Linguistique et poétique. In: \_\_\_\_\_. *Essais de linguistique générale*. Trad. de Nicolas Ruwet. Paris: Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Poética em ação: Roman Jakobson*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que la poésie?. Trad. do tcheco por Marguerite Derrida. In: TODOROV, Tzvetan (Dir.). *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

JAMESON, Frederic. *Marxism and Form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

MARTINS, Hércio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MOREIRA, Carlos André. O lugar a que pertence o poeta. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, p. 4-5, 18 fev. 2006.

MUKAROVSKI, Jan. L'art comme fait sémiologique. In: *Poétique 3*. Paris: Seuil, 1970.

NERY, Hermes Rodrigues. *Fernando Sabino: lições de vida de um menino*. Disponível em: <<http://medei.sites.uol.com.br/penazul/geral/entrevi/sabino.htm>>. Acesso em: 20 abr. 2006.

O ANJO disfarçado tinha jeito de guri e rosto de avô. *Zero Hora*, Segundo Caderno, Porto Alegre, 6 mai. 1994.

PAZ, Octavio. Os signos em rotação. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. O guardador de rebanhos. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 203-228.

QUINTANA e sua criação maior: ele próprio. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, 18 fev. 2006.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

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

SANTIAGO, Silviano. *Camões e Drummond: a máquina do mundo*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 jun. 1967. Suplemento Literário, n. 42, p. 6.

\_\_\_\_\_. *Atualidade de Drummond*. Disponível em: <[http://www.ufmg.br/75anos/ag\\_drummond.htm](http://www.ufmg.br/75anos/ag_drummond.htm)>. Acesso em: 12 mar. 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu' est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1969. (Col. "Idées").

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ZILBERMAN, Regina. Sexual/idade: preconceito e liberação em Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. In: BARBOSA, Maria José Somerlate. *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.