

De corpos maduros e de amores possíveis: Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Sena num encontro

Monica Figueiredo

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar.
Olhou-a dum jeito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto.
Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar.
Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado, cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para praça e começaram a se abraçar.
E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos
Como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu e o dia amanheceu em paz.

Valsinha. Chico Buarque e Vinicius de Moraes

Não sou leitora de poesia, ou melhor, não sou leitora crítica de poesia, preferindo na maioria das vezes o excesso de palavras que preenche as páginas das narrativas. Mas os caminhos que nos levam aos textos são mesmo indecifráveis, e ao rever o filme *Chuvas de Verão*¹, a música *Valsinha* foi

¹ Filme lançado em janeiro de 1978, com direção e roteiro de Cacá Diegues, tendo como protagonistas Jofre Soares e Míriam Pires. O roteiro conta a história de Afonso que, ao se aposentar, realiza o sonho de sua vida. Agora ele poderá ficar no bairro o dia todo, usando apenas pijamas, livre das roupas incômodas que durante toda a vida usou na oficina onde trabalhou. Experimentando os primeiros dias de sua aposentadoria, Afonso descobre as personagens do bairro onde sempre viveu, percebendo que na verdade não as conhecia. O cotidiano das pessoas, aparentemente simples, é narrado através da visão do velho aposentado que, já desenganado, realiza com a vizinha solteirona seu amor.

resgatada por minha memória de tal modo que, de repente, estava plena de amores maduros. Como Carlos Drummond de Andrade já havia ensinado com sua poesia, *palavra-puxa-palavra*, e num processo associativo que só pode ser explicado pelo prazer, um poema do poeta *gauche* andou ocupando o meu imaginário nestes últimos dias, reacendendo o desejo de leitura de um outro poeta, o português Jorge de Sena. Mas é certo que nenhum princípio de prazer sobrevive impunemente diante do princípio de realidade, já que havia um texto a ser escrito para este *Colóquio*² que investiga as relações luso-brasileiras. Para filha de portugueses açorianos como eu, é mesmo difícil falar daquilo que cotidianamente experimentei como condição de vida, afinal, eu era a brasileira que no colégio muitas vezes dizia coisas esquisitas que as outras crianças não entendiam, aquela que tinha uma avó que não fazia balas, mas “rebuçados” e que ouvia da boca da madrinha estórias infantis passadas numa aldeia perdida no Alto Minho, ou na solidão insular dos Açores. Nem os santos a que me ensinaram a adorar eram aqui conhecidos, e havia um Senhor Santo Cristo dos Milagres para quem eu rezava e que parecia não entender os pedidos brasileiros que eu fazia, me levando a crer, ao contrário do que defendia a crença popular, que só em suas casas é que os santos faziam milagres. Confesso então que não tenho o distanciamento necessário para analisar política, social ou culturalmente as relações luso-brasileiras, porque, para mim, elas estarão sempre misturadas a uma história pessoal – portanto, marcadamente afetiva –, sobrevivendo graças a lembranças boas e ruins.

Mas, como já disse, por uma sucessão de acasos, pus-me a pensar em amores maduros, em amores crepusculares, em amores de inverno e, a despeito de vinculações sociais, culturais ou políticas, proponho inserir a relação luso-brasileira no viés do conhecimento amoroso que aqui ganha corpo através de poemas escritos na maturidade de dois poetas: o brasileiro Carlos Drummond de Andrade e o português, naturalizado brasileiro, Jorge de Sena. Acredito não ser mais necessário questionar o caráter político inerente ao amor, já que a sociedade ocidental, após vinte séculos, é capaz de conferir a devida importância ao afeto e ao erotismo por estarem presentes no devir histórico, subvertendo, de forma velada ou não, as relações de poder. Por isso,

² Trabalho apresentado durante o *Colóquio Relações Luso-Brasileiras – enlaces e desenlaces*, promovido nos dias 22 e 23 de Abril de 2002 pelo Pólo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras (PPRLB) do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

(...) o amor tem sido e é a grande subversão do Ocidente. Como no erotismo, o agente da transformação é a imaginação. Mas, no caso do amor, a mudança se dá em relação contrária: não nega o outro nem o reduz à sombra, mas é a negação da própria soberania. Essa autonegação tem uma contrapartida: a aceitação do outro. (Paz, 1994, p.112)

Assim, o que interessa destacar é como numa idade madura, numa idade em que a morte poderia ser o tema privilegiado, a sensibilidade desses poetas conseguiu resgatar o afeto e o erotismo, transformando-os em possibilidade de permanência, em condição necessária à resistência, em pulsão desejante que garantiu a existência de sujeitos que se atreveram, ao olhar a morte, desejar a vida. Trato aqui de poetas que viram no corpo uma casa possível ao fazerem dele o abrigo necessário ao querer. Trato aqui de olhares maduros que sabem que os corpos são como casas, plenos de marcas, de rachaduras e de terrenos cedidos. Trato aqui de poetas que instalaram a beleza crepuscular nos corpos, aprendendo o novo a partir do antigo. Trato, enfim, de poetas que nunca deixaram de amar.

Começo por Drummond, que aos quarenta e nove anos publicava *Campo de Flores*³ (1969, p. 178), poema dedicado a Lygia Fernandes, a amante vinte e cinco anos mais jovem, que o acompanharia até a morte numa relação falhadamente clandestina. Diz o poema:

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

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

- 9 Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
- 10 e cansado de mim julgava que era o mundo
- 11 um vácuo atormentado, um sistema de erros.

³ O poema é publicado pela primeira vez em *Claro Enigma*, de 1951.

12 Amanhecem de novo as antigas manhãs
 13 que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.
 14 Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
 15 imensa e contraída como letra no muro
 16 e só hoje presente.
 17 Deus me deu um amor porque o mereci.
 18 De tantos que já tive ou tiveram em mim,
 19 o sumo se espremeu para fazer vinho
 20 ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

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

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

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

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

Estamos diante de um longo poema que divide seus quarenta e dois versos por oito estrofes encadeadas de *forma narrativa* através da subordinação que,

mais do que submeter as orações a uma dependência semântica, acaba por atar as estrofes num discurso intervalar que se mantém coeso graças à presença dos conectivos. Em verdade, o poema expõe o difícil processo da escrita, que aqui é usado na tentativa de compreender uma realidade que deve ser aprendida. O poeta escreve para aprender a amar, daí porque há de haver espaço entre os versos para que eles *reflitam*, para que *se pensem*, e é por isso que os argumentos são pouco a pouco colados em discurso, numa luta ininterrupta com as palavras em prol da comunicabilidade. Em verdade, na poesia de Drummond,

(...) a simplicidade se alimenta, pois, do esforço fracassado, à semelhança de Sísifo. Fracassado não significa derrota, antes estímulo, como ainda no mito de Sísifo. A comunicabilidade com o outro pela palavra poética, no caso, com o leitor é conquista e fracasso do individualismo e é, ao mesmo tempo, um ideal ascético de exigência introspectiva e de simplicidade humana, vale dizer, de responsabilidade cidadã e de aversão ao culto do escritor como alguém que, por exercer uma profissão dita nobre, difere dos outros. (Santiago, 1996)

Há neste poema uma temporalidade recheada de memória, já que o presente encerra a idéia de passado. O tempo firma-se num presente “maduro” e, lúcido, o poeta não duvida que o futuro previsível àqueles que já não têm mais o aval da juventude é a inutilidade ou a degeneração (vs. 1 e 2). Estamos, pois, diante de um tempo limite, onde a idéia de um futuro redentor já não pode ser crível. Posto diante da inexorabilidade do tempo – graças a um feito de Deus, ou do Demônio (vs. 3 e 4) – o eu-lírico aprenderá, através da experiência amorosa, a viver o presente como único tempo possível.

Mas o amor é mesmo uma força poderosa, capaz de subverter a condenação à experiência ordeira da vida, do mesmo modo que pode transformar o presente num tempo para *fora* do tempo. Revertendo a temporalidade cotidiana, o amor faz com que o poeta alcance a idade do mito para também nela se incluir (vs. 5 e 6). Com isso, a condição humana salva-se da precariedade, porque pode experimentar uma inteireza que não exclui, mas abarca. Não se pode perder de vista que este amor só é novo porque é maduro, antítese que mostra que a novidade não está em ser a primeira vez que se ama, mas está em ser a primeira vez para este amante maduro, aquele que diante do tempo possível – o presente –, dispôs-se à aprendizagem amorosa.

Trata-se de um amor *outro*, aquele nasce no tempo passível de uma completude que a tudo inclui, por isso, o eu-lírico se torna “o mito mais radioso/ e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou” (vs. 7 e 8)⁴. A experiência amorosa é mesmo caminho de autoconhecimento porque ao amar, o poeta afirma: “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” (vs. 9, 10 e 11). Aqui, *saber* e *sabor* acabam unidos na descoberta que vai do *conhecer* ao *saborear*; em outras palavras, amar o outro para amar a si parece ser a lição aprendida.

O amor ressuscita todo um cotidiano vivido em espera pressentida que, embora incerta, nunca deixou de ser desejada. Por anos, a mulher amada permaneceu clandestina, anônima, “como letra no muro”, mas ainda assim inscrita (vs. 14, 15 e 16). E da inscrição espremida em página tão adversa, ela ganha o espaço necessário a uma escritura plena, pois no hoje que o poema cria, a presença da mulher amada é recomposta por letras largas que afinal se espalham por todo o poema.

Sabe o eu-lírico que este amor é um amor maturado, porque só o envelhecimento é capaz de produzir a substância essencial que nasce carregada do sumo da vida, por isso, imagisticamente, este amor é “vinho”, é “coágulo” (vs. 19 e 20), por guardar a concentração necessária de tudo aquilo que é denso, rubro, intenso e viscoso. Abrigando a memória de outros amores, “de tantos que já tive ou tiveram em mim” (v. 18), o amor inaugura um tempo de justiça, porque antes de tudo ele é merecimento, não é acaso ou golpe de sorte, é produto lentamente elaborado ao longo dos anos, pois, como a escrita, é também um trabalho artesanal (vs. 17, 21, 22 e 23).

O poema instala-se num pretérito imperfeito que eterniza o amor sem o imobilizar. Assim, a experiência amorosa para sempre pode ser presentificada, através de um “era o tempo mais justo”, ou de um “era o tempo de terra” (v. 23), sendo ativada a cada nova leitura, como a tradição dos contos de fadas já havia ensinado. Por isso, este amor oriundo de um passado não acabado, porque incluso na condição madura do presente, é capaz de romper com a “penumbra” em

⁴ Para Gilberto Mendonça Teles (1985, p. 202), na poesia de Drummond, “a participação humana atinge a suma de todos os saberes poéticos e a linguagem se faz mesmo a morada do ser, não é mais apenas o instrumento transitivo e transparente a serviço da comunicação: ela passa agora a comunicar a si mesma, plena de sua estrutura e opacidade. Não importa mais se há uma forma moderna ou tradicional; o que conta é a síntese, o adensamento da substância expressiva. À maneira de Parmênides, Drummond pode afirmar agora, como num verso de *Campo de Flores*: “sou e não sou, mas sou”.

que se mantinha o eu-lírico (v. 8), bem como pode acabar com o “vácuo atormentado” (v. 11), e com o “sistema de erros” (*ibidem*) em que se debatia o poeta. Ultrapassando a inadequação ao mundo, o amante habita agora um tempo em que as cores recusam a sombra e explodem de forma assumida, retirando a indecisão de uma rosa que redescobre o tom em meio a chamas extintas (vs. 21 e 22).

Não é gratuito, portanto, que a retomada das cores acabe por fazer com que o eu-lírico se transforme num “mito radioso” (v. 7), que vive manhãs que finalmente “sorriem” (v.13), guardando em si a luz necessária ao semeio da terra. O agora é um tempo do concreto, da corporalidade, por isso, não há mais a possibilidade de espaços limitadores, porque a beleza não está atada à circunscrição e à previsibilidade de nenhum jardim (v. 24). É necessário um “segreto investimento” na improbabilidade, na liberdade de criação (v. 25) que não se contenta com o rigor dos canteiros, antes deseja um campo de flores, todo ele semeado pela criação poética. Pegando de empréstimo a análise de *Le lys dans la vallée* de Balzac feita por Leyla Perrone-Moisés (1999, p. 66), é bom lembrar que:

(...) nesse paraíso verbal tudo é ainda possível, o significante é fundador, faz existir o que nomeia. Tomado pela euforia do verbo paradisíaco, Balzac dispensa qualquer adequação convencional da linguagem à realidade, ele a cria. (...) Seu buquê não é apenas irrealizável por questões botânicas; é impossível por razões físicas. (...) Essas flores impossíveis são as flores da escrivainha: palavras-flores arranjadas num poema-buquê, vivendo não à *imagem* da natureza, *mas como* as obras da natureza.

Por ser um hábil semeador de palavras, o eu-lírico tornou-se maior, fez-se “espaçoso” ao viver uma plenitude erguida sob o princípio do prazer, afinal, neste presente, ele *é e não é*. Resta ao poeta colocar-se ao lado daqueles que, igualmente por paixão, vivem desordenadamente à margem da sociedade (vs. 28 e 29), e ainda que temendo o excesso de vida, ele transforma a desmedida em “jubilação” (vs. 27, 28, 29 e 30). Para longe do medo, mas com a angústia⁵ que recebe do amor na mão esquerda, o eu-lírico tem a mão direita livre para o trabalho da escrita e, em linguagem, acaricia a criação do corpo da mulher amada, que é

⁵ Ao escrever a *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau (1993) explica que a angústia é a reação do indivíduo frente a um obstáculo desconhecido, enquanto o medo teria um antagonista definido. No caso do poema, o eu-lírico efetivamente teme a amplitude desconhecida do sentimento amoroso, daí porque o seu sentimento seja o de angústia.

como uma arquitetura traçada para a sua visão em êxtase (vs. 32, 33, 34 e 35). Seguindo Barthes, o poeta sabe que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (1985, p. 55).

O poema ensina, enfim, que “há que amar diferente” (v. 37), porque o amor crepuscular carece de outro modo de amar, um modo que nasce de pequenas construções metonímicas. É preciso “ladrilhar as mãos” com “paciência” para que, com sabedoria, um espaço outro possa ser construído (vs. 36, 37 e 38). O amante que foi corroído pela ironia deverá aprender a doação, deverá abrir-se para a chegada da mulher amada (vs. 38 e 39), aceitando, no entanto, uma dolorosa condição: “há que amar e calar” (v. 40). Se por um lado, a necessidade de silêncio induz à biográfica condição clandestina dos amores do poeta, por outro, ele também é necessário para quebrar a fala contínua que aprisiona e que serve ao poder porque, como Barthes já havia ensinado:

(...) sem dúvida ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder: o poder (a *libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder. (*sl/d*, p. 10)

Rejeitando qualquer forma de enclausuramento, o eu-lírico quer atingir o *fora* do discurso, instalar o seu amor num espaço para além de todas as palavras e aprender a recomeçar. Deixando para trás a temporalidade que o discurso sempre aprisiona e contando somente com os seus “despojos” que são memória, silenciosamente o poeta caminha em direção à luz que incide sobre a confusa, mas estimulante e vital condição de *não saber*.

E do outro lado do Atlântico, em 1973, aos cinquenta e cinco anos, Jorge de Sena, amigo, admirador e correspondente de Carlos Drummond de Andrade⁶, escreve *Conheço o sal...*⁷, poema cujo teor erótico é desde o título anunciado e que se firma como um exemplo perfeito da já apontada “emer-

⁶ Sobre a relação mantida pelos dois poetas, recomendamos a leitura de “Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena, and international prizes: a personal correspondence” de Frederick G. Williams (1996, p. 38-37).

⁷ O poema é publicado em 1974 e dá nome ao volume: *Conheço o sal... e outros poemas*. A edição aqui utilizada é *Quarenta poemas*, introdução e organização de Gilda Santos (1998, p.71).

gência erótica”⁸ presente em toda a obra de Sena. O poeta das “metamorfoses” não poderia mesmo passar ao largo daquela que atinge carne, músculos e veias, estando inscrita na contorção de corpos que, como versos, obedecem a um ritmo comandado pelo prazer. Diz o poema:

- 1 Conheço o sal da tua pele seca
 2 depois que o estio se volveu inverno
 3 da carne repousada em suor noturno.
- 4 Conheço o sal do leite que bebemos
 5 quando das bocas se estreitavam lábios
 6 e o coração no sexo palpitava.
- 7 Conheço o sal dos teus cabelos negros
 8 ou louros ou cinzentos que se enrolam
 9 neste dormir de brilhos azulados.
- 10 Conheço o sal que resta em minhas mãos
 11 como nas praias o perfume fica
 12 quando a maré desceu e se retrai.
- 13 Conheço o sal da tua boca, o sal
 14 da tua língua, o sal de teus mamilos,
 15 e o da cintura se encurvando de ancas.
- 16 A todo o sal conheço que é só teu.
 17 ou é de mim em ti, ou é de ti em mim,
 18 um cristalino pó de amantes enlaçados.

Estamos diante de um poema mais breve que o anterior, composto por dezoito versos divididos em seis estrofes, todas elas iniciadas pela insistente afirmativa de conhecimento de um eu sobre um espaço que, afinal, é o corpo do outro. Se neste poema não temos uma nomeação direta do amor maduro, metaforicamente ela se faz presente quando nos primeiros versos a de-

⁸ Gilda Santos (1998, p. 12) afirma: “noutra faceta do testemunho: a emergência da palavra erótica. O princípio vital que Eros emblematiza ocupa espaço de relevo não só na poesia como em toda a obra de Jorge de Sena”.

manda temporal é marcada através do “inverno” que representaria o hoje, decorrente de um pretérito designado por “estio” (v. 2). Mas entre passado e presente, também aqui é o último que merece o registro, através da repetição da forma verbal em primeira pessoa – “conheço” –, grafada num insistente presente do indicativo.

Literalmente garantido no abrigo do corpo, o amor hibernal se concretiza quando se instala na “carne” que agora carece de repouso, não porque foi atingida pela velhice, mas antes porque guardou o suor oriundo de um esforço recente e noturno (v. 3). Trata-se de uma carne de “pele seca” (v. 1), que ainda que envelhecida, é capaz de reunir de forma hiperbólica a secura proveniente do excesso de sal, tempero erótico abundante abrigado no corpo da mulher amada.

Como no poema brasileiro, aqui também a maturidade é o tempo do conhecimento pleno do corpo do outro, conhecimento que de tão profundo permite inclusive a adulteração da geografia alheia. Alterando a ordem física do corpo feminino, o eu-lírico subverte a descrição previsível, fazendo que, em linguagem, a concretude corporal ganhe outra dimensão. Por isso, o coração está no sexo e o leite parte de bocas que têm lábios em forma de copos (vs. 4, 5, e 6), o que prova que este poeta, tal qual Drummond, é igualmente um refinado construtor de “formas improváveis”.

O corpo é uma superfície que guarda inscrições e os cabelos registram a passagem do tempo já que, de negros a louros, se tornam cinzentos (vs. 7 e 8). Pela magia da linguagem poética, o cromatismo que incide sobre os cabelos da mulher amada a torna atemporal porque, a despeito da passagem do tempo, ela ainda consegue seduzir o olhar do eu-lírico que, diante do “brilho” difuso e “azulado”, tem também a sua “visão extasiada”. Não é gratuito, portanto, que este corpo feminino esteja marcado por um léxico sinuoso, onde ecoa a memória da sedução da serpente que é capaz de enrolar (v. 8), de encurvar (v. 15), de enlaçar (v. 18) enfim, de envolver.

Como em Drummond, as mãos do poeta estão a serviço de um trabalho artesanal, são como superfícies que guardam memória, por isso o sal permanece nas “mãos” (v. 10) “ladrihadas” por todos os sentidos. Tal qual em *Campo de Flores*, a plenitude amorosa é metáfora de natureza experimentada, de espaço vivido, o que faz com que o momento depois do ato amoroso seja recuperado através de um cenário marítimo, em que a maré, após o gozo, obrigatoriamente desce e se retrai (v. 11 e 12).

Mas conhecer o sal é afinal conhecer um *sabor* que se quer *saber* e o corpo amado é mesmo a *comida* que alimenta o desejo de viver. Apropriando-se dele como quem degusta pratos especiais numa incansável refeição que não sacia, o eu-lírico o devora aos bocados: boca, língua, mamilos, cintura e ancas (vs. 13, 14 e 15), para devolvê-lo inteiro através do corpo da poesia que será sempre um discurso capaz de adiar a morte. Voltando às formas primárias de aprendizagem, o poeta sabe que:

(...) a boca é, portanto, um importante instrumento de comunicação com a sociedade, mesmo se se abstrair a comunicação verbal: cada vez que se lhe nega, ou recebe, um alimento de tipo particular ou em situações especiais, a criança aprende algo sobre a vida. (Rodrigues, 1983, p. 67)

Seguindo os ensinamentos de Georges Bataille, amor e morte se assemelham na medida que representam a única possibilidade de vislumbrarmos, enquanto seres “descontínuos” que somos, a continuidade do ser. Na poesia de Jorge de Sena, o tema do amor muitas vezes se cruza com os temas do envelhecimento e da morte. É nos corpos que amor e morte se evidenciam, é neles também que mais de perto se exhibe a passagem do tempo. Um tempo que é um presente conturbado e sobre o qual só há a parcial vitória através do discurso poético. Produto do testemunho pessoal do poeta transmutado pela palavra poética, o amor ganha espaço na poesia de Sena porque, visto como exercício erótico, é mais um caminho que leva à liberdade e à superação de uma realidade que sufoca.

Se no poema de Drummond, a essência amorosa converteu-se em “vinho” e em “coágulo”, o sal é aqui a substância essencial, é a partícula concentrada, “um cristalino pó” que une irremediavelmente os amantes enlaçados (vs. 16, 17 e 18). Em Sena, o erotismo ganha a concretude dos corpos, o calor do suor, o gosto do sal⁹. Será, pois, pela palavra poética que o amor se encontra plenamente realizado, porque, passando pelo crivo do concreto, o prazer e o desejo é que o procuram explicar. Como forma de conhecimento, o sentimento amoroso dimensiona o eu e, para além dele, sabia Sena, sabia Drummond, não há nenhuma outra verdade.

⁹ Cabe aqui recortar a última estrofe de *Arte de Amar*: “Olhos se fechem não para não ver / mas para o corpo ver o que eles não, / e no silêncio se ouça o só ranger / da carne que é da carne a só razão.”

Bibliografia:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOYSÉS, Lcylla. Balzac e as Flores da Escrivantina. *As flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1980, p. 44-66.
- SANTIAGO, Silviano. Pós-fácio de *Farewell*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- SANTOS, Gilda (introd. e org.) *Quarenta poemas*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.
- WILLIAMS, Frederick G. Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Sena and international prizes: a personal correspondence. *Carlos Drummond de Andrade and his generation*, Jorge de Sena Center for Portuguese Studies. University of California, Santa Barbara: Bandanna Books, 1996, p. 38-57.