

“À MEIA-NOITE, PELO TELEFONE” – SEGREDOS LEXICAIS¹ (E HISTÓRICOS) EM UM POEMA ERÓTICO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Maria Amélia Dalvi² (Ufes / Saberes)

(...) o lingüista, cujo campo abrange qualquer espécie de linguagem, pode e deve incluir a poesia no âmbito de seus estudos. (...) O tempo em que os lingüistas, tanto quanto os historiadores literários, eludiam as questões referentes à estrutura poética ficou, felizmente, para trás. (...) Se existem alguns críticos que ainda duvidam da competência da Lingüística para abarcar o campo da Poética, tenho para mim que a incompetência poética de alguns lingüistas intolerantes tenha sido tomada por uma incapacidade da própria ciência lingüística. Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante nos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos. (Roman Jakobson)

RESUMO: À luz do ensaio “Etimologia como forma de pensamento”, de E. R. Curtius, lê-se “À meia-noite, pelo telefone”, de *O amor natural* (1992), a partir dos sentidos e etimologias de algumas palavras que aparecem nos versos do poema, tais como “fulva”, “mata”, “púbis” e “copas”. Parte-se desta análise do miudinho rumo a articulações históricas mais amplas. Pensa-se o último verso do poema drummondiano – “Concordo, calo-me.” – como emblemático da situação do poeta, diante das perspectivas ideológicas, retóricas, sexuais, sociais que se lhe apresentam.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos Drummond de Andrade; *O amor natural*; “À meia-noite, pelo telefone”; história; etimologia.

1

Em seu magistral ensaio intitulado “Etimologia como forma de pensamento”, Ernst Robert Curtius sugere um painel antológico de textos literários e filosóficos canônicos que estabelecem uma relação lúdica com as questões etimológicas. Dentre os autores citados figuram nada menos que Homero, Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Virgílio, Ovídio, Jerônimo, Agostinho, Dante etc. No entanto, o grande destaque é dado a Isidoro de Sevilha, porque “em sua compilação de todo o saber humano [na Idade Média], [Isidoro de Sevilha] escolheu o caminho da designação para a essência, dos *verba* para as *res* e, conseqüentemente, denominou sua obra *Etymologiarum libri*” (CURTIUS, 1996, p. 607).

Não pára por aí o romanista: esclarece que a obra *Etymologiarum libri* “deve ser considerada como o livro fundamental de toda a Idade Média”, porque “não só fixou a

¹ Todas as pesquisas lexicais e etimológicas deste texto foram feitas a partir do **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**.

² Universidade Federal do Espírito Santo / Faculdade Saberes. Endereço eletrônico para contato: mariaamelialdavi@saberes.edu.br

massa dos conhecimentos por oito séculos como também cunhou as respectivas formas de pensar. Levou os leitores à ‘origem’ (*origo*) e à ‘força’ (*vis*) das coisas” (idem).

E o que poderia ser entendido como a origem e a força das coisas, senão a palavra, ou, mais precisamente, a etimologia (e, assim, as camadas de significado) de toda e qualquer palavra? De acordo com Curtius, em seu célebre livro Isidoro ressalta que a força da palavra ou do nome é deduzida pela interpretação e que, portanto, se nós virmos de onde vem o nome (ou seja, se pesquisarmos seu étimo) compreender-lhe-emos a força mais depressa.

Distendendo-se, o sábio medieval assegura – repetindo, talvez, idéias esboçadas no **Crátilo**, de Platão – que nem todos os nomes foram dados pelos antigos conforme a Natureza e que, portanto, alguns foram dados de maneira arbitrária. Assim, não se poderia dar a etimologia de todas as palavras – coisa que, todavia, não desmereceu e não desmerece em nada os estudos filológicos.

Estando por aqui o palavrório. De que pode servir a compilação de exemplos extraída do texto de Curtius à leitura do poema de Carlos Drummond de Andrade?

2

Deixemos, por ora, o famoso hábito de Carlos Drummond de Andrade – passar horas e horas ao telefone – de lado. Deixemos de lado a fama de tímido; a de galanteador inveterado; e ainda outras, menos nobres. Deixemos de lado também, temporariamente, o ensaio de Curtius, “Etimologia como forma de pensamento”. Fica-nos o poema em questão: “À meia-noite, pelo telefone”, que integra o livro póstumo de poemas eróticos, dado à luz em 1992, **O amor natural**.

Como quem vasculha vestígios insondáveis – pela via da extensão oculta – na ligação alheia, leiamos:

À meia-noite, pelo telefone,
conta-me que é fulva a mata do seu púbis.
Outras notícias
do corpo não quer dar, nem de seus gostos.
Fecha-se em copas:
“Se você não vem depressa até aqui
nem eu posso correr à sua casa,
que seria de mim até o amanhecer?”

Concordo, calo-me.
(ANDRADE, 1993, p. 71)

Trata-se de um poema com nove versos, divididos em duas estrofes: uma com oito versos, a outra com apenas um. Poema algum pode ser pensado desentranhado de sua forma, menos ainda este. Mas, antes de qualquer tentativa de dissecação lingüística, histórica ou estética, deixemos evidente um fato estrutural: é emblemático que o corte no poema, ou seja, o espaço entre a primeira e a segunda estrofes, sirva justamente para isolar um verso tão significativo: “Concordo, calo-me.” – em suma, um verso de aparente rendição (que, sintomaticamente, não se sabe se é dirigido ao interlocutor de nosso sujeito lírico ou se é dirigido a nós, leitores).

Se, de fato, a encenada rendição ocorre, poderemos dizer que o poema mimetiza formalmente o conteúdo expressivo das palavras do sujeito lírico. Do mesmo modo que o eu do poema é encurralado pela questão inquisitória apresentada nos versos 5, 6 e 7 por seu interlocutor (“Se você não vem depressa até aqui / nem eu posso correr à sua casa, / que

seria de mim até o amanhecer?”), o nono verso também é encurralado pelo restante do poema, restando “incomunicável”, como sintoma evidente da frustração (erótica) relatada.

Mas, mesmo em seu isolamento, o último verso do poema quer dar pano para manga. “Concordo, calo-me”, se não me engano, forma um período composto por duas orações coordenadas assindéticas. Cabe a nós, leitores, escolher a conjunção que melhor servir aos nossos propósitos. Tanto podemos ler que o sujeito lírico concorda, embora forçosamente, com a questão suscitada anteriormente e por isso se cala (ou seja, não há mais o que ser dito diante das evidências expostas); quanto podemos ler que o sujeito lírico se cala (ou seja, não quer ou não pode responder ao questionamento retórico proposto) e então permite que se entenda que concorda com o anteriormente expresso (ecoando, assim, o famoso e perverso ditado: “Quem cala, consente.”). Dito de outra forma: tanto podemos ler que o sujeito lírico concorda e **por isso** se cala, quanto podemos ler que o sujeito concorda **porque** se cala.

Há ainda outras leituras possíveis para o verso em questão:

“**Concordo,**” – 1) o verbo “concordar” pode significar “pôr de acordo ou em harmonia; conciliar, congraçar”, o que condiz com a *persona* lírica delineada no poema: um sujeito incitado, excitado sexualmente, mas rechaçado, não pode tentar outra via que não a da harmonização, a da conciliação, a do congraçamento, se visar, está claro, ao dano menor; 2) o mesmo verbo pode ainda significar “mostrar coisas iguais ou equivalentes; combinar, corresponder”, o que permitiria ler o verso “Concordo, calo-me.” como uma assunção da equivalência de situações entre sujeito lírico e interlocutor: nem um pode correr em direção a outro, nem outro pode ir depressa em direção a um; 3) por fim, “concordar” pode ser “resolver por acordo; concertar, ajustar, pactuar”, o que dá a ver o pacto entre as partes: se você se fecha em copas, eu, conseqüentemente, me calo. Mas ainda outra leitura se impõe: a etimológica.

A etimologia de “concordar” é latina: “*concórdo, as, ávi, átum, áre* ‘estar de acordo, dar-se bem com, viver em boa harmonia, concordar’; ver *cor(d)*”; f.hist. sXIV *concordar*, sXIV *cōcordar*, sXV *comcordar*”. Disto emerge uma outra possibilidade de leitura: se o sujeito lírico “concorda”, é porque vive em harmonia ou quer viver em harmonia: concordar é a via da pacificação. Só se concorda porque se quer manter a paz instaurada, embora possa haver uma outra opinião, uma outra forma de encarar a questão. Concordar é um modo de anuir, permitir, conceder – pensando tendenciosamente, é um modo de ser também hipócrita (pois “concordar” deriva, como se viu, do mesmo radical *cor / cordis*, que deu “coração” em português: concordar **deveria ser** sinônimo de decisão proveniente da “parte mais íntima de um ser”; mas, no caso, **não é**).

Por que eu disse que, no poema, “concordar é um modo de ser hipócrita **também**”? A acepção dicionarizada de “hipócrita” é “que ou aquele que demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra, que dissimula sua verdadeira personalidade e afeta, quase sempre por motivos interesseiros ou por medo de assumir sua verdadeira natureza, qualidades ou sentimentos que não possui; fingido, falso, simulado”. Temos embutido aí que a condição hipócrita emerge de um descompasso propositalmente produzido entre o real ou factual e o aparente, visando a um proveito de qualquer ordem. Se o sujeito lírico é hipócrita por dissimular a própria opinião em favor da manutenção da paz instaurada, seu interlocutor-amante não o é menos.

Resgatemos o significado de hipócrita: “que ou aquele que demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra”. Não é exatamente o que faz o interlocutor de nosso sujeito lírico? (“conta-me que é fulva a mata do seu púbis. / Outras notícias / do corpo não quer dar, nem de seus gostos.”). Primeiro, dá para, depois, negar; incita, para em seguida fugir da raia: diz que é fulva a mata do púbis, desbastando limites, e, inesperadamente, sonega outras informações de equivalente teor. Provoca, desencadeia ou atiga o desejo do sujeito

lírico, afirmando que os pêlos pubianos são de cor castanho-avermelhado ou são louros (provendo, assim, matéria à imaginação), para logo após assumir uma outra postura, radicalmente oposta.

O que nos faz pensar que o descompasso entre ambas as atitudes (desvelar e velar) tem natureza hipócrita? Não se trata, está claro, de um julgamento moral (ao menos, não intencionalmente): o fato de que o interlocutor do sujeito lírico goza com o sofrimento imposto a seu par. A negativa em prosseguir dando notícias relativas ao corpo e aos gostos é uma espécie de castigo imposto ao amante: “se eu não posso gozar porque ‘você não vem depressa até aqui / nem eu posso correr à sua casa’, você também tem que ter seu prazer interrompido – e, assim, e só assim, eu gozo, com o seu sofrimento, com a **concordância** (ou seja, com a equivalência) entre as nossas situações”. Noutras palavras: o parceiro de nosso sujeito lírico “demonstra uma coisa, quando sente ou pensa outra, por motivos interesseiros ou por medo de assumir a verdadeira natureza”.

E aqui cabe mais uma digressão, relativa à hipocrisia diagnosticável nas atitudes daquele a quem tenho identificado como o interlocutor de nosso sujeito lírico: primeiro, “Fecha-se em copas”, ou seja, torna-se silencioso, calado, aborrecido, zangado, para em seguida, surpreendentemente, manifestar o raciocínio pérfido com que já nos deparamos (“Se você não vem depressa até aqui / nem eu posso correr à sua casa, / que seria de mim até o amanhecer?”) e que há de permiti-lo gozar a “vingança” arquitetada.

Um sinal de pontuação deixa claro que a estratégia é percebida pelo sujeito lírico: os dois-pontos que separam “Fecha-se em copas” do golpe que vem em seguida revelam que o gozo premeditado foi antecedido pela encenação de um sofrimento, um aborrecimento³. E aqui é possível notar a vontade de projetar a responsabilidade pelo gozo advindo do que chamei “vingança” no sujeito lírico: “só estou fazendo isso porque você me deixou zangado” – a despeito de não ser atribuída, nem ao sujeito lírico e nem a seu interlocutor, no virtual diálogo a que temos acesso, a “culpa” pela impossibilidade de encontro entre os amantes, àquela hora.

Outras leituras possíveis para o verso em questão emergem:

“**calo-me**” – 1) “calar” pode ser, numa primeira acepção, “não falar; manter-se em silêncio”, que parece ser o significado mais vulgarmente atribuído ao verbo em questão. O sentido de manter-se em silêncio interessa ao poema, pois, diante da fala de seu interlocutor, o sujeito lírico não tem o que dizer: nada mais pode ou deve ser dito. No entanto, calar, aí, deve chamar a nossa atenção por ser um ato de vontade, uma escolha. Neste sentido, o uso do verbo calar complementa o uso do verbo concordar visando à pacificação: calar, além de significar “não falar; manter-se em silêncio”, significa ainda: “deixar de pronunciar(-se), de comunicar(-se), de expressar(-se); tornar(-se) extinto; acabar(-se), findar(-se); não divulgar, não transmitir ou não revelar informações, conhecimentos etc.; impedir a manifestação de ou não manifestar(-se); não deixar ter ou não ter voz ativa, influência, preponderância; conter(-se), reprimir(-se); impedir (alguém) de reclamar, de manifestar insatisfação, de reivindicar; oprimir, coagir”.

2) Todavia, cabe um aparte: “calar” pode ser também “atingir ou alcançar o âmago, a essência de (algo) ou o íntimo de (alguém), produzindo impressão forte, profunda”. Calar seria, então, não um gesto de submissão, antes um golpe de mestre. Se optarmos por esta acepção para a palavra “calar”, somos forçados a reconhecer que ela contradiz a leitura de “concordo” como uma atitude hipócrita, e reforça o étimo de “concordo”: *cordis*, coração. Explico melhor: concordar e calar partem do coração [con+*cord*-] (do âmago, da essência, do íntimo) em direção ao coração (ao âmago, à essência, ao íntimo).

³ Uma das funções geralmente atribuídas aos dois-pontos é introduzir uma explicação ou um esclarecimento (cf. NEVES, 2003, p. 269).

3) Numa segunda acepção, “calar” é o mesmo que “mover para baixo, descer; baixar ou deixar baixar”. Embora se trate de um arcaísmo, é, para o poema, uma acepção importante. “Calar”, então, passaria a ser o mesmo que se pôr em posição subalterna, permitir-se ser humilhado. Sob outro viés, este significado de “calar” lembra um dos significados do verbo “brochar” (que, noutros contextos, pertence ao terreno sexual): “perder o entusiasmo, o interesse; desanimar”.

4) Numa terceira acepção, o verbo “calar” pode ser lido metalingüisticamente. Significa, por exemplo, “abrir cala, entalhe em (fruta, queijo etc.) para verificar sua qualidade; colocar (o leme) em seu lugar de funcionamento; atingir (certa profundidade), ao flutuar (a embarcação); indicar (determinada medida de) calado; flutuar ou navegar livremente, ou encontrar (a embarcação) profundidade de água suficiente para fazê-lo”. Se nos lembrarmos que **O amor natural** foi um livro decantado ao longo de décadas e, mais, um livro produzido por um poeta já velho, maduro, a leitura metalingüística ganha ainda mais força: “cala” é uma “pessoa astuciosa, velhaca” – “calo-me” deixa de ser a forma reflexiva do presente do indicativo do verbo calar e passa a ser sinônimo de “eu vou me ‘calando’ = me tornando uma pessoa cala = astucioso, velhaco”. E aqui, cabe recorrer à etimologia de “cala”: segundo o dicionário, trata-se de etimologia obscena (o que se coaduna bem à proliferação de sentidos que o poema permite).

5) Numa quarta acepção, o verbo “calar” está inserido em um contexto militar. Pode significar “tirar (peças de artilharia) dos reparos” ou “preparar (a baioneta) para a luta, encaixando(-a) na boca da arma”. Aqui é que ocorre uma reviravolta na leitura do poema. A imprevisibilidade desta acepção do verbo calar na construção da leitura do poema (que não tem desprezado nenhuma acepção que o dicionário apresenta para nenhuma das palavras postas em suspeição) nos obriga a um recuo estratégico.

Se “calar” é tirar peças de artilharia dos reparos ou preparar a baioneta (arma branca) para a luta, o modo reflexivo, “calo-me”, deveria ser indício forte o suficiente para justificar o abandono desta acepção em favor de outras mais plausíveis. Todavia, não se trata de descobrir as intenções que conduziram a feitura do poema, mas de ventilar leituras possíveis. E, por isso, prossigo.

Pesquisando o que vem a ser uma baioneta, descobri que se trata de “arma branca pontuda que se adapta ao extremo do cano de fuzil ou espingarda, usada por soldados de infantaria em combates corpo a corpo”. Ora: os interlocutores no poema em questão não estão travando entre si um combate? “Pontuda”, “fuzil ou espingarda”, “corpo a corpo”, tudo não remete ao campo do erótico, no qual, parece, à primeira vista, o poema se insere? “Preparar a baioneta para a luta” ou “calar-se” não poderia, por exemplo, ser lido como um eufemismo de “masturbar-se”?

Agora, vamos reler o poema.

À meia-noite, pelo telefone,
conta-me que é fulva a mata do seu púbis.
Outras notícias
do corpo não quer dar, nem de seus gostos.
Fecha-se em copas:
“Se você não vem depressa até aqui
nem eu posso correr à sua casa,
que seria de mim até o amanhecer?”

Concordo, calo-me.
(ANDRADE, 1993, p. 71)

Esquecendo que estes nove versos se encontram em um livro de poemas designados como eróticos, o mais forte indício que temos para uma leitura do poema como um poema de fato erótico é, parece-me, o segundo verso: “conta-me que é fulva a mata do seu púbis”. Desconsideremos as muitas acepções possíveis para o verbo contar; por enquanto não nos interessam diretamente. Tomemos o verbo contar no sentido de afirmar, dizer, narrar ou mesmo lembrar. A oração subordinada, a seguir, apresenta-se em ordem inversa: ao invés de “a mata do seu púbis é fulva” (sujeito + verbo de ligação + predicativo do sujeito), temos o predicativo do sujeito deslocado para o primeiro plano: a informação mais importante passa a ser a de que é **fulva** (de “cor amarelada, alaranjada ou amarelo-ouro; castanho-avermelhado, louro, ocre”), e não de outra cor qualquer, a “mata” do “púbis”.

Mas fulvo, também, pode ser “de expressão ameaçadora, violenta” (donde o vulgarismo “fulo”). E o que é “fulvo”? Fulva é a mata. E o que é mata? Geralmente, mata é sinônimo de “floresta”, ou, quando muito, de “quantidade de coisas que se assemelham ou que são da mesma espécie; montão, floresta, mar”. Mas “mata” pode ser ainda forma abreviada vulgar de “matadura”, ou seja, “ferida, mazela; defeito moral, fato censurável ou criminoso”.

Começam a surgir algumas possíveis conexões: 1) a ferida (= matadura física ou moral) é fulva: é amarelada ou alaranjada; é ameaçadora, violenta. A ferida causada pela impossibilidade de concretização do desejo erótico havido? – uma ferida física (pereba, machucado, etc.) não parece hipótese razoável. Mas, afinal, de que ferida se fala?

Resgatemos a informação de que alguns dos poemas constantes em **O amor natural** começaram a ser escritos a partir da década de 50 e de que os demais foram, em sua maior parte, finalizados entre os fins dos anos 60 e o início dos 70 – coincidentemente, os anos de chumbo da Ditadura Militar no Brasil. Assim, a sequência “À meia-noite, pelo telefone, / conta-me que é fulva a mata” poderia adquirir, com boa-vontade, uma conotação política. Basta que nos lembremos de que o localizador temporal “à meia-noite” não é gratuito, de que o telefone foi criado para as situações emergenciais (e difundido, majoritariamente, a partir da Segunda Guerra Mundial), de que “fulva” e “mata” têm sentidos amplos (e também, é claro, de que Carlos Drummond de Andrade é o autor participante de **A rosa do povo** – e, também, o autor exigente e quase obscuro de **Claro enigma**).

Visando a maior clareza, vamos por partes: no dicionário, “meia-noite” indica o meio da noite, a hora do meio da noite, a décima segunda hora depois do meio-dia, ou a vigésima quarta hora do dia; simbolicamente, meia-noite é o horário em que o lobisomem sai à caça, a Cinderela volta a ser Gata Borralheira, etc.: é o horário do medo, do mal, do perigo, do susto. É quando tudo pode acontecer, é quando os fantasmas de nossa imaginação, nossos traumas ancestrais libertam-se das cadeias do racional, do real, do transparente, do visível para vir à tona. É quando emerge a porção assustadora da noite, com suas maldições – é quando todos os gatos, sejam de que cores forem, passam a ser pardos. Meia-noite também é o horário dos congressos furtivos, proibidos; é o palco para os sonhos, os delírios românticos.

Desta feita, “À meia-noite, pelo telefone,” pode ser lido sob a aura de nebulosidade, de mistério ou mesmo de dualidade (o que talvez acentue sua natureza erótica – para fazer ecoar Roland Barthes): não dá para ser ao vivo, tem que ser pelo telefone (em tempos livres da paranóia das escutas desautorizadas); não dá para ser às claras, tem que ser à meia-noite: o horário em que a verdade se revela (o lobisomem assume sua forma; a Cinderela volta a ser Gata Borralheira) e que, paradoxalmente, mais oportunidades se oferecem à obnubilação da verdade, da realidade (todos os gatos são pardos).

E por que contar que “é fulva a mata do púbis” tem que ser “à meia-noite” e, ainda, “pelo telefone”? Certamente, porque esta informação não é isenta: trata-se de um conteúdo explosivo ou chocante ou ameaçador ou suspeito ou secreto. Que motivos, então, fariam

deste dado, caso factual, um dado a ser transmitido furtivamente? Talvez, o fato de o eu lírico e seu interlocutor não serem livres, solteiros, desimpedidos, não poderem gozar sua relação erótica ou amorosa abertamente. Outra possibilidade: o fato de o eu lírico e seu interlocutor viverem uma paixão, por exemplo, homoerótica. Uma última possibilidade: ser fulva a mata do púbis talvez fosse uma codificação ambígua, dissimulada de um conteúdo perigoso – um conteúdo político ou crítico, por exemplo, em um contexto que não favoreça a circulação deste tipo de mensagem, como é o contexto da Ditadura Militar no Brasil, durante os anos 60 e 70 (e, agora sim: em tempos em que não se pode estar livre da paranóia das escutas desautorizadas, não é seguro falar abertamente a respeito de um conteúdo proibido).

Mas há, dentre muitos, ao menos um senão: como explicar, no verso, a presença da palavra “púbis”? Ser fulva a mata pode-se ler como “é ameaçadora ou assustadora a chaga, o machucado” (chaga = situação política, social em que estamos metidos); mas por que “é fulva a mata **do seu púbis**”? Dentre outras acepções, “púbis” é “parte mais anterior do osso ilíaco; parte triangular, no baixo abdome, que nos adultos é recoberta por pêlos; designação dos pêlos da genitália externa”. Até aí nenhuma novidade; porém, se tentarmos uma visada etimológica, a situação se reverte: púbis origina-se, de acordo com o dicionário, “do latim tardio *púbis, is* (no latim clássico, *púbēs, is*) ‘puberdade, penugem, buço, pêlo’; **ver *pub(i)o***”. Como assim, “a situação se reverte”? É que consultado “pub(i)o”, conforme sugerido, encontramos que é um elemento de composição morfológica antepositivo que significa “pêlo que caracteriza a puberdade; parte do corpo coberta por esse pêlo, púbis”, e que significa, também, “**a população adulta masculina, com idade de usar armas e de tomar parte nas deliberações da assembléia**”.

Que mais é uma ditadura – como o foi a Ditadura Militar no Brasil, contexto provável de produção do poema em pauta – que não o privar a população de usar as armas de que dispõe (evoquemos, sentimentalmente, o poema de Leminski: “en la lucha de clases / todas las armas son buenas / piedras / noches / poemas”) em favor da defesa de seus ideais e o privar a população de tomar parte nas deliberações das assembléias democráticas?

Resgatando o fato de em uma de suas acepções o verbo “calar” estar inserido em um contexto militar, diante de todos os sofismas (tramóias? truísmos?) que construí para ler os oito primeiros versos do poema de Drummond, não é de tudo descabida uma interpretação política do nono verso: “Concordo, calo-me.”. O fato é que não importa se houve, ou não, por parte do poeta o desejo de permitir tantas leituras, especulações, delírios. Talvez o mais interessante seja pensar que, de um modo ou de outro, a interdição do desejo (de gozo, de liberdade) pairava socialmente no contexto de produção do poema. E se, sempre, todo e qualquer poema é testemunho ou testemunha de seu tempo, mesmo que sub-repticiamente, a vontade de fazer com que concordar e calar não sejam não sejam verbos unívocos reverbera nos versos drummondianos – e, já nos advertiu Curtius, nosso poeta não está sozinho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. Ilustrações de Milton Dacosta. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CURTIUS, Ernst Robert. “Etimologia como forma de pensamento”. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 605-611.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD room.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Guia de uso do português: confrontando regras e usos**. São Paulo: Unesp, 2003.