

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Uma releitura da retórica parnasiana em *O amor natural*, de Carlos Drummond de Andrade

A rereading of parnassian rhetoric in *O amor natural*, by Carlos Drummond de Andrade

Égide Guareschi
UTFPR

Larissa Rizzi Varela
UTFPR

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99652>

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

Resumo

O objetivo deste artigo é fazermos uma leitura da retórica parnasiana presente em poemas do livro póstumo *O amor natural* (1992), do escritor modernista Carlos Drummond de Andrade, como em “No mármore de tua bunda”. A perspectiva de análise foca nas imagens marmóreas atribuídas ao corpo feminino, as quais são mais comuns no Parnasianismo e retomadas por Drummond. Nossa análise é norteadas pelas perspectivas teóricas de autores como Ivan Teixeira (1998), Manuel Bandeira (2009), Affonso Romano de Sant’Anna (2011) e Antonio Carlos Secchin (2018). Essa leitura nos permite observar ainda alguns horizontes da poesia drummondiana, como é o caso do humor e do erotismo.

Palavras-chave: poesia; Carlos Drummond de Andrade; retórica; tradição poética brasileira; *O amor natural*.

Abstract

As the main objective of this article we aim to analyze the parnassian rhetoric present in the book *O amor natural* (1992), by modernist writer Carlos Drummond de Andrade, such as “No mármore de tua bunda”. The analysis perspective focuses on marble images attributed to the female body, which are more common in Parnassianism and they were recaptured by Drummond, our analysis is guided by the theoretical perspectives of authors such as Ivan Teixeira (1998), Manuel Bandeira (2009), Affonso Romano de Sant’Anna (2011) and Antonio Carlos Secchin (2018). This reading also allows us to observe some horizons of Drummond’s poetry, such as humor and eroticism.

Keywords: poetry; Carlos Drummond de Andrade; rhetoric; Brazilian poetic tradition; *O amor natural*.

De obra vasta e marcante, o mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) é considerado um dos escritores de maior destaque na literatura brasileira. Representante da segunda fase do Modernismo, escreveu gêneros variados e deixou enorme legado aos leitores. Seu amigo, Manuel Bandeira, no livro *Apresentação da poesia brasileira*, assim o identifica ao público:

Carlos Drummond de Andrade [1902-87] é o representante mais típico em poesia do homem de Minas. Os mineiros mais genuínos são dotados daquelas qualidades de reflexão cautelosa, de desconfiança do entusiasmo fácil, de gosto das segundas intenções, de reserva pessimista, elementos todos geradores de *humour*. Toda vez que com esse feitio mineiro coincidirem uma sensibilidade mais rara e o dom da poesia, é de esperar um humorista de grande estilo. Carlos Drummond de Andrade é o primeiro caso dessa feliz conjunção. Sensibilidade comovida e comovente em cada linha que escreve, o Poeta não abandona quase nunca essa atitude de *humour*, mesmo nos momentos de maior ternura. De ordinário, ternura e ironia agem na sua poesia como um jogo automático de alavancas de estabilização: não há manobra falsa nesse admirável aparelho de lirismo (Bandeira, 2009, p. 187-188).

Nessa perspectiva, o jeito acautelado da sua origem mineira somado à sensibilidade única e ao dom poético, de acordo com Bandeira, marcam o “admirável aparelho de lirismo” de Drummond, que possui também pitadas de humor em meio ao tom terno de muitas composições. Essa é uma das leituras, a de um Drummond tímido e perspicaz. Contudo, em especial na obra *O amor natural* (1992), o autor é reconhecido também pelo viés erótico dos seus poemas.

O livro apresenta quarenta poemas que celebram o sexo como uma manifestação do amor, ou seja, não há vergonha ou culpa decorrente da moral cristã, e o prazer obtido na conjunção carnal aniquila tais preocupações. No entanto, só foi possível conhecer integralmente essa face do poeta cinco anos após a sua morte. Embora a maioria dos poemas fosse de caráter inédito, alguns haviam sido publicados por Drummond em revistas masculinas (como *Ele e Ela* e *Status*), na antologia *Amor amores*, na obra *Amor, sinal estranho*, e também em alguns periódicos de literatura¹.

Dentre as palavras e imagens que evocam o amor de modo mais natural e sexual está a *bunda*, escrita dessa maneira na maioria das vezes sem eufemismos ou rodeios. As referências mais conhecidas trazem os versos bem humorados e leves do poema “A bunda, que engraçada” (Andrade, 2013, p. 26):

A bunda, que engraçada.
Está sempre sorrindo, nunca é trágica.

Não lhe importa o que vai
pela frente do corpo. A bunda basta-se.
Existe algo mais? Talvez os seios.
Ora — murmura a bunda — esses garotos
ainda lhes falta muito que estudar.

1 Em *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade* (1987), a pesquisadora Rita de Cássia Barbosa compila em que meios os poemas eróticos foram publicados: “de 39 composições de *O amor natural*, nove já foram dadas a conhecer. Destas, o poeta consagrou a maioria, inserindo uma em *Amor, amores*, antologia publicada em 1975, e seis em *Amor, sinal estranho* [...] ‘O coito’, publicado em 1975 na revista *Homem*, já integrava a antologia *Amor, Amores*, nela foi nomeado como ‘A castidade com que abria as coxas’. Em 1975, ‘O que se passa na cama’ foi publicado no *Livro de Cabeceira do Homem*. ‘O chão é cama’, impresso na revista *Forum* (sic) *Literário*, em 1975-6. ‘Esta faca’, ‘Tenho saudades de uma dama’ e ‘Sob o chuveiro amar’, publicados em 1976 na revista *José — Literatura Crítica e Arte*. ‘Amor — pois que é palavra essencial’ foi impresso na revista *Ele e Ela* em 1982. ‘Jardim’ poema que no *O Amor Natural* é intitulado ‘Em teu crespo jardim, anêmonas castanhas’, foi publicado em 1983 no *O Cometa Itabirano*. ‘A moça’, em 1983 aparece na revista *Status*” (Barbosa, 1987, p. 10-11, grifos do original).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

A bunda são duas luas gêmeas
em rotundo meneio. Anda por si
na cadência mimosa, no milagre
de ser duas em uma, plenamente.

A bunda se diverte
por conta própria. E ama.
Na cama agita-se. Montanhas
avolumam-se, descem. Ondas batendo
numa praia infinita.

Lá vai sorrindo a bunda. Vai feliz
Na carícia de ser e balançar.
Esferas harmoniosas sobre o caos.

A bunda é a bunda,
redunda.

Esses versos personificam a bunda enquanto “engraçada” e que “está sempre sorrindo”. Autossuficiente, ela “basta-se”, “A bunda se diverte/ por conta própria. E ama”. É nessa estrofe, a quarta de seis estrofes, que alguns vocábulos sugerem metaforicamente um certo erotismo, “Na cama agita-se. Montanhas/ avolumam-se, descem. Ondas batendo/ numa praia infinita”. Por fim, ela se vai, “Lá vai sorrindo a bunda”, como que vista em imagem de retrovisor, “Vai feliz/ na carícia de ser e balançar./ Esferas harmoniosas sobre o caos”.

Outro momento em que Drummond mostra o seu lado espirituoso está nos versos do poema “Bundamel bundalis bundacor bundamor” (Andrade, 2013, p. 36), nos quais a bunda aparece de modo cômico, mas aberta a diferentes interpretações:

Bundamel bundalis bundacor bundamor

bundalei bundalor bundanil bundapão
bunda de mil versões, pluribunda unibunda
bunda em flor, bunda em al
bunda lunar e sol
bundarrabil

Bunda maga e plural, bunda além do irreal
arquibunda selada em pauta de hermetismo
opalescente bun
incandescente bun
meigo favo escondido em tufos tenebrosos
a que não chega o enxofre da lascívia
e onde
a global palidez de zonas hiperbóreas
concentra a música incessante
do girabundo cósmico.

Bundaril bundilim bunda mais do que bunda
bunda mutante/renovante
que ao número acrescenta uma nova harmonia.
Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo
o arco de triunfo, a ponte de suspiros
a torre de suicídio, a morte do Arpoador
bunditálix, bundífoda
bundamor bundamor bundamor bundamor

A imagem da bunda, nessa composição, figura por inúmeros prismas: “bunda de mil versões, pluribunda unibunda”, “bunda mutante/renovante”, “bundífodabundamor bundamor”. Nos últimos versos, novamente, ela “Vai seguindo e cantando e envolvendo de espasmo/ o arco de triunfo, a ponte de suspiros/ a torre de suicídio, a morte do Arpoador”. A riqueza de neologismos, que criam sons, muitas vezes, onomatopeicos, “bundaril”, “bundilim”, “bundamor”, abraçam os outros tantos sentidos conferidos à bunda em *O amor natural*.

Outras vezes, a bunda aparece metamorfoseada em elementos da

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

natureza, como a montanha e a rosa. Por exemplo, no poema “A bunda, que engraçada”, citado anteriormente, tal parte da anatomia é retratada por meio da imagem de uma monumental montanha: “A bunda se diverte/ por conta própria. E ama./ Na cama agita-se. Montanhas/ avolumam-se, descem”. Já nos poemas “Quando desejos outros é que falam” e “São flores ou são nalgas”, também de *O amor natural*, a bunda surge envolta na imagem de uma rosa macia e doce, a qual aguça os sentidos do paladar e do tato. No primeiro poema, percebe-se que a defloração dessa parte é adocicada: “despetalam-se as pétalas do ânus/ à lenta introdução do membro longo./ Ele avança, recua, e a via estreita/ vai transformando em dúcida paragem” (Andrade, 2013, p. 38). E, no segundo, observa-se que a bunda também é representada por meio de uma imagem sinestésica floral: “São nalgas ou são flores/ estas nalgas/ de vegetal doçura e macieza?” (Andrade, 2013, p. 24).

Independente das acepções, essa parte do corpo é bastante visível no livro de Drummond. Contudo, a bunda nem sempre é representada com imagens alegres. No poema “No mármore de tua bunda”, por exemplo, a figura feminina assume um aspecto dúplice: inicialmente associada à frieza e à inércia do mármore, ao final do poema ganha movimento, afastando-se do sujeito poético. Essa dinâmica sugere uma negação feminina diante do desejo erótico do sujeito poético, combinando a ideia de imobilidade e frieza com a sugestão de deslocamento e mobilidade. Seguiremos essa linha. O foco principal deste texto é o de pensarmos sobre as imagens marmóreas da bunda, as quais remetem ao desencontro entre os amantes, mas também a um traço do estilo das elegias latinas e do parnasiano e, portanto, à retórica aristotélica em alguma medida.

Vale lembrar que os poemas publicados em *O amor natural* foram escritos ao longo da vida do poeta Carlos Drummond de Andrade e, consequentemente, perpassam os diferentes estilos e tendências seguidas por ele durante os anos. Trata-se de um poeta modernista, de inegável contribuição para a difusão do verso livre, em discordância com a rigidez parnasiana. Sobre essa questão, Antonio Carlos Secchin, em *Percursos da poesia brasileira* (2018), considera que:

Na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade, é recorrente a consideração de que seus dois primeiros títulos – *Alguma poesia*, de 1930, e *Brejo das Almas*, de 1934 – representam o período ostensivamente modernista de sua produção, a seguir atenuado até a “classicização” consumada em *Claro enigma*, de 1951. Não faltam argumentos para sustentar a afirmativa. Com efeito, os livros iniciais investem no verso livre, no humor, na tonalidade paródica, no poema-piada, no vocabulário avesso à tradição nobre do léxico da poesia, enquanto a obra de 1951 recupera a dicção elevada, as formas fixas e estampa uma ostensiva seriedade na prospecção dos dramas humanos (Secchin, 2018, p. 201).

Conforme Secchin, a produção inicial de Drummond é visivelmente modernista, com versos livres, paródia, humor e tantas outras características que se alinham à estética do período. Com o tempo, porém, essa postura foi esmaecendo, dando lugar ao que ele chama de “classicização”. Sobre tal processo, Alfredo Bosi reitera:

não há, a rigor, nenhum abismo que separe o verso livre da linha metrificada. Esta é apenas uma possibilidade feliz da língua: deu bons efeitos sensoriais, entrou na memória coletiva, resistiu. Não deve causar estranheza a sobrevida dos metros clássicos depois da grande ceifa modernista [...]. Entre nós, Manuel Bandeira, Mário de Andrade,

Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes também se puseram, a partir dos anos quarenta, a ensaiar o verso metrificado que vieram alternando com formas livres herdadas à renovação de 22 (Bosi, 2010, p. 103-104).

Na linha da alternância entre as formas de escrita, livre e tradicional, é interessante considerarmos ainda, conforme Secchin (2018, p. 201), a coexistência de versos de natureza isométrica e polimétrica na manifestação criadora drummondiana. De todo modo, buscamos analisar os resquícios parnasianos, imagéticos e de escrita, presentes em poemas do seu livro póstumo *O amor natural*.

A poética parnasiana não só apresenta a “objetividade no trato dos temas e o culto da forma” (Bosi, 2013, p. 233), mas também é uma retomada dos clássicos pelos temas, imagens e estrutura. Na linha do pensamento da retórica clássica aristotélica, por exemplo, uma das etapas que constituem a comunicação é aquela na qual o escritor busca maravilhar quem escuta, pois não basta falar com clareza e elegância, é preciso ir além e causar admiração. Para gerar tal efeito, o poeta usa tropos e figuras, elementos do mecanismo discursivo que Ivan Teixeira (1998, p. 42-43) caracteriza da seguinte maneira:

os tropos e as figuras de linguagem são dispositivos importantes para a particularização do discurso poético. A retórica clássica costumava fazer distinção entre os tropos e as figuras, também chamadas esquemas. Por tropo entendia-se o uso de um vocábulo em sentido impróprio, como acontece com a metáfora, a metonímia, a ironia, a alegoria, a antonomásia e a onomatopéia. Nesses casos, usam-se os vocábulos fora de sua acepção comum. Em outros termos: aplica-se um vocábulo em lugar de outro, sendo que deve haver uma relação perceptível entre o vocábulo utilizado e o evitado. Se a relação entre o vocábulo utiliza-

do e o evitado for de semelhança, ocorre a metáfora, que é uma espécie de comparação abreviada. Se a relação entre os vocábulos for de contigüidade, ocorre a metonímia. [...] Se os tropos se manifestam pelo uso impróprio das palavras, as figuras consistem no uso personalizado das palavras, sem que seu sentido original seja violado, como se observa, por exemplo, no hipérbato, que nada mais é do que um tipo de inversão. O mesmo ocorre com a antítese, que consiste na justaposição de contrários, sem alteração dos termos contrapostos, embora a fusão de ambos acabe gerando um terceiro elemento semântico (Teixeira, 1998, p. 44).

A percepção tanto das figuras quanto dos tropos é fundamental para que a investigação do sentido geral dos poemas se torne mais densa. Isso porque, de acordo com Mirella Vieira Lima em *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (1995), elas tornam-se mais presentes na poesia do autor mineiro, especialmente nos versos produzidos a partir de *Novos poemas* (1948) e *Claro Enigma* (1951) visto que, nesse período, Drummond mergulhou com mais profundidade na tradição poética, buscando dialogar com esse legado. Sobre essa questão, no primeiro ensaio para a coleção *Fortuna Crítica*, Teixeira (1998, p. 45) fornece exemplos² de como o conhecimento sobre a antítese, a metonímia e a

2 A saber: “Pense-se no início de ‘A flor e a náusea’, de Drummond. O primeiro verso diz: ‘Vou de branco pela rua cinzenta’. Admita-se que o leitor perceba isoladamente as cores enumeradas no verso, sem perceber a relação contrastante entre ambas. Nesse caso, a leitura seria menos completa do que a que registrasse a oposição entre a pureza da persona lírica (o poeta) e a impureza do lugar por onde caminha. Logo, a simples consciência de que o poeta lançou mão da antítese para caracterizar o cenário e a personagem do poema desvenda o significado da abertura do texto. Mais adiante, no mesmo poema, lê-se: ‘Mercadorias, melancolias espreitam-me’. Trata-se de um verso enigmático, que facilmente seria interpretado como absurdo, caso o leitor não soubesse da existência da metonímia. [...] No mesmo poema, há outro verso enigmático: ‘Olhos sujos no relógio da torre’. Caso o leitor tenha consciência de que o poeta incorporou o esquema da adjetivação transferida (hipálage), logo atribuiria mais densidade semântica ao texto, traduzindo: ‘Olhos [limpos do poeta] voltados para o relógio sujo da torre’ [...] Estes são pormenores perfeitamente compatíveis com o sentido geral do poema. E decorrem do entendimento da função estrutural dos artifícios elocutivos, interpretados como um conjunto de formas destinadas à significação” (Teixeira, 1998, p. 45).

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

hipálage podem transformar a percepção do leitor diante do texto poético do escritor mineiro. Sob esse viés, percebemos que a antiga retórica aristotélica permanece relevante, pois:

a noção antiga de ornato transforma-se em ornato dialético, intrinsecamente vinculado à formulação do sentido literário do enunciado linguístico. Da ideia de ornato dialético chega-se com facilidade ao conceito de arte como procedimento, um dos mais adequados redimensionamentos da retórica clássica no século XX, levado a efeito pelos teóricos do formalismo russo (Teixeira, 1998, p. 44).

Nessa perspectiva, ao ler o poema “No mármore de tua bunda” (Andrade, 2013, p. 37), preliminarmente, podemos dizer que ele é construído a partir de uma antítese. O reconhecimento das sutilezas desse recurso retórico é vital para a interpretação do verso, pois ele cria um contraste entre a permanência e a separação que há entre a vida e a morte, e chama atenção para a distância que existe entre o sujeito poético e sua amada:

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

Antes de iniciarmos a análise deste texto, é importante retomarmos a ideia de metáfora proposta por Aristóteles em *Retórica*. Para o filósofo, a metáfora pode ser entendida como um recurso passível de integrar o entimema³ e contribuir na argumentação, aumentando o sucesso daquele que busca persuadir seu interlocutor. O filósofo explica que isso se dá devido ao

3 “O entimema é um tipo de silogismo” (Aristóteles, 2019, p. 43).

caráter enigmático e surpreendente que há nela:

A metáfora, ademais, constitui o meio que mais contribui para conferir ao pensamento clareza, encanto e o tom não familiar a que nos referimos, sem mencionar o fato de que não é possível que alguém ensine o seu uso a outra pessoa.[...] Bons enigmas geralmente nos suprem de metáforas satisfatórias; de fato, metáforas implicam enigmas, de sorte que um bom enigma é capaz de fornecer uma boa metáfora; ademais, a matéria-prima das metáforas tem que ser bela; ora, a beleza de uma palavra, tal como a disformidade, como afirma Licímnio, reside nos sons ou nos significados (Aristóteles, 2019, p. 204-206).

Sobre o caráter surpreendente da metáfora, Roland Barthes, em *A retórica antiga* (1975), explica que o leitor alcança o prazer ao desvendar a lógica que está operando o entimema. Esta questão é explicada no trecho a seguir:

O entimema proporciona os encantos de uma caminhada, de uma viagem. Parte-se de um ponto que não necessita de prova e daí para outro que a exija. [...] O entimema não é um silogismo truncado por carência, degradação, mas porque se deve proporcionar ao ouvinte a satisfação de fazer tudo na construção do argumento: é um pouco o prazer que existe em completar sozinho os quadrículos de certos jogos (criptogramas, palavras cruzadas) (Barthes, 1975, p. 190-191).

Ainda segundo Aristóteles (2019), o encanto e a satisfação proporcionados por uma metáfora que integra um entimema podem ser construídos pela negação:

O método que consiste em dizer o que uma coisa não é (por negação) tem serventia para aquilo que é bom ou

mau de acordo com o que requer o assunto. É dessa fonte que os poetas extraem numerosas expressões tais como a melodia sem cordas ou sem lira, termos que indicam privação. Esse procedimento produz bom efeito quando é empregado nas metáforas baseadas na analogia, por exemplo se dizemos que o som da trombeta é uma melodia sem lira (Aristóteles, 2019, p. 215).

Sob a ótica desses dois pensadores, é possível dizer que o poema drummondiano mostra-se hábil na construção de um enigma que é bastante satisfatório quando descoberto pelo leitor. Isso porque ele é movido por meio de uma metáfora por negação, a qual pode ser observada no verso “minha morte já não me pertence”. Essa construção sugere que a morte, algo intrinsecamente ligado à pessoa, é negada como pertencimento individual, transferindo-a para outra pessoa (a amada, que “a levou consigo”). Tal negação do pertencimento gera um efeito poético de deslocamento em que a morte, que seria uma experiência pessoal, é entregue ou compartilhada de maneira figurativa, destacando o impacto da separação no sujeito poético. Ao usar a negação, o poeta joga com os conceitos de posse e perda no amor. Portanto, a metáfora por negação não apenas está presente, mas também é fundamental para expressar o tom de desespero, perda e aniquilamento emocional no poema. Ela intensifica a conexão entre o sujeito poético e a figura da amada, sublinhando a dimensão trágica da separação.

Outra questão é que nesses versos pequenos em extensão, mas profundos em sentido, as palavras “mármore” e “epitáfio” denotam permanência em contraposição às palavras “separamos” e “morto”, que reforçam a transitoriedade da vida. Essa oposição cria um contraste entre a permanência da marca deixada pelo eu lírico na bunda da pessoa amada e a separação entre eles, levando a uma sensação de perda e desamparo. Assim, “No már-

more de tua bunda”, o toque aveludado e macio dessa parte do corpo é substituído pela frieza marmórea, que pode sugerir uma impassibilidade por parte da figura feminina diante dos sentimentos e do desejo erótico do sujeito poético.

Cabe aqui fazer um pequeno adendo para ressaltar que tal recusa remonta a uma longa tradição da elegia erótica latina, na qual a figura feminina é frequentemente descrita como fria e ingrata. Exemplo disso é Cíntia, de acordo com João Adolfo Hansen no prefácio à obra *Elegia romana: construção e efeito* de Paulo Martins. Essa personagem feminina é central na poesia de Propércio, visto que ela representa a amada do “ego” lírico nos poemas desse elegíaco romano. Conforme Hansen (2009, p. 196), Cíntia é construída como uma efígie composta por características idealizadas, elogiadas e vituperadas, que servem ao drama poético do “ego”. Assim, a indiferença que parece ser atribuída a essa figura feminina nos poemas (como o afastamento, o desdém ou a recusa da união completa com o “ego”) é uma função dos preceitos técnicos do gênero elegíaco. Isto significa, de acordo com Hansen, que essa indiferença é essencial para a dinâmica do desejo na elegia. O “ego” nunca é plenamente satisfeito porque a figura da amante é deliberadamente inatingível e mutável, reforçando o lamento e o drama do amor impossível. Portanto, a indiferença feminina nas poesias eróticas latinas é um artifício retórico, construído para mover o jogo poético.

Com isso esclarecido, voltemos à imagem do mármore no poema drummondiano. Essa rocha, apesar de sua rigidez, pode ser vista como esculpível e metamorfoseável. Isto porque é uma rocha metamórfica, ou seja, sua formação é decorrente do metamorfismo da rocha calcária em mármore. E o resultado desse processo é sempre único, visto que produz padrões de manchas e formas diferentes em cada rocha de mármore. Por ser

moldável, foi utilizada em templos, igrejas, na construção civil e em ornamentos ao longo da história. Então, o mármore, fruto da metamorfose e suscetível ao polimento, por extensão traz a ideia de estátua e, em sentido figurado, conota acepções como frio, insensibilidade e brancura. Assim, no texto drummondiano em questão, é possível vislumbrar uma figura feminina esculpível. Tal ideia é reforçada pelo fato de o sujeito poético inscrever algo no corpo de sua amada: “No mármore de tua bunda gravei o meu epitáfio”.

Essa imagem de uma mulher de pedra que é moldada pelo escritor não é uma novidade do autor mineiro. De forma recorrente, ela marca presença nas obras poéticas parnasianas, nas quais aparentam certa sobriedade de beleza e, também, “dureza” comparáveis às sílabas laboriosamente talhadas pelos poetas do período. Seja a mulher de um gesto sequer, a “Musa Impassível” dos versos de Francisca Júlia (1871-1920), ou a estátua-mulher do poema “Mármore”, de Alberto de Oliveira (1857-1937), no qual lemos “Deixa-me extravar, serena estátua. És minha./ O escultor te depôs nos braços meus, rainha/ De mármore;”. Tal recorrência é percebida e explicada por Affonso Romano de Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* (2011), intitulando o fenômeno de “mulher-estátua”:

Com a cristalização do movimento parnasiano em torno de 1880, começa a surgir em nossa poesia, reincidentemente, a imagem da *mulher-estátua*. [...] recria-se uma atmosfera plástica das esculturas clássicas e renascentistas. O poeta quer que seu texto também seja uma escultura, uma miniatura, uma pintura. Ele, por isso, esculpe, cinzela e molda seu poema como se ele fosse matéria concreta e ‘mineral. Pode-se dizer que em relação à estética clássica, essencialmente visualista, aqui se desdobra o *aspecto tátil*. Por isso há uma enormidade de poemas que descrevem a arte poética como um ato erótico de organização manual

da massa de palavras. O *poeta-escultor* luta para fazer emergir da forma bruta e indecisa um vulto feminino que é o fantasma de seus desejos. Ele alucina seus desejos em forma de estátuas.

Essa mulher-estátua é polissêmica. Tem significados míticos e ideológicos variados. Numa vertente pagã, por exemplo, é a Vênus e a Afrodite. Numa vertente cristã, é uma referência direta ou indireta à Virgem Maria. Ostenta-se aí uma esquizofrenia simbólica característica do homem ocidental cristão: o prazer amoroso corroído pelo remorso do pecado conforme a ideologia judaico-cristã (Sant'Anna, 2011, p. 63, grifos do autor).

Portanto, este estudioso explica que as figuras femininas eram concebidas como objetos passivos, os quais poderiam ser esculpidos ao sabor do cambiante desejo masculino. A polissemia de que trata Sant'Anna permite ainda uma leitura tanto do material, quanto do simbólico. A estrutura da estátua, geralmente feita de mármore, remete ao branco e ao frio, como mencionado. Além disso, por ser um material suscetível ao polimento, está associado à arte, à beleza e à perfeição. No entanto, também evoca a imagem do que é corroído, quebrado e arruinado. Percepção tal que, no âmbito simbólico, deslocado para a imagem da mulher-poesia, pode revelar um passado com suas fendas, fissuras e não ditos, mármore poético que se metamorfoseia, transformando-se em diferentes matizes que tomam forma ao gosto de cada poeta. No caso dos parnasianos, segundo Sant'Anna (2011, p. 63), o desejo oscila entre a vontade de tocar sua amada e o anseio de não se entregar ao pecado da luxúria. O pesquisador ainda explica que a marca do recalque e da interdição do desejo, despertado pela figura feminina carnal e sensual, emerge por meio de imagens que expressam esfriamento, imobilidade e distanciamento:

O *esfriamento* se dá pelo fechamento da figura em metáforas duras e frias, como: coral, mármore, concha, pérola, rubi, ouro e prata. O poeta a todo instante compensa o ardor do peito amante com esses adereços” [...] A *imobilidade* está fixada na forma estática da estátua/esfinge, que apenas contempla e recebe o olhar e os gestos do amante sem nenhuma participação voluntária. Fixada num pedestal ou colocada no imaginário do poeta como algo a ser apenas visto [...] O *distanciamento* se confirma através da repetição constante dos verbos “ver” e “olhar”. Aí existem duas coisas: em sentido estético, o culto do objeto plástico a distância, como queriam os parnasianos, mas no plano psicanalítico, a prática de um voyeurismo que substitui a ação pela visão. A mulher, por isso, lá está, na ambiguidade de seu signo, e o desejo do poeta pulsa entre o esfriamento e o aquecimento, entre a imobilidade e o movimento, entre o distanciamento e a proximidade imaginária (Sant’Anna, 2011, p. 73, grifos do autor).

Então, dentro dessa compreensão, parece-nos que a imagem feminina da bunda marmórea no poema drummondiano “No mármore de tua bunda”, é construída por meio da mobilização de fragmentos da imagem da mulher-estátua que, como visto anteriormente, é bastante recorrente no período Parnasiano da literatura brasileira.

No primeiro verso do poema em questão, há descrição da cena erótica que aconteceu no passado: o sujeito poético rememora o momento e lembra que gravou seu epitáfio (inscrição funeral) na bunda marmórea de sua amada. Quando olhamos por detrás do sentido conotado, é possível interpretar esse trecho como a descrição de um ato de sexo anal, pois, para inscrever numa superfície rochosa, é preciso penetrar a pedra com um cinzel, instrumento que possui um formato fálico. No entanto, não é apenas o falo que preenche e marca a figura feminina. O “epitáfio” atesta

que há algo da ordem da palavra envolvido nessa relação, o sujeito poético toma posse do corpo feminino e, semelhante ao poeta-escultor parnasiano, inscreve na mulher-estátua o seu discurso erótico. Assim, acontece algo que vai ao encontro do que explica Affonso Romano de Sant'Anna:

O poeta fala da palavra como se fala de uma mulher. Não é outra, aliás, a direção do discurso filosófico e estético ocidental: a verdade é uma mulher atrás de um véu, e cabe ao pensador viril despir, possuir ou violentar esse ser desejável e desejan- te com seus *logos spermaticos* (Sant'Anna, 2011, p. 11).

Assim, é possível supor que o jogo erótico, descrito no primeiro verso de “No mármore de tua bunda”, é visto por meio de uma ótica marcadamente masculina, pois o sujeito poético é quem age, penetrando falicamente e inscrevendo seu discurso no petrificado corpo feminino. Dessa maneira, a violação é o que move o ato erótico. De acordo com o filósofo francês Georges Bataille, autor de *O erotismo* (2014), quando ocorre o encontro lúbrico, as fronteiras carnaís existentes entre os parceiros são dissolvidas; no entanto, há uma hierarquia entre eles:

o parceiro masculino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas, para um parceiro masculino, a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão em que se misturam dois seres chegando juntos, no final, ao mesmo ponto de dissolução. Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado (Bataille, 2014, p. 41).

Portanto, no primeiro verso, o jogo erótico segue tal movimento que

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

fixa o feminino no polo passivo, ao passo que o masculino é ativo. Já no segundo e no terceiro versos, essa imobilidade é desfeita, pois os amantes se separam, e ela leva a morte (mortalidade) do parceiro: “Agora que nos separamos, minha morte já não me pertence./ Tu a levaste contigo”. Assim, a ideia de uma figura feminina estática e submissa ao domínio masculino é subvertida, visto que, mesmo sendo marmórea, não é inerte.

No entanto, agora o sujeito poético tem uma falta, sua morte não lhe pertence mais. E, de acordo com Anne Carson, em *Eros o Doce-Amargo* (2022), no lugar em que algo está faltando, há desejo:

eros é falta, sua ativação exige três componentes estruturais – amante, amada e aquilo que se interpõe entre elas. Essas três pessoas são três pontos de transformação em um circuito de possível relação, eletrizados pelo desejo para que elas toquem sem tocar. Unidas, são mantidas separadas. O terceiro componente desempenha um papel paradoxal, pois ao mesmo tempo conecta e separa, marcando que dois não são um, irradiando ausência cuja presença é exigida por eros. Quando os pontos do circuito se conectam, a percepção dá um salto. E algo se torna visível, na trajetória triangular onde estão se movendo os volts, que não seria visível sem a estrutura de três partes. [...] Eros tem a ver com fronteira. Ele existe porque certas fronteiras existem. É no intervalo entre se esticar para tentar alcançar e de fato agarrar algo, entre olhar de relance e receber o olhar de volta, entre um “eu te amo” e “eu também te amo”, que a presença ausente do desejo ganha vida (Carson, 2022, p. 37-55).

Então, ao fim do poema, sutilmente, outro jogo erótico se inicia: a partir da falta deixada pela ausência da morte e da distância que há entre sujeito poético e sua amada, o desejo continua aceso. Dessa forma, possivelmente há um aceno para as mesmas engrenagens que moviam as elegias eró-

tica latinas, indicando um ponto de contato entre Drummond e a tradição clássica, visto que, conforme Hansen (2009, p. 196), o distanciamento e a intangibilidade de Cíntia são os fatores que acendem o desejo e movem o jogo poético em Propércio.

No entanto, a figura feminina drummondiana não é intocável, uma vez que o sujeito poético inscreve seu desejo nela. Ademais ela é pedra, mas se move. Isto significa que a figura feminina é dúplice e o “desejo do poeta pulsa entre o esfriamento e o aquecimento, entre a imobilidade e o movimento, entre o distanciamento e a proximidade imaginária” (Sant’Anna, 2011, p. 73). Desse modo, mesmo que ocorra um rompimento com a ideia de uma mulher que remonta aos moldes clássicos e parnasianos, ao fim do poema parece perseverar um desejo que denota uma “esquizofrenia simbólica característica do homem ocidental cristão: o prazer amoroso corroído pelo remorso do pecado conforme a ideologia judaico-cristã” (Sant’Anna, 2011, p. 63).

Nesse horizonte, a partir das considerações feitas nesse texto, podemos perceber que a figura da mulher-estátua aparece nos poemas drummondianos de *O amor natural* por meio da imagem da bunda-marmórea. O marmóreo nesse caso é que remete à estátua, mas, em certa medida, modifica o sentido que lhe era atribuído nesse antigo período literário, visto que a figura feminina não se encontra fixada em um pedestal — pelo contrário, move-se. Também os versos se abrem para as diferentes interpretações que revelam, nesses poemas, o jeito mineiro das segundas intenções do autor conforme explanou Bandeira (2009, p. 187).

É o modo de ser que também permite a Drummond conduzir e manipular a linguagem na linha do erotismo, por vezes latente, por vezes velado. Contudo, como vimos, a geração de sentidos se dá pelo uso dos dispositivos

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

retóricos que são “importantes para a particularização do discurso poético”, segundo Teixeira (1998, p. 44).

Sobre a retomada de modelos clássicos e parnasianos, Drummond se utiliza da moldura marmórea, dura, séria, para trazer um tema mais corriqueiro: o erotismo. A raridade e a distinção do mármore, assim como a das elegias romanas e a do Parnasianismo, ganham em seus poemas outra dimensão. A imagem clássica do feminino, representada pela estátua, por exemplo, é erotizada: ela ganha movimento, deixa de ser estática. Nessa perspectiva, a releitura drummondiana da retórica latina e parnasiana faz com que certas imagens sobrevivam. Embora o Parnasianismo se volte para o classicismo com um olhar de reverência e preservação, o gesto desse poeta modernista, com seu “aparelho de lirismo” (Bandeira, 2009, p. 188), revisita e ressignifica esses movimentos, permitindo que eles vivam, mas que se atualizem sob uma nova perspectiva.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2019. Edição do Kindle.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, Rita de Cassia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ática, 1987.

BARTHES, Roland. “A retórica antiga”. In: COHEN, J. (et al.). *Pesquisas de retórica*. (Trad.) Leda Pinto Maíra Iruzun. Petrópolis: Vozes: 1975.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. (Trad.) Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARSON, Anne. *Eros o doce-amargo*. (Trad.) Julia Raiz. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

HANSEN, João Adolfo. “Prefácio: Vbi amor, ibi oculi”. In: MARTINS,

Paulo. *Elegia romana*: construção e efeito. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 196.

LIMA, Mirella Viera. *Confidência mineira*: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: EDUSP, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo amoroso*: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*: do século XVIII ao XXI. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Editora UFMG, 2018.

TEIXEIRA, Ivan. "Retórica e Literatura". *Revista Cult*, Série Fortuna Crítica, n. 12, p. 42-45, jul. 1998. Disponível em: http://www.usp.br/cje/-depaula/wpcontent/uploads/2017/03/Ret%C3%B3rica-e-Literatura_Ivan-Teixeira-1.pdf. Acesso em: 15 mar. 2024.

Recebido em: 16/04/2024

Revisões requeridas em: 02/11/2024

Aprovado em: 17/06/2025

Publicado em: 18/09/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99652>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*