
TRANSCRIÇÃO E CONSCIÊNCIA

ESTÉTICA EM “AMAR-AMARO”, DE

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE*



Divino José Pinto**

Resumo: *pretende-se, nestas reflexões, apresentar e analisar o poema “Amar-Amaro”, de Carlos Drummond de Andrade, considerando, principalmente a sua forma ousada de construção pautada pela ruptura como tradição, graças ao seu caráter inovador, podendo ser concebido como um objeto artístico que realiza o movimento de busca por novos horizontes nas formas artísticas. Em medida relevante, esta obra é o testemunho material da mobilidade da qual falamos dessas formas. Ela atesta, por conseguinte, a dinâmica transformadora do discurso artístico como exercício da consciência estética, uma vez que o sentido e a concepção de originalidade também se tornam móveis, na contemporaneidade, e repousa na capacidade que um objeto artístico apresenta de desconstruir outros objetos artísticos que lhe precedem transcribando em suas bases outras linguagens e formas.*

Palavras-chave: *Construção artística. Transcrição. Arte e movimento. Consciência estética.*

As postulações da arte, hoje, reivindicam feições contestadoras e provocantes, uma vez que, o artista dos novos tempos, há muito, já se apercebeu do caráter provisório das formas e da dinâmica que presidem as leis estéticas. Paradoxalmente, por mais que a vida seja efêmera, a arte continua a operar a eternidade de cada momento.

O ETERNO JOGO ENTRE CAOS E COSMO

Destacamos aqui o poema de Carlos Drummond de Andrade, “Amar-Amaro”, que, a exemplo do que fez Julio Cortázar no romance, *O Jogo da Amarelinha*, Fernando Pessoa, no soneto, “Ah! Um

* Recebido em: 10.06.2017. Aprovado em: 05.09.2017.

** Professor na Escola de Formação de Professores e Humanidades, Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, da PUC Goiás. Doutor em Teoria Literária pela UNESP.

soneto”, do pintor Chagal, na tela, *O Anivers´rio*, de Chico Buarque, na canção, “Pedao de mim”, desconstr´oi a forma, retorce o signo/palavra e cria um verbo novo. Tal intencionalidade revela um est´gio da consciˆencia est´tica em que o artista percebe a necessidade de colocar em questˆo todas as certezas e linhas retas. Isso repercute no ˆmbito da pr´pria arte como um todo, pondo ˆ mostra as fragilidades dos modelos quando tamb´m alerta para o fato de que uma “nova ordem” deve ser instituída.

A BUSCA DE UMA NOVA ORDEM

A modernidade, herdeira que ´ de todas as ´pocas, processa no campo da arte, especialmente na Literatura, uma s´ntese na qual se pode vislumbrar a estreita relação entre dois segmentos a princ´pio inconcili´veis: o da *ordem*, concebido nos moldes da arte cl´ssica e o da *desordem*, que tem suas ra´zes fundadas nos v´rios movimentos de vanguarda com suas mais inusitadas formas, de natureza sempre devoradora.

O poema “AMAR-AMARO”, de Carlos Drummond de Andrade, ilustra, em suas linhas e vazios esta destituição da ordem, ao mesmo tempo que suscita a estruturação de uma nova ordem, buscando seu sentido na negação do sentido linear, realizando, antes de qualquer coisa, movimentos ins´litos da voz po´tica, dignos de uma sinfonia atonal, centrada num eixo movedio, cuja unidade est´ na variação e no senso de ruptura:

AMAR-AMARO

POR QUE amou porque a!mou
se sabia
p r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s
ternos ounesse museu do pardo indiferente
me diga: mas porque

amar sofre talvez como se morre
de variola volunt´ria v´gula evidente?

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
l´gubres de vocˆ mesm(o, a)
irm(ã,o) retrato esp´culo por que amou?

se era para
ou era por
como se enfrentando todavia
toda vida mas toda !vida

 indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja
permita cavalheir(a,o)
amig(o,a) me revele
este malestar
cantarino escarninho piedoso
este querer consolar sem muita convicção
o que  inconsolável consolatrix consoadssima
a vida também
tudo também
mas o amor car(o,a) colega este não consola nunca de nuncaras
(ANDRADE, 1992, p. 319).

No poema em discussão, podem ser vistas as marcas profundas de uma obra de arte que se faz em várias camadas, todas elas cumprindo uma função performativa, cujo somatório nos revela um conjunto no qual a identidade  impressa na diferença.

A dor do ato de amar, a sua face amarga e o alto preço do amor estão postos na fragilidade das formas, na inconsistência e fugacidade dos objetos e na inconstância da própria existência humana.

O jogo com os signos remetem a uma arte que não possui mais paradigmas duradouros. Assim, igualmente o são os sentimentos, as ações e relações nela evocados. Tanto no texto literário - seja ele poético ou narrativo - quanto no texto crítico, as atitudes subvertem, no sentido de destituir discursos cristalizados e criar novos modos de dizer que trazem em si a abertura para a própria transformação.

O emaranhado de formas decorrente da insurreita atitude experimental que utiliza expedientes insólitos, fazem deste poema um texto ímpar no sentido de pleitear para a própria arte poética o engajamento nas malhas da evolução, apresentando-se como instrumento legítimo de provocação.

O procedimento usado no que concerne a unidade do poema nos propicia detect-la em dois estágios: o da estrutura total, no qual se concebe o poema como um todo orgânico e o dos fragmentos, onde ele pode ser focado a partir de suas estrofes, de seus versos, até chegar ao nível da palavra, momento em que se pode perceber uma vigorosa verticalização na criação de vocábulos geradores de construções aparentemente desconexas: “por que a!mou”, “PORQUEAMOU”, “como se entretanto todavia”, “toda vida mas toda vida”, etc.

Estas formações, a princípio quase ininteligíveis, são mecanismos sofisticados que nos conduzem à percepção do segundo estágio deste poema. Ao invés de se manifestar no conjunto construído, esta se d em cada parte, cada elemento constante do material que o poeta utilizar. Ela é, portanto, uma unidade múltipla ou um conjunto de pequenas unidades, cada uma com sua feição, corroborando todas para a formatação de um corpo, uma estrutura total e coesa.

É importante anotar que por detrs de toda essa aparente desordem constatável ao longo do poema, existe um intenso labor e isso vem  luz quando percebemos o quanto cada palavra  peça fundamental para o todo. Não há nenhuma gratuidade nestas palavras, não há nenhum excesso de imaginação fortuito e muito menos qualquer artifício ornamental. Há, sim, certas frases que chegam

a chocar, principalmente pela ausência de pontuação ou como acontece de um verso formar-se de elementos que na gramática exercem funções de ligação: “como se entretanto todavia”.

Tudo isto nos conduz a experiências inusitadas com as palavras e, como decorrência de tais contatos, teremos ampliado a nossa visão em relação ao objeto central do poema: o amor na sua configuração máxima.

Amar - Amaro foge à regra do tradicional poema de amor pela manipulação da linguagem como forma de poder, capaz de nos guiar pelos intrincados labirintos deste sentimento. Os traços de contemporaneidade neste texto são contundentes, posto que são indisfarçáveis os esforços visando à construção de uma atmosfera que faça florescer certas nuances que só vêm à tona pela articulação cuidadosa da linguagem. Amar – Amaro é construído nos mínimos detalhes, por isso faz aflorar sensações de natureza tão profunda, envolvendo dialeticamente o amor e a dor de amar.

Nos trinta versos absolutamente irregulares deste poema, Drummond parece querer dar sentido especialmente ao fato revelador da própria evolução interna da linguagem poética. Este é um gesto característico do “*non-sens*”, uma vez que acaba por revelar o processo de construção da própria poesia. Correm paralelamente a exploração de um tema e os questionamentos inerentes à tessitura do poema. Mas, aqui, Drummond não utiliza o modo direto de expressão, muito comum inclusive no Modernismo. Não há alusões diretas à arte à poesia ou ao processo criativo em geral. A destituição das formas, o questionamento das leis rígidas dos gêneros é apresentado com a rotineira sutileza drummondiana, num misto perfeito de uma ironia picante à seriedade que o tema exige.

Logo no primeiro verso, a sequência de duas frases sem utilizar a vírgula já nos dá mostra do procedimento questionador adotado pelo poeta: “POR QUE amou por que a!mou”. O sintoma de tal atitude aflora ainda mais quando nos deparamos com o verbo amar no pretérito perfeito, grafado com um sinal de exclamação interposto à vogal “a” e o restante da palavra. Tal neologismo pode provocar, além da estupefação imediata, um prolongamento da ação expressa pelo verbo amar. Ação que, aliás, perpassará todo o poema, sempre presente no eco da interrogação: “POR QUE amou?”.

Cada um dos trinta versos apresenta, ao mesmo tempo, uma estrutura interior autônoma e uma relação de dependência entre si. O eco que se materializa pela repetição da grande interrogação, “POR QUE amou?”, citada no parágrafo anterior sustenta toda a atmosfera do poema na medida em que se revela seu sujeito arquetípico. As inovações, portanto, constantes do modo surpreendente de grafar certas palavras, passando por combinações incomuns e a abdicação à pontuação, não é somente um ato de questionar a gramática, mas, sim, tem a ver com a deliberada propositura de se criar novas formas de expressão. E esta nova forma de expressão, vale dizer, não se limita a inovar, ela realiza uma performance na qual as palavras e os modos de construção suscitam as coisas.

Em “*proibido passear sentimentos*”, grafado assim com todas as letras afastadas umas das outras, a comunicação se reduz ao seu estágio elementar, criando um ritmo andante onde cada fonema guarda uma expectativa. Isto é, sem dúvida, um desvio de natureza muito profunda que, a princípio se nos apresenta como algo muito estranho. Porém, à medida que nossa leitura vai se tornando mais atenta e uma imagem desse universo sonoro vai se cristalizando como sensação, passamos a percebê-lo não só como um exercício de ruptura e negação de formas do passado, mas o tomaremos como manifestação autêntica de um procedimento que realiza o modo dinâmico próprio da evolução das formas.

É uma nova forma de enunciação tão poderosa capaz de fazer aflorar conteúdos fossilizados na inércia de nossas mentes, conteúdos de toda ordem paralisadas na moagem do tempo e hipnotizadas pela velocidade da vida moderna. Esses fonemas desgarrados sugerem uma melodia de compassos lassos que fazem aflorar interdições e obstáculos relacionados ao verbo amar, tanto para aqueles que estão presos a valores do passado como para os que foram absorvidos no fluxo ininterrupto dos acontecimentos da Era moderna.

É a linguagem concitando o homem à vigília, colocando-o de pé, fazendo com que recobre o equilíbrio e consequentemente consiga ver a si próprio em seu estado onírico arrebatado pela embriaguez de um sentimento inebriante. Esta linguagem que abandona o lugar-comum e se apresenta feito pedra de tropeço é, por fim, mais uma forma de embriaguez, através da qual são postas à mostra tanto as implicações de um sentimento quanto a nervura da própria forma poética.

O verso seguinte aprofunda ainda mais a desordem estrutural e, por conseguinte aciona mais agudamente a consciência que com ele se depara. São dois adjetivos, “ternos” e “desesperados” que aparecem como complemento do verso anterior, ligados pela conjunção alternativa “ou” que aqui assume uma função excludente, quer dizer: nem um nem outro, confirmando, a um só tempo, a dualidade inerente ao sentimento amoroso.

O vocábulo, “desesperados”, grafado de ponta-cabeça e da direita para a esquerda parece fazer brotar na mente do leitor a sensação viva do próprio desespero. Com este gesto, Drummond, apesar de economizar palavras, não economiza pormenores relativos ao fato que propõe representar. O verbo “passar” do verso anterior, com valor de transitar ou mesmo trocar os sentimentos, acompanhando o particípio passado de “proibir”, já aponta para a transitoriedade e a desobrigação concernentes ao sentimento amoroso, independente de sua intensidade.

Este poema, por estes e por muitos outros motivos que haveremos de enumerar ao longo destas considerações, vai além de um simples questionamento das formas constituídas na Literatura como também na maneira tradicional de se ver a realidade. Ele instaura, através da desobediência ao cânone vigente uma nova forma do gênero poético deliberadamente marcada pela dissonância.

Prosseguindo na leitura de AMAR – AMARO, podemos notar em todo o texto tantas frases aparentemente soltas, com sentido independente ou quase sem sentido e seus constantes sinais de irreverência no uso da linguagem, tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista semântico, perfazendo um texto de estilo provocador. Sem qualquer aviso ou observação aos interditos, podemos ver frase iniciada por um pronome átono: “*me diga: mas por que*”, violando propositadamente as regras gramaticais, como fizeram outros poetas da primeira fase modernista, assim como é possível observar uma série encadeada de ações em: “*amar sofrer talvez como se morre*”, “*de varíola involuntária vírgula ev / idente*” em que a inobservância dos preceitos mínimos do uso corrente das palavras e da pontuação para se formar sentenças é também, revelando mais uma atitude desafiadora. O verbo “*sofrer*”, e o advérbio “*talvez*” se intercalando ao verbo “*amar*” e à expressão “*como se morre*”, lançados feito palavras avulsas, mantêm a unidade semântica, apesar de fugirem às normas da fraseologia da língua portuguesa. Em lugar das vírgulas obrigatórias no uso normativo, temos um espaço branco. Esta escolha abre, no mínimo, uma dupla possibilidade: o espaço branco sugere uma pausa silenciosa com acontece com o uso da vírgula ou introduz uma lacuna no seio de um poema que parece abdicar-se de toda a argamassa que promove a conexão nas formas de linguagem tradi-

cional? Em verdade, sabemos que seria inútil tentar responder a esta e muitas outras indagações suscitadas neste poema como, por exemplo, a separação da palavra “*ev / idente*” também desrespeitando duas regras, não usando o hífen nem observando a separação correta das sílabas, criando uma espécie de interrupção no fluxo sonoro que compromete seriamente, por conseguinte, a noção de sentido.

A próxima estrofe nos reserva principalmente dois pontos que chamam muito a atenção. Trata-se do primeiro verso: “*ah! PORQUEAMOU*” em que a grafia das duas palavras junta faz, na prática, uma sinalefa que, por sua vez, materializa a tendência natural de fusão dos sons vocálicos em português, juntamente com a representação de uma dicção aflita a repetir uma pergunta que já sabemos ser o mote a partir do qual gravita toda a tensão do poema.

Temos nos versos quatro e cinco desta mesma estrofe, respectivamente, o advérbio “*mesmo*” e o substantivo “*irmão*”, ambos grafados com o recurso corrente da gramática que nos possibilita dirigirmos ao mesmo tempo ao masculino e ao feminino: “*mesm (o,a)*”, “*irm (ã,o)*”. A essa altura, a voz poética constitui-se no problema central, uma vez que já sabemos desde o início que o poema não está centrado no “eu”.

T.S Eliot em seu ensaio “As três vozes da Poesia” nos alerta para o fato de que, embora uma voz sobressaia em cada poema, elas estão sempre juntas e não existiria, portanto, nenhum impedimento de ordem formal ou estilística para que um poeta as adotasse, todas, simultaneamente.

No caso do poema em foco, a voz poética principal se dirige a outra pessoa sem jamais obter uma resposta. A pessoa à qual esta voz se dirige é a segunda pessoa verbal com valor de terceira, utilizando o pronome *você* ao invés de *tu*, como se tornou pelo uso no português brasileiro. Drummond parece atingir, com esse expediente, a alteridade, uma vez que o pronome *você* estabelece interlocução com uma imensa plateia à qual a voz poética profere seu discurso, e a intimidade, posto que a voz poética, ao manifestar-se enquanto Eu universal, dirige-se também para suas próprias entranhas em monólogo com a própria subjetividade.

Na primeira parte do poema, até a altura do verso 14 mais precisamente, a voz principal interroga com veemência o público imaginário na segunda parte, cessam os questionamentos e então, assiste-se a uma exposição de ordem profundamente reflexiva, onde com a costumeira ironia drummondiana, o poema trata de questões humanas como a vida e a morte sem se afastar do tema principal que é o amor e suas implicações. Entretanto, este não é um poema de amor no sentido tradicional do termo. Ele é, sim, um poema que apresenta conjecturas sobre o amor e, por este motivo, ele difere totalmente daqueles poemas em que a voz lírica conta seus sentimentos dirigindo-se à pessoa amada. A instância poética que aqui se põe a falar, não fala nem só consigo mesma, nem com ninguém, ela não confia. Antes, ela é uma voz que procura ouvidos, haja vista a utilização de recursos retóricos tão insólitos. Este poema também não se limita ao modo epistolar porque, em nenhum momento, a voz que se dirige ao *você* procura restringir seu discurso ao nível pessoal, ela não baixa o tom, não sussurra; ao contrário, à medida que o poema evolui, o estilo cada vez mais se aproxima daquele que convém à oratória, inclusive com a utilização de expedientes conativos característicos desta modalidade: “*permita-me cavalheir (o,a)*”.

A partir deste ponto o discurso ganha definitivamente um caráter público e o “eu” poético dá mostras contundentes de que detém a voz, mas não fala de um sentimento próprio. Ele partilha com seu auditório uma experiência que é de todos. O seu pedido de permissão para revelar o que lhe cau-

sa tamanho “mal-estar”, classificado paradoxalmente de zombeteiro e piedoso parece ser também a busca da liberação do próprio discurso, malgrado grafar o substantivo mal-estar sem o hífen, ele não banaliza a gramática nem banaliza o incômodo causado por tão nobre sentimento. O que temos aí, mais uma vez, é a presença de uma voz que experimenta enquanto fala e, por isso mesmo a escrita ironicamente se esforça como fez com o termo “desesperado” de ponta-cabeça, acompanhar e ser fiel ao máximo aos gestos e à mímica de um orador.

A partir desta constatação, podemos observar que com o fato de Drummond criar uma voz tão potente, detentora do juízo crítico e que se põe a representar tudo isto dentro de uma certa desordem, com palavras inventadas, infligindo as regras gramaticais, ele, de certo modo, ironiza as instituições comprovadamente sólidas. Mas tal ironia não é apenas uma atitude de se contrapor à seriedade. Ao contrário, com este gesto, ele consegue unir as duas coisas: “*toda vida mas toda vida é indagação do achado e aguda espostejação da carne do conhecimento...*” (ANDRADE, 1992, p. 319). Atribuir à existência humana e a sua condição à tarefa de indagar sobre cada uma de suas partes pela “*espostejação*”, alerta para a grande problemática da vida moderna que perdeu sua lógica linear e se estilhaçou. Há uma ponta de ironia refinada nestas palavras, misturada com uma certa melancolia, uma vez que se sugere com isso a assunção da própria impotência do homem que consegue tornar a vida mais tolerável pelo conhecimento de suas verdades.

AMAR – AMARO é um poema que se caracteriza pela surpresa e sua pujança reside exatamente nesta aparência inusitada advinda do total descompromisso com a ordem estabelecida. Seu sentido está na falta de sentido lógico, na sua vocação obsessiva de contrariar qualquer expectativa. Do ponto de vista do significado, a sua semântica é a da ausência e quanto à temática, o lado obscuro e doloroso do amor ou do ato de amar, é posto para a reflexão. “AMARO” como amargor da alma perpassa todo o poema e é o centro da discussão, a proposta e o problema, juntamente com “AMOR”, dois signos que se unem para compor um sentido: “amar o”, “o amar”, como ação disfórica desse verbo de interpretações controvertidas. E Drummond realiza tudo isto, fugindo ao ritmo recitativo, criando uma melodia que também não se assenta ao estilo visual de efeito intuitivo em que uma sílaba puxa a outra; tudo acontece de modo surpreendente de maneira que a leitura do poema nos causa a sensação de amargor contida tanto na ação de amar quanto na arte de fazer poesia.

O desvio em AMAR – AMARO, no nível morfológico, nos conduz ao ato da composição das palavras, desrespeitando normas de grafia tradicional como procedimento. No nível sintático podemos ver uma pontuação sendo suprimida, também como expediente que interfere tanto na estrutura quanto no sentido do poema. No plano semântico, o significado das palavras se expande em metáforas contínuas graças ao que é sugerido na morfologia surpreendente e na sintaxe precária do ponto de vista do encadeamento. O nível dialético da estrutura profunda deste poema reflete uma profusão de ideias e imagens interiores que fazem de AMAR – AMARO um poema definitivamente experimental nos sentidos humano e poético consecutivamente.

A subversão consciente do ponto de vista estrutural é digna de infinitas retomadas e indagações. Além do signo “desesperados” que coloca o leitor literalmente de cabeça para baixo, o verbo amar, grafado “a.mou”, a expressão “proibido passear sentimento” grafada com letras separadas, a palavra “evidente” com as sílabas sendo separadas sem observar a regra, o uso de parênteses para se dirigir ao auditório tanto no masculino quanto no feminino; temos um desafio não menos intrigante

para nos debruçarmos sobre. Trata-se do título do poema. Formado de dois vocábulos de natureza nominal: um substantivo mais um adjetivo respectivamente, a interposição de um hífen só é concebível em uma circunstância tão especial como esta em que um poema já não é mais um poema e, sim, a configuração máxima de uma experiência de linguagem.

Desde os antigos gregos, passando por Camões até chegar à modernidade, a antítese inerente às ideias têm sido um expediente vastamente utilizado e, na maioria dos casos, com grande maestria, produzindo efeito de rara beleza. Mas, a expressão criada por Drummond: “AMAR – AMARO” vai além de um recurso que vise colocar ideias em oposição, ele se configura numa antítese tanto da ordem das ideias quanto de ordem estrutural, pela conjunção dos signos em que uma palavra está presente na outra. Dessa forma, o olhar disfórico do poeta, mesmo diante do signo amor e do verbo amar se justifica porque ele dialoga com a tradição lírica clássico-romântica desfazendo o mito do amor eterno, da doçura e da euforia que dele advêm, ao mesmo tempo em que constrói um novo mito utilizando procedimentos que margeiam o oxímoro, fazendo vir à luz o lado amargo do amor.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Estas observações, mesmo breves, miraram de modo incisivo, os procedimentos palpáveis na obra drummondiana que agrega em sua linguagem as várias preocupações que a arte pós-goetheana adotou, por vocação e por necessidade.

Sem se divorciar dos motes da tradição ocidental calcados na filosofia, na religião e mais recentemente nas ciências sociais emergentes, a ênfase das formas de criação na contemporaneidade se dá no discurso. Esse discurso que aparece em “Amar-Amaro” com significado plural em que o sujeito se põe de pé e se sustenta em sua epopeia mítico-linguística notadamente porque dispõe da diversidade que a linguagem lhe oferece, propositalmente marcada por fissuras profundas e fragmentações, à semelhança do *virtual hominem*, vitimado pela fadiga da velocidade.

A falta de paradigma e de padrões duráveis, apontando para os postulados de Mallarmé, citado por Octavio Paz (1994) faz desses tempos nos quais a consciência humana encontra sintonia num saber “*abismal*” e “*irônico*”, em que tudo caminha para e no nada, de onde tudo recomeça num movimento acelerado e interminável.

A destituição de movimentos canônicos sedimentados, seguida da instituição de novos engenhos linguísticos, a exigirem novas abordagens críticas, partilha de toda agitação da arte que reflete a instabilidade da humanidade com seus legados de avanços e retrocessos, chegando ao seu estágio atual cuja lógica da linguagem da arte se encontra na ruptura, em colocar os modelos, imagens e signos de ponta-cabeça.

São procedimentos que transcendem e desafiam qualquer medida, contrariando, por extensão, as normas ditas elementares da tradição literária. Movimentos que revisitam o passado, fazendo dele a sua grande matéria, a partir da qual tudo é reelaborado, restituindo ao sujeito a totalidade de seus mitos perdidos nas dobras desse passado e, que, pelo mágica da linguagem se reintegra no presente. Os limites entre arte e história, arte e sociologia e outras ciências humanas, ou mesmo entre poesia e pintura, poesia e música, perdem a rigidez, na medida em que seus demarcadores se multiplicam, tornando-se cada vez mais difíceis de ser detectados.

Assim sendo, depreende-se da obra em análise, que as novas concepções estéticas gravitam em torno das palavras caos, desordem, entendidas como estopins do movimento dialético contido na prática performativa do texto que ao encenar o mundo encena também a si mesmo.

TRANSCRIPTION AND AESTHETIC CONSCIOUSNESS IN “AMAR-AMARO”, BY CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Abstract: *it is intended, in these reflections, to present and analyze the poem “Amar-Amaro”, by Carlos Drummond de Andrade, considering, mainly, its bold form of construction ruled by the break as tradition, thanks to its innovative character, being able to be conceived as a an artistic object that performs the search for new horizons in artistic forms. To a relevant extent, this work is the material witness of the mobility of which we speak of these forms. It thus attests to the transformative dynamics of artistic discourse as the exercise of aesthetic consciousness, since the meaning and conception of originality also become mobile in contemporaneity and rests on the ability of an artistic object to deconstruct other artistic objects which precede it by transcribing into its bases other languages and forms.*

Keywords: *Artistic construction. Transcreation. Art and movement. Aesthetic consciousness.*

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Viseu, Edições 70, 1982.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido*, uma análise da poesia reflexiva de Drummond, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*, São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1998.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*, tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marisa M. Curioni, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- GOLDBERG, Roselee. *Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Martins Ed. (História da Performance Arte). 2ª. ed. 2012.
- HEGEL. *Estética, (poesia)*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*, história, teoria, ficção, tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- PLAZA, Julio, *Tradução Intersemiótica*, São Paulo, Perspectiva, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, 5ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. (Debates/Crítica)

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*, Sˆao Paulo, Editora Perspectiva/Editora de Universidade de Sˆao Paulo, Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

(Debates/Cr´itica)

TYNJANOV, Iurij. *Avanguardia e Tradizione*, Bari, Dedalo Libri, 1969.

(La Scienza Nuova/4)