

UMA POÉTICA DA INDECISÃO: *BREJO DAS ALMAS*

Vagner Camilo

RESUMO

O segundo livro de Carlos Drummond de Andrade, *Brejo das almas*, de 1934, é geralmente apontado pela crítica como prolongamento da poética subjacente ao seu livro de estréia, *Alguma poesia* (1930). Neste artigo, porém, o autor procura demonstrar que aquela obra representa um momento distinto, marcado pelo conflito resultante da indecisão do poeta em face das exigências de alinhamento político-ideológico da intelectualidade nos anos 1930.

Palavras-chave: literatura brasileira; Carlos Drummond de Andrade; Brejo das almas.

SUMMARY

Carlos Drummond de Andrade's second book, *Brejo das almas*, published in 1934, is usually considered by critics to be an extension of the poetry presented in his first work, *Alguma poesia* (1930). In this article, however, the author seeks to demonstrate that the second work represented a quite different moment, involving the poet's difficulty to decide what political or ideological camp he should turn to, given the pressures facing Brazilian intellectuals in the 1930s.

Keywords: Brazilian literature; Carlos Drummond de Andrade; Brejo das almas.

Neste brejo das almas/ o que havia de inquieto/ por sob as águas calmas!

Carlos Drummond de Andrade, "No exemplar de um velho livro"

I

A crítica tem em geral afinado a poética de *Brejo das almas* pelo mesmo diapasão de *Alguma poesia*. Isso porque, segundo Antonio Candido, ambos "são construídos em torno de um certo reconhecimento do fato", como se o poeta se restringisse ao puro *registro* do sentimento e dos acontecimentos, do "espetáculo material e espiritual do mundo", o que garantiria "a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia"¹. A meu ver, muito embora possa dar continuidade ao emprego de certos expedientes recorrentes no livro de estréia, *Brejo das almas* representa um momento

(1) Candido, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 111.

distinto, já pelas particularidades ressaltadas pelo próprio poeta em sua "Autobiografia para uma revista":

Meu primeiro livro, Alguma poesia (1930), traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo. Já em Brejo das almas (1934) alguma coisa se compôs, se organizou; o individualismo será mais exacerbado, mas há também uma consciência crescente de sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor².

(2) Drummond de Andrade, Carlos. "Autobiografia para uma revista". *Confissões de Minas. Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 1.344.

Tanto o despontar da consciência do precário, que seria o traço marcante da sua "lírica social" dos anos 1940, quanto o conflito entre a falta de conduta espiritual e a desaprovação tácita são aspectos mais que suficientes, penso eu, para instaurar uma visão *problemática* em face da existência, minando por dentro a suposta atitude distanciada e o nivelamento fraternal referidos por Candido.

Contribuíram sobremodo para o deflagrar dessa visão certas exigências de contexto, devidamente assinaladas por John Gledson, que foi até agora quem ofereceu a melhor interpretação do livro de 1934, definindo-o como "produto de uma crise" de natureza "ideológica". De acordo com o crítico,

a crise de 30 teve uma repercussão profunda na época, e podemos dizer que de certa forma Brejo das almas foi escrito "em face dos últimos acontecimentos", embora seja muito perigoso ligar de uma maneira excessivamente estreita os acontecimentos e os poemas³.

(3) Gledson, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1982, pp. 89-90.

A natureza da crise envolve mais diretamente a pressão experimental pelo poeta em virtude de sua indecisão ideológica, justamente num momento em que se verificava a inserção política cada vez maior de nomes representativos do grupo modernista. A prova mais significativa disso, Gledson encontrará numa entrevista de 26/05/1931 concedida ao jornal *A Pátria*, na qual Drummond, sem se furtar ao peso da responsabilidade que lhe cabia, lançava um ataque virulento e pessimista à sua geração, que, já na casa dos 30, nada havia construído de permanente. Drummond reconhecia ainda que as únicas *soluções* possíveis encontravam-se *fora* da literatura; melhor dizendo, na religião, na política e na psicanálise:

Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções— Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista e organizada em

"Defesa do Ocidente" de um lado; do outro lado o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Que é um apelo a tudo quanto subsiste em nós de romântico e descontrolado. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, e por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. "Vamos todos para a Pasárgada" é o grito que o crítico Mário de Andrade ouviu de quase todas as nossas bocas, e creio que ouviu bem... Aqueles a quem o tomismo não consola e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise. Ao ceticismo, à disponibilidade, à não-opção sucede — nova moléstia do espírito — essa "ida a Pasárgada", paraíso freudiano, onde o poeta Manuel Bandeira afirma que tem "a mulher que eu quero, na cama que escolherei", além de muitas outras utilidades que correspondem à satisfação de muitos outros impulsos seqüestrados. Quanto à minha atitude pessoal diante desses três rumos possíveis, creio que não interessa aos leitores de A Pátria⁴.

Para Gledson, embora Drummond afirme o pouco ou nenhum interesse que possa ter sua opinião pessoal, ele acaba por deixar explícita sua posição, ou seja, sua não-pactuação com qualquer das três soluções. "Mesmo os seus comentários sobre a psicanálise e o surrealismo", diz Gledson, lembrando notadamente as referências à primeira contidas nos poemas de *Brejo das almas*, "não são os de um aderente. Interessa-se por eles como sintomas, e não como soluções"⁵. Ainda assim, importa assinalar que, embora não sendo uma solução para a crise ideológica, não é pequeno o interesse de Drummond, à época, pela psicanálise, fato comprovado não só pelas alusões contidas em *Brejo das almas*, mas ainda por uma carta a Tristão de Athayde de 01/04/1931, na qual o poeta recorre de modo significativo à terminologia freudiana para justificar os traumas e conflitos que marcaram sua trajetória de vida desde a infância⁶. Chega mesmo a colocar seus problemas "freudianos" — como ele próprio diz — acima da discussão sobre as diretrizes ideológicas do tempo, o que não deixa de ser contraditório se consideramos que é justamente essa a atitude condenada na entrevista citada, aliás concedida praticamente um mês após a carta! Veremos porém que essa contradição não deixa de ser ainda um sintoma da indecisão marcante no livro de 1934, levando o poeta a oscilar entre os conflitos pessoais (sobretudo os que dizem respeito à frustração amorosa) e a condenação dessa preocupação mais individualista (para a qual, entretanto, não encontra solução) em face das exigências prementes de posicionamento e participação social.

Volto ainda ao ensaio de Gledson. Dentre as referências psicanalíticas contidas em *Brejo das almas*, o crítico destaca o "emprego insólito" da

(4) Apud ibidem, pp. 90-91. Uma cópia da entrevista integral encontra-se no acervo de Drummond no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

(5) Ibidem, p. 91.

(6) A "carta-desabafo" foi recentemente publicada por Augusto Massi, a quem agradeço a cópia. Ver: "Manuscrito do poeta Carlos Drummond de Andrade". *Cultura Vozes*, nº 4, jul.-ago. 1994, pp. 75-82.

palavra "seqüestro" (presente em um dos poemas e também na entrevista), tomada no sentido que lhe dava Mário de Andrade, como sinônimo de "recalque" ou "sublimação", muito embora, segundo o crítico, não se perceba claramente *o que* foi submetido a tal processo e *o porquê*. "Percebemos as forças, mas não compreendemos a sua razão de ser"⁷. Em vários poemas do livro Gledson defronta-se com essa mesma dificuldade, pois neles verifica que "há soluções falsas", cuja verdadeira causa não se pode entender, "embora haja a sugestão de algo mais fundamental", a exemplo do que ocorre em "Convite triste", em que, por trás do desejo de xingar a mulher, "o corpo e tudo que é dele/ e que nunca será alma", há a insinuação de que "tudo é uma reação a uma vida sem transcendência possível". Reação essa que em outros poemas se manifesta ainda sob a forma de convite ao desregramento ou de apelo pornográfico, entre outras. Essa visão de um mundo sem transcendência parece, de certo modo, definir a tônica do livro, como sugere reiteradamente Gledson, que, numa síntese lapidar, define *Brejo das almas* como "um livro sobre o fracasso, não um livro fracassado".

Partindo do mesmo pressuposto do crítico inglês, de que os conflitos encenados no livro de 1934 seriam, em *boa medida*⁸, decorrência da indecisão em face das exigências de participação e inserção políticas que marcaram a intelectualidade nos anos 1930, proponho estreitar mais os vínculos entre os poemas e os sucessos políticos do momento, que me parecem ser determinantes daquele "algo mais fundamental" que ele diz perceber no livro, mas sem poder defini-lo com clareza. Não ignoro, com isso, a advertência do próprio Gledson sobre o perigo dessa ligação excessivamente estreita, mas sei também que a exigência de cautela, se observada em demasia, pode redundar em limitação à interpretação da obra e, conseqüentemente, ao conhecimento de seu conteúdo de verdade. A superação desse impasse talvez esteja em buscar, sim, esse estreitamento, mas sem recair em associações mecânicas, em respeito às mediações próprias à arte, que é sempre, segundo a grande lição de Adorno, "antítese social da sociedade", a um só tempo autônoma e *fait social*⁹. Com base nesse caráter socialmente mediado pode-se avançar na vinculação mais íntima, e sempre dialética, a que se furta Gledson, de modo a evidenciar como o conflito resultante da irresolução do poeta em face da politização crescente da intelectualidade nos anos 1930 comparece não como dado exterior, mas como *elemento defatura da obra*. É o que se poderá verificar em alguns dos poemas centrais da coletânea de 1934 analisados aqui, que se ocupam da *poética* e da temática recorrente da frustração do desejo amoroso. Por mais pessoal que seja, tão aparentemente alheia a toda sorte de injunções de contexto, tal temática não deixa de reverberar muito do conflito vivido pelo poeta com sua indecisão quanto às exigências e solicitações do momento. Mas antes de dar início às análises convém proceder a um maior detalhamento do contexto de politização da *intelligentsia* a que se reporta o crítico de maneira um tanto sumária.

(7) Gledson, op. cit., p. 94.

(8) Digo "em boa medida" por estar ciente de que o conflito decorrente da indecisão ideológica pode ser apenas *uma* das razões (de todo modo, a meu ver, das mais determinantes) da crise existencial que parece ter vitimado o poeta à época, levando-o mesmo a considerar a hipótese de suicídio. De forma que, como bem me observou Alcides Villaça, o "Carlos, não se mate", de um dos poemas de *Brejo das almas*, pode ser mais do que mera retórica. A menção à crise e à hipótese de suicídio é feita pelo poeta na citada carta a Tristão de Athayde, mas não se pode esquecer que a "confissão" de Drummond ao líder da inteligência católica (que há pouco havia feito sua "opção", num conhecido "adeus à disponibilidade") vinha em resposta à indagação deste a respeito da "atitude pessoal [do poeta] em face dos caminhos propostos à gente de hoje", o que remete imediatamente ao problema da opção ideológica.

(9) Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

II

Retorno, assim, às indicações fornecidas pelo próprio Drummond na mencionada entrevista, em que fala dos três rumos à disposição de sua geração e acaba por se restringir a dois apenas, que implicam uma tomada de posição *efetiva*: de um lado, mais especificamente à direita, o fascismo alinhado à ação católica, e de outro o comunismo, acenando com um misto curioso de sedução e terror, o que faz pensar se a indecisão do poeta não se resumiria, antes, a uma dúvida mais diretamente ligada à opção de esquerda, dado o modo como ela o atrai e, ao mesmo tempo, o assusta.

Essa polarização ideológica é por demais familiar e dela tratou, entre outros, Antonio Candido em "A Revolução de 30 e a cultura", em que aponta a "correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; de outro, a sociedade e o Estado — devido às novas condições econômico-sociais" surgidas com a revolução, e "devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente". Sobre essa conscientização surpreendente, esclarece que ela decorria não só

do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos [...]. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos [...]»¹⁰.

Assinalando uma dupla motivação, Cândido busca evidenciar que o alinhamento ideológico da nossa inteligência estava inscrito numa tendência internacional, sem deixar, com isso, de contar com a emulação direta dos acontecimentos locais. Em contexto europeu a questão do engajamento dos intelectuais já havia se verificado antes, mas, como nota Lottman, sem talvez assumir a amplitude e, sobretudo, o *internacionalismo* das preocupações¹¹ que os mobilizaram a partir de 1930, diante da iminência de uma nova guerra, da escala ascensional do nazi-fascismo, das discussões em torno da experiência soviética e da Guerra Civil Espanhola. A essa configuração assustadora no panorama internacional — que, dadas as implicações mundiais, já era suficiente para exigir da inteligência brasileira um posicionamento — somavam-se as transformações internas advindas com a Revolução de 1930, reforçando a necessidade da opção ideológica, que em geral se moldava de acordo com a inspiração dos principais gurus

(10) Candido, Antonio. "A Revolução de 30 e a cultura". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 188.

(11) Lottman, Herbert R. *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris (1930-1950)*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 81.

européus do tempo. Como depõe o próprio Candido em entrevista mais recente, "[s]abíamos, por exemplo, que Charles Maurras era de direita e André Malraux de esquerda, e optávamos freqüentemente por influência deles, mas estimulados pelos acontecimentos locais posteriores a 30"¹².

Assim, sob o influxo europeu, mas sem deixar de responder às solicitações locais, foram se constituindo os pólos em confronto político-ideológico na arena intelectual brasileira. Pela direita, ainda nos anos 1920, a Igreja Católica empenhava-se numa estratégia de "rearmamento"¹³ institucional, criando uma série de órgãos paralelos à hierarquia eclesiástica e gerados por intelectuais leigos, a exemplo daqueles que, sob influência do nacionalismo integral de Maurras veiculado pela *Action Française*, reuniu-se em torno do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem*¹⁴. Destaque-se ainda, no campo especificamente literário, o grupo de escritores católicos ligados à revista *Festa*, cultivando uma estética espiritualista que, segundo eles, estaria na raiz de uma "tradição brasileira autêntica"¹⁵. A ampliação dos quadros institucionais da Igreja não era apenas produto das diretrizes do Vaticano, então preocupado em deter o florescimento dos movimentos operários de esquerda na Europa. Era também, como afirma Sérgio Miceli, fruto da "tomada de consciência por parte do episcopado brasileiro da crise com que se defrontavam os grupos oligárquicos". Numa visível política de acomodação, o apoio dispensado pelas autoridades eclesiásticas ao poder oligárquico na década de 1920, "com vistas a recuperar o *status* de sócios privilegiados do poder político [...] desfrutado até a queda do Império", passou então a ser dirigido ao regime Vargas, "antes e após o golpe de 37, em troca da caução oficial à criação de novas instituições no campo da educação e da cultura"¹⁶.

O alinhamento internacional, mencionado por Drummond, da Ação Católica (implantada aqui em 1935 e moldada segundo os padrões italianos) ao fascismo redundaria, entre nós, no apoio explícito dos católicos ao integralismo de Plínio Salgado e seguidores, que consolidava a versão verde-amarela do ideário fascistoíde, tendo justamente no substrato cristão a marca da aclimatação local¹⁷. Ainda aqui, embora a inspiração fosse européia, com os integralistas ansiando pela criação de um Estado Novo forte, a exemplo do italiano, buscavam com isso reclamar uma participação mais efetiva no corpo de regime.

No âmbito da esquerda, os anos 1930 foram marcados pelo crescimento do Partido Comunista, criado em 1922, pela organização e êxito da Aliança Nacional Libertadora e, como diz Cândido, "por certo espírito genérico de radicalismo que provocou as repressões posteriores ao levante de 1935 e serviu como uma das justificativas do golpe de 1937". Também aqui, tal como lá fora, ganharia especial relevo a discussão em torno da experiência soviética. Em virtude desse interesse "as livrarias pululavam de livros a respeito", alguns de grande êxito como o famoso livro de John Reed, além de "traduções de narradores engajados na esquerda, como Boris Pilniak, [...] Upton Sinclair, Jack London". Além das traduções, surgem as primeiras obras brasileiras de orientação marxista, a exemplo do clássico de

(12) "Antonio Candido: marxismo e militância" (entrevista a José Pedro Renzi). *praga*. São Paulo: Boitempo, n° 1, 1996, p. 5.

(13) Cf. Miceli, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979, pp. 51ss.

(14) Cf. Lippi de Oliveira, Lúcia e outros. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 7.

(15) Cf. Caccese, Neusa P. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: IEB, 1971.

(16) Miceli, op. cit., pp. 51 e 55.

(17) Cf. Candido, Antonio. "Integralismo - fascismo?". In: *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 130.

Caio Prado Jr., *Evolução política do Brasil*, que veio a lume no mesmo ano de *Brejo das almas*. E "assim como o espiritualismo atingiu largos setores não religiosos", lembra Candido, "o marxismo repercutiu em ensaístas, estudiosos, ficcionistas que não eram socialistas nem comunistas, mas se impregnaram da atmosfera 'social' do tempo"¹⁸. Essa impregnação iria evidenciar-se, no plano literário, com o romance dos anos 1930 no Nordeste, ou romance proletário, cujos temas diletos evidenciavam, de imediato, essa "consciência social" do tempo, antes mesmo de o Congresso de Karkov instituir em 1934 o "realismo socialista" como padrão.

Tal polarização ideológica incluía, como decorrência natural, um momento de questionamento e auto-análise da própria intelectualidade sobre sua posição e papel social em um contexto de "desaristocratização" da cultura. É ainda Antonio Candido quem assinala, e mais de uma vez, nesse sentido, que uma das conseqüências da Revolução de 1930 sobre a cultura

*foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que seu lugar era no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte de sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora*¹⁹.

Esse conceito, todavia, ganharia entre nós uma feição muito freqüentemente paradoxal, em virtude de suas reais condições de inserção social, às quais retornarei adiante. Por ora importa assinalar que, ainda na definição desse papel, o influxo europeu teve, decerto, sua contraparte. Especialmente na França, de onde continuava a proceder o nosso modelo de civilização humanística, a discussão do papel da intelectualidade se processou mais cedo, desde que o caso Dreyfus obrigou-a a assumir uma posição, tendo talvez em Zola o grande protótipo. Antes ainda da I Guerra, com Maurras, a intelectualidade também começara a se pronunciar politicamente. Mas foi em fins dos anos 1920 que a problemática da inserção política do intelectual ganhou especial alento, com a publicação, em 1927, do famoso estudo de Julien Benda, *Le trahison des clercs*, denunciando com veemência o desvio de rota em que havia incorrido a intelectualidade com Barres, Maurras e "outros doutores" da *Action Française*. Benda estendia sua denúncia para além do domínio francês, a outros tantos *chefs spirituels* do tempo, como D'Annunzio na Itália, Kipling na Inglaterra ou William James nos Estados Unidos, que ao se engajarem em lutas sociais concretas, tornando-se partidários de facções políticas do tempo ou abraçando as causas nacionais, estariam "traindo" o ofício único dos *clercs*²⁰, que sempre foi o de zelar pelos valores eternos: Liberdade, Justiça, Razão...

A ressonância da polêmica causada pela obra de Benda pode ser flagrada em estudos publicados ao longo dos decênios seguintes, que são ainda hoje referência obrigatória para a discussão do *engajement* e do papel social do intelectual, como o clássico estudo de Sartre, *Qu'est-ce que*

(18) Candido, "A Revolução de 30 e a cultura", loc. cit., p. 189.

(19) Ibidem.

(20) O termo "*clerc*" é empregado por Benda para designar, segundo suas próprias palavras, "todos aqueles cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, mas que buscam seu prazer no exercício da arte ou da ciência, ou na especulação metafísica, numa palavra, na posse de um bem não temporal, como a dizer, de alguma maneira: 'Meu reino não é deste mundo'". Benda, Julien. *La trahison des clercs*. Paris: Grasset, 1975, p. 131 (ao citar, traduzi).

la littérature? A ele também se reportava Benjamin — que resenhou *La trahison des clercs* — em alguns ensaios fundamentais dos anos 1930 que nos colocam no centro das discussões do período, como é o caso, entre outros, de "A atual posição do escritor francês" (1932), em que o filósofo alemão promove a triagem de muitos dos principais escritores em evidência no parlamento das letras francesas, de acordo com seus posicionamentos políticos. Lembre-se ainda, nos Estados Unidos, Archibald MacLeish, que retomaria e combateria vivamente a tese de Benda em *Os irresponsáveis*, tomando a defesa do intelectual militante²¹.

No Brasil, a repercussão da obra de Benda parece ter ocorrido logo em seguida à sua publicação, no calor da polêmica desencadeada nos meios europeus, pois em dois artigos estampados no *Diário Nacional*, em 1932, Mário de Andrade refere-se, como fato já ocorrido²², a certa "comocção" (de resto inconseqüente) causada pelo livro entre os nossos *clercs*. A publicação desses artigos já é por si só um bom indício da importância que a questão do papel do intelectual assumia à época. No primeiro deles, Mário lançava um severo ataque à pasmaceira em que vivia a inteligência nacional, que desde o Império continuava a "tocar viola de papo pro ar" (segundo a expressão tomada de empréstimo a Olegário Mariano), permanecendo alheia e omissa aos "fenômenos tamanhamente infamantes" que ocorriam no resto do mundo. Denunciava ainda a leviandade e o oportunismo de alguns que se faziam passar por intelectuais de esquerda, blasonando-se

*de socialistas, de comunistas já, porque isso está na moda, e também porque é uma forma disfarçada de ambição. Mas tudo não passa de um deslavado namoro, dum medinho que o comunismo venha e eles sofram. É tudo apenas um toque de viola*²³.

No segundo artigo, Mário contrapunha ao "paraíso da inconsciência" nos trópicos a mobilização e os riscos corridos pela intelectualidade europeia e norte-americana diante da ofensiva burguesa sob a forma de represálias à liberdade de exposição e denúncias, como bem ilustravam à época os processos e escândalos envolvendo os nomes de Aragon, Gide e Roman Rolland na França; Joyce tendo de explicar seu *Ulisses* na Inglaterra; Dreiser e John dos Passos promovendo inquéritos *in loco* e denunciando o massacre dos mineiros grevistas em Kentucky. "São esses fatos edificantes dos nossos dias", conclui Mário, "que demonstram muito bem que os excessos duma Rússia encontram sua identidade nas pátrias mais ciosas do seu liberalismo burguês"²⁴.

Essa contraposição entre a práxis política do europeu (ou do norte-americano) e a inconsciência do intelectual brasileiro é reforçada por Mário quanto ao modo como se deu a recepção de *La trahison des clercs* por um e outro: enquanto o primeiro, acusado por Benda, tornou-se ainda mais

(21) O contraponto entre a visão de Benda e a de MacLeish sobre o papel do intelectual ganharia certa difusão entre nós nas décadas de 1930 e 1940, como se vê no depoimento de Eduardo Frieiro a Edgard Cavalheiro (*Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944, pp. 122ss.) e no ensaio de Álvaro Lins a respeito do jovens de *Clima* ("Sinais da nova geração". *Clima*, nº 3, 1941).

(22) O próprio Drummond dará um exemplo do quanto eram correntes as idéias de Benda nos anos 1930, a ponto de falar naturalmente em traição do intelectual, sem qualquer indicação expressa, num ensaio de 1938 dedicado à trajetória de Capanema. O texto em questão ("Experiência de um intelectual no poder") permaneceu inédito e os originais encontram-se no Arquivo Capanema (CPDOC/FGV). Dele dá notícia Simon Schwartzman (que parece não ter atentado muito para o diálogo implícito com Benda, assinalando suas dúvidas com relação ao sentido com que Drummond emprega o termo "traição") em "O intelectual e o poder: a carreira política de Gustavo Capanema". In: *A Revolução de 30. Seminários internacionais*. Brasília: Editora da UnB, 1983.

(23) Andrade, Mário de. "Intelectual — I". In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional* (org. Telê P. A. Lopez). São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 515-516.

(24) Andrade, Mário de. "Intelectual — II". In: *Taxi...*, loc. cit., pp. 519-520.

consciente e conseqüente no seu papel de *traidor*, o segundo parece ter encontrado na tese do verdadeiro papel do *clerc* como defensor dos valores universais e abstratos, portanto alheio às lutas sociais concretas, um reforço para o seu total absenteísmo, tornando-se "ainda mais gratuito, mais trovador da arte pela arte, ou do pensamento pelo pensamento". Diante das duas posturas, Mário, obviamente, toma o partido da traição conseqüente. À imagem do traidor, propõe a do intelectual como protótipo do *out-law*, "um homem revoltado e um revolucionário" que, sem ignorar as grandes verdades clamadas por Benda, deverá sempre se pôr a serviço das verdades locais, episódicas, temporárias.

Ora, era justamente em prol de uma dessas verdades temporárias que o nosso poeta itabirano não conseguia se definir, assumindo uma posição tanto mais incômoda e conflituosa quando se considera que a chamada para a ação partia, com tamanha radicalidade, daquele seu correspondente contumaz da Lopes Chaves, que sempre lhe serviu de mestre e modelo acabado de integridade e coerência intelectual — a despeito das discordâncias que separavam o "indivíduo encaramujado" de Minas do "escritor socializante, antiartístico por deliberação, apesar de fundamentalmente artista"²⁵. Incapacitado por ora de abraçar uma dessas verdades temporárias referidas por Mário, Drummond tendia a resvalar para aquela zona tão condenável do apoliticismo, para a qual convergiam os adeptos das incursões psicanalíticas e surrealistas, que aos olhos do poeta, na entrevista de *A Pátria*, não chegava a constituir rumo propriamente dito, justamente porque lhe faltava o empenho participante ou militante, afigurando-se mais como escapismo, individualismo alienador. Dito de outro modo, era a opção de quem permanecia "em cima do muro".

A (não-)opção representada pela psicanálise vinha reeditada em certa tendência evasivista diagnosticada por Mário de Andrade no conhecido ensaio "A poesia de 30", em que reconhecia no famoso poema de Bandeira ("Vou-me embora pra Pasárgada") a obra-prima desse *estado de espírito generalizado* entre os poetas do período. Esclarecendo o *voumemborismo*, Mário nota que, "incapazes de achar a solução, surgiu neles [poetas de 30] essa vontade amarga de dar de ombros, de não amolar, *de partir para* uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie"²⁶ — vontade essa que, de fato, reaparece com insistência em vários poemas de *Brejo das almas*, sob a forma do apelo pornográfico, do convite ao desregramento, ao porre, do xingamento, para a qual, conforme vimos, Gledson não conseguiu encontrar a causa.

Também Mário de Andrade — sendo ele próprio um dos poetas a revelar esse "sintoma" comum — não chega a diagnosticar a causa no ensaio sobre a poesia de 1930. Isso só viria a ocorrer dez anos depois, com certo benefício da distância histórica e dos rumos tomados pela intelectualidade com a implantação do Estado Novo. Assim, na célebre "Elegia de abril", de 1941, Mário retorna a esse estado de espírito generalizado, alinhando-o a certa tendência verificada na ficção do período: a *freqüentação* da figura do "fracassado", esse "herói novo", desfibrado, que transitava

(25) Cf. o belo ensaio que Drummond dedicaria, anos mais tarde, a Mário de Andrade, focalizando a "deseducação salvadora" dos moços de Minas promovida pelo amigo e "professor" da Lopes Chaves por meio de "suas cartas", verdadeiros "torpedos de pontaria infalível". Ver Drummond de Andrade, Carlos. "Suas cartas". In: *Confissões de Minas...*, loc. cit., pp. 1.345-1.354.

(26) Andrade, Mário de. "A poesia de 30". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974, p. 31.

nas páginas de Gilberto Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos, entre muitos outros. Buscando a justificativa para a recorrência de um "tipo moral" dessa ordem na ficção, Mário afirma existir

*em nossa intelectualidade contemporânea a preconsciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração a total fragilidade e frouxo conformismo*²⁷.

(27) Andrade, Mário de. "Elegia de abril". In: *ibidem*, p. 191.

Em seguida, trata de estabelecer a ponte entre a recorrência desse "tipo moral" e a tendência generalizada à desistência, correspondente à lírica de 1930, encarnada pelo *voumemborismo* de Bandeira, reconhecendo em ambas o produto de uma época de "angústias" e "ferozes mudanças" que traziam mais água para o moinho de um já antigo "sentimento de inferioridade" da inteligência nacional. Em outra passagem da "Elegia", Mário trata de precisar em que consistem tais mudanças e angústias, ao admoestar severamente os companheiros intelectuais daqueles anos "em que o Estado se preocupou em exigir do intelectual a sua integração no corpo de regime". Lastima, assim, essa "dolorosa sujeição da inteligência a toda espécie de imperativos econômicos", vindo em muitos de seus contemporâneos apenas "cômodos voluntários dos abstencionismos e da complacência", quando não da "pouca-vergonha".

Não é preciso muito esforço para notar que essa sujeição tão severamente condenada é a mesma da qual, décadas mais tarde, trataria de forma sistemática o conhecido estudo de Sérgio Miceli sobre a cooptação do intelectual pelo Estado Novo. É ela a responsável, na visão de Mário, pela intensificação desse sentimento de inferioridade, que por certo devia envolver a posição, historicamente conhecida, de dependência do intelectual brasileiro em relação às elites e ao poder central, seja ao solicitar, durante o Império (notadamente o Segundo Reinado), a mão protetora do imperador na forma de honrarias, mecenato, patronagem²⁸, seja ao sujeitar-se àquele mesmo sistema de "favores" que, como bem demonstrou Roberto Schwarz, constringia os homens livres no sistema escravocrata²⁹. Ainda com o advento da República, embora se operasse certa mudança nos padrões do trabalho intelectual, as relações de dependência tenderiam a persistir e um bom exemplo está nos "primeiros intelectuais profissionais" surgidos à época, os chamados "anatolianos", na expressão feliz de Miceli³⁰, que eram polígrafos obrigados a se ajustar aos gêneros importados da imprensa francesa a fim de satisfazer as demandas da grande imprensa, das revistas mundanas, dos dirigentes e mandatários políticos da oligarquia (sob a forma de crônicas, discursos, elogios etc.), visando assim, por meio do êxito de suas penas, alcançar melhores salários, sinecuras burocráticas e favores diversos. Ao lado deles, os que não se sujeitaram a ajustar a pena ao gosto dos novos-ricos e às solicitações dos proprietários de jornais e

(28) Para um histórico sucinto da posição do intelectual desde o Império, remeto a Pécaut, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990 — que tem justamente por objetivo melhor precisar, à luz da trajetória passada, a condição assumida a partir de 1930.

(29) Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

(30) Miceli, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

editoras beneficiados pela expansão do público viveram a experiência do "isolamento", tendo de disputar "a sobrevivência no concorrido mercado urbano recém-ativado, e a participação no sistema de hegemonia no espaço público da nova república"³¹. Era decerto essa trajetória de dependência que Mário via se reatualizar no fenômeno da cooptação do intelectual pelo Estado Novo — apesar da diferença assinalada por Miceli entre o processo de burocratização e racionalização das carreiras provocado pelo número considerável de intelectuais convocados pelo governo getulista e a concessão de postos e prebendas aos escribas e favoritos dos chefes políticos oligárquicos.

(31) Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 228.

III

À luz do histórico traçado, vimos como a questão da opção político-ideológica repercutia à época entre os intelectuais e artistas brasileiros, tendo por referência o quadro internacional e os problemas específicos da realidade local advindos com a Revolução de 1930. Vimos também, com Mário de Andrade, como o conflito decorrente dessa necessidade de opção e das reais condições de inserção social do artista e do intelectual respondia por certos temas e personagens recorrentes na prosa e na poesia do período, como a figura do *fracassado* e o *voumeborismo* a traduzir um *estado de espírito generalizado* entre os poetas e partilhado, segundo Gledson, pelo próprio Drummond em 1934, que o vê ao mesmo tempo como "lamentável e necessário". A presente abordagem, todavia, sustenta hipótese um pouco diversa: em *Brejo das almas* o impulso evasivista implícito no *voumemborismo* permanece a meio caminho, não chegando a bom termo, pois ao mesmo tempo que se verifica em vários poemas o desejo de fuga, a busca do desregramento, da "farra de libertações morais e físicas" aludida por Mário, há um movimento contrário que emperra esse desfrute imaginário, muito possivelmente um impedimento ético, moral — "a desaprovação tácita da falta de conduta espiritual" referida por Drummond em sua "Autobiografia para uma revista". Isso se torna particularmente notório na *temática do amor e do desejo frustrados* que avulta em todo o livro e que, na verdade, já havia se manifestado em *Alguma poesia*.

Lembremos aqui que no mesmo ensaio sobre a poesia de 1930, em que chama a atenção para esse estado de espírito generalizado entre os poetas, Mário detectava na poesia de Drummond a presença de "pelo menos dois" *seqüestros*

que me parecem muito curiosos: o sexual e o que chamarei "da vida besta". Ao seqüestro da vida besta, Carlos Drummond de Andrade conseguiu sublimar melhor. Ao sexual não; não o transformou lirica-

*mente: preferiu romper adestro contra a preocupação e lutas interiores, mentindo e se escondendo*³².

(32) Mário de Andrade, "A poesia de 30", loc. cit., p. 35.

Por meio dessa atitude diante da frustração sexual — ainda segundo Mário, numa das cartas endereçadas ao poeta mineiro, na qual retoma a questão em detalhe —, Drummond quis "violentar-se, espécie de *masoquismo*, dar largas às suas tendências sexuais, inebriar-se delas [...]. Ser grosseiro, ser realista, já que não achava saída delicada ou humorística pros seus combates interiores"³³.

Prova de que Drummond não conseguiu "resolver" de fato esse "seqüestro sexual" está na persistência e na freqüência ainda maior com que a temática do desejo frustrado comparece no livro seguinte, em praticamente *metade* dos poemas. É ainda essa frustração sexual que responde, em boa medida, pela presença significativa da imagem da *femme fatale*, já uma vez denunciada por Merquior a propósito de "Desdobramento de Adalgisa", depois endossada e identificada por Gledson em outros momentos do livro, mas sem promover um comentário mais detido, que delineasse melhor os contornos dessa figuração feminina, articulando-a com a problemática central de *Brejo das almas*.

(33) Carta datada de 01/07/1930. In: *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 151.

Tal figuração não recorre aqui às representações tradicionais da literatura e da arte *fin-de-siècle*, como Herodíade, Helena de Tróia ou a célebre "irmandade castradora" representada por Salomé, Dalila e Judite³⁴. A exemplo de Keats, Drummond preferiu enriquecer essa galeria de personagens femininas esboçando um retrato todo próprio de sua *belle dame sans merci*. Ainda assim, é óbvio, ela preserva alguns dos atributos essenciais que definem o tipo, como a função de chama que atrai e queima, a inacessibilidade física e certo prazer perverso com o sofrimento causado aos apaixonados. Além disso, Drummond tende a situar algumas das mulheres em terras distantes como as Ilhas Fiji ("Oceania"), Peiping ("O procurador do amor") ou mesmo Ostende ("Registro civil"). Lugares distantes como esses parecem comportar o mesmo significado que o das terras *exóticas* onde a literatura e a arte do século XIX tendiam a buscar os grandes exemplos das mulheres sedutoras. Como bem nota Mario Praz, aliado ao erotismo, esse "exotismo é solidamente uma projeção fantástica de uma carência sexual". Está visto que essa carência sexual decorre da inacessibilidade feminina, *projetada ou materializada em termos de distância espacial, geográfica*. Em outro poema, "Canção para ninar mulher", essa inacessibilidade física, além de projetada espacialmente em terras distantes, é reiterada pela imagem da *mulher adormecida*, que não pode ser possuída fisicamente — imagem essa examinada por Mário de Andrade entre os nossos poetas românticos em clássico estudo publicado à mesma época, que Drummond devia bem conhecer³⁵.

(34) Cf. Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florença: Sansoni, 1988, pp. 181-182. Para uma retomada do tema numa perspectiva "histórico-psicanalítica", ver Gay, Peter. *Ternas passiones*. México: Fondo de Cultura Económica, s/d.

De todas as figurações femininas de *Brejo das almas*, porém, o retrato mais acabado da mulher fatal é sem dúvida Adalgisa, um dos "nomes da musa" na poesia modernista, como diz Merquior, lembrando o título de um

(35) Refiro-me ao clássico "Amor e medo" (in: *Aspectos da literatura brasileira*, loc. cit.), em que a imagem da "Bela Adormecida" é examinada como índice da impossibilidade de posse física, só que motivada pelo temor adolescente do sexo, o que não parece ser o caso do poeta itabirano.

conhecido poema de Jorge de Lima e sugerindo a conexão com a bela poetisa Adalgisa Nery, que forte impressão deixou em poetas como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Bandeira e Schmidt, a ponto de frequentar-lhes as obras.

Do poema interessa ressaltar sobretudo a projeção fantástica de duplicação (e posterior multiplicação) da figura feminina, em atenção ao puro e simples desejo dos homens, que "preferem duas", como bem ilustra o exemplo evocado de Salomão, perito nas artes do amor e amante de muitas mulheres. Assim, para ser mais bem adorada, Adalgisa faz-se também Adaljsa: uma é "loura, trêmula e blândula", a outra é "morena esfogueteada"; uma é "lisa, fria", a outra é "quente e áspera". Como Adalgisa vem a esclarecer, não se trata aqui de duas que são uma e sim de uma que são duas, unidas por um só e "indiviso sexo", alternando-se ao sabor dos desejos do homem. Figura onipresente e eterna, ela é ora uma voz que se faz ouvir, uma presença impositiva, ameaçadora ou mesmo... fálica ("serei cipó, lagarto, cobra, eco de grota na tarde"), ora anulação e silêncio ("serei a humilde folha, sombra tímida, silêncio entre duas pedras"); ora fonte de vida ("serei ar de respiração"), ora de morte ("serei tiro de pistola, veneno, corda..."); ora vítima de traição, ora mulher vingativa. Como se pode notar por essas alternâncias, a musa de Drummond não é um exemplo *puro* da mulher fatal. Trata-se na verdade de uma figura ambígua, misto de mulher submissa e *femme fatale*, que ora se sujeita, ora se impõe. De qualquer modo, permanece sendo uma projeção dos desejos masculinos e, enquanto tal, revela que a ambigüidade decorre deles próprios, os quais parecem comportar uma dupla componente *sadomasoquista*, encarnada pelas várias figurações femininas. O próprio poema, todavia, apresenta a razão de ser dessa ambivalência, no momento em que Adalgisa justifica seu desdobramento em virtude dos desejos masculinos, desejos de homens "que mal sabem escolher". Essa indefinição na escolha é ainda uma vez reforçada na seguinte estrofe:

Adalgisa e Adaljsa,
partime para o vosso amor
que tem tantas direções
e em nenhuma se define
mas em todas se resume.

Ora, essa indecisão ou indefinição tem histórico no contexto de *Brejo das almas*, respondendo pela atitude do poeta diante das opções e exigências de participação política, conforme vimos. "Desdobramento de Adalgisa" parece, assim, evidenciar certa correlação entre o conflito amoroso e o ideológico, que irá se confirmar mais ainda nos versos de outro poema a se ocupar da figuração da *femme fatale*.

Registro civil

Ela colhia margaridas
quando eu passei. As margaridas eram
os corações de seus namorados,
que depois se transformavam em ostras
e ela engolia em grupos de dez.

Os telefones gritavam Dulce,
Rosa, Leonora, Cármen, Beatriz,
porém Dulce havia morrido
e as demais banhavam-se em Ostende
sob um sol neutro.

As cidades perdiam os nomes
que o funcionário com um pássaro no ombro
ia guardando no livro de versos.
Na última delas, Sodoma,
restava uma luz acesa
que o anjo soprou.
E na terra
eu só ouvia o rumor
brando, de ostras que deslizavam
pela garganta implacável.

Trata-se, a meu ver, de um poema central para a compreensão do conjunto da coletânea. Na verdade, o interesse reside aqui menos na figuração em si da *femme fatale* e muito mais nas articulações que se estabelecem entre as frustrações e obsessões sexuais por ela representadas, a indecisão político-ideológica do eu lírico e sua condição efetiva de inserção social, que parece ser a razão determinante do restante.

Já na estrofe de abertura, "Registro civil" ocupa-se da tematização do desejo frustrado, projetado na figuração da *femme fatale* que, qual lobo em pele de cordeiro, é retratada, nos dois primeiros versos, num quadro bucólico e ingênuo, a colher margaridas no momento em que o eu lírico passa. A meiguice do retrato, porém, é desmentida de chofre, quando se sabe que as flores eram, na verdade, os corações dos namorados, que em nova metamorfose surreal são transformados em ostras, engolidas de dez em dez. Trata-se, literalmente, de uma destruidora (melhor, devoradora) de corações, uma mulher perversa que se compraz no gozo sádico com o sofrimento amoroso impingido aos namorados.

Também a segunda estrofe persiste na imagem da mulher fatal, agora em número de cinco, chamadas a telefones que não tocam mas "gritam", de modo a assinalar a insistência e o desespero daqueles que as procuram em vão. Das cinco, porém, uma havia morrido — não por acaso Dulce, nome afinal nada condizente com uma *femme fatale* —, enquanto as demais "banhavam-se em Ostende, sob um sol neutro". Observei há pouco o

sentido da evocação de lugares distantes como esse, como projeção espacial da inacessibilidade física da mulher amada, mas aqui cabe ainda um particular em relação a Ostende, principal porto belga conhecido por seu elegante balneário e pelo cultivo de lagostas e de ostras (daí a metamorfose dos corações dos namorados na primeira estrofe). A qualidade do sol que aí paira encarna, decerto, a sabida neutralidade política do país, rompida só mesmo à força pela invasão das tropas alemãs a caminho de Paris, durante a I Guerra. Ora, a neutralidade política do cenário em que o eu projeta suas figuras femininas não é gratuita. Sendo uma projeção das carências do eu lírico, é esse um modo de ressaltar a própria condição do poeta, que, na impossibilidade de se definir ideologicamente, permanece centrado em seu individualismo e na sua problemática amorosa. Drummond acaba assim por atestar de forma cabal a articulação entre obsessão sexual e neutralidade política.

Até aqui, portanto, nada de novo; nada além da confirmação do que se viu anteriormente. A novidade reside na terceira estrofe, quando o eu lírico, como que se olhando de fora, oferece um registro objetivo de sua condição social. Drummond — que em 1934 iria ascender de funcionário estadual a federal — lança mão do recurso de "personificação do eu"³⁶, projetando-se na figura do "funcionário com um pássaro no ombro" a fazer, mecânico e burocrático, o registro a que alude o título cartorialesco do poema. Além disso, note-se a referência às cidades que "perdiam os nomes", dentre as quais se inclui, decerto, o próspero município mineiro que dá o nome ao volume de 1934, conforme esclarece a conhecida epígrafe de abertura, extraída de um jornal da época: Brejo das Almas, que em sua prosperidade cogita da mudança do topônimo por nada parecer significar aos moradores, tem seu nome resgatado do olvido pelo poeta, que o resguarda no livro de versos. E se o resgata é porque, à diferença dos demais homens, reconhece no nome da cidade algo de mais significativo e sugestivo de sua condição estanque, preso que está no atoleiro da indecisão e dos desejos frustrados, portanto sem possibilidade de sublimação, de transcendência.

Dentre as cidades que perdiam os nomes, a derradeira é Sodoma — com toda a força de seu significado como cidade do sexo e do pecado. Sendo ela a última a apagar a luz — e a escuridão remete aqui à perda da referencialidade exterior —, Drummond busca assinalar o mergulho na problemática da sexualidade frustrada, a única a lhe absorver por inteiro: "E na terra/ eu só ouvia o rumor/ brando, de ostras que deslizavam/ pela garganta implacável".

A total imersão no atoleiro dos desejos frustrados responde, assim, pela visão de um mundo sem transcendência, dominante em todo o livro, como bem comprovam poemas como "Soneto da perda da esperança" — em que não falta a alusão a um "flautim" qualificado justamente como "insolúvel", que pode ser visto como mais um índice da situação de impasse, da indecisão aqui examinada.

Vejam-se ainda os versos de "O vôo sobre as igrejas", que se assemelham ao soneto não só na visão de um mundo sem transcendência, de

(36) Para o exame dos vários modos por que se realiza esse recurso freqüente na lírica de Drummond, ver Merquior, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968, pp. 35ss.

total imanência para aqueles que um dia gritaram "sim! ao eterno", mas também no uso de uma figura com idêntico significado simbólico, de movimento ascensional, indicado pela hipálage presente na "lenta ladeira" em que todos os caminhos se fundem e conduzem ao princípio do drama e da flora. Esse momento *inaugural* coincide, em "O vôo sobre as igrejas", com a referência a Antonio Dias, a freguesia que deu origem à cidade de Ouro Preto.

O poema abre-se com um convite à procissão de Semana Santa rumo à Matriz de Antonio Dias, que *abriga* a campa do Aleijadinho. A procissão, transfigurada de forma fantástica, seria anos depois descrita em detalhe pelo próprio poeta numa das crônicas de *Passeios na ilha*, "Contemplação de Ouro Preto", contrapondo a suntuosidade da freguesia de Ouro Preto à simplicidade austera da de Antonio Dias na celebração dos ritos de Semana Santa, com visível preferência do poeta por esta última. A posição topográfica da igreja, situada no centro da parte *alta* da cidade (bairro de Antonio Dias), bem como a "lenta ladeira" a ser galgada pela romaria fantástica, que a dada altura descola o pé do chão e alça vôo, respondem pelo impulso ascensional, cuja natureza sublimatória³⁷ e evasionista logo se evidencia nos versos. Desejo de fuga e transcendência, que não é satisfeito sem mais, sem o embate contra a total imanência no tempo presente, com seus apelos dirigidos aos sentidos:

as cores e cheiros do presente são tão fortes e tão urgentes
que nem se percebem catingas e *rouges*, boduns e ouros do século 18.

O eu lírico, todavia, persiste em sua escalada ascensional ao encontro do gênio barroco, acompanhado apenas por um séquito de querubins:

Nesta subida só serafins, só querubins fogem conosco,
de róseas faces, de nádegas róseas e rechonchudas,
empunham coroas, entoam cantos, riscam ornatos no azul autêntico.

A descrição dessa escalada remete, de pronto, aos tetos de algumas igrejas mineiras. Gledson lembra o de Ataíde, na igreja de São Francisco de Assis, mas é bem provável que Drummond se referisse aqui ao teto da própria Matriz de Antonio Dias, da qual se ocupa o poema, o que faz pensar que o encontro com o gênio barroco acaba por se processar aqui. Não por acaso, a passagem para a próxima estrofe desloca o enfoque do esforço ascensional do eu lírico, descrito nas três primeiras estrofes, para a figura do gênio barroco:

(37) A relação entre as imagens dinâmicas de ascensão e vôo e a sublimação, embora flagrante, é examinada em detalhe por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (São Paulo: Martins Fontes, 1990).

Este mulato de gênio
lavou na pedra-sabão
todos os nossos pecados,
as nossas luxúrias todas,
e esse tropel de desejos,
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra;
esse mulato de gênio
subiu nas asas da fama,
teve dinheiro, mulher,
escravo, comida farta,
teve também escorbuto,
e morreu sem consolação.

Atente-se, antes de tudo, à regularidade métrica dessa 4^a estrofe, toda ela (ou quase toda) em redondilha maior, cuja função principal é reforçar, mimeticamente, o poder do gênio barroco de dar *forma* e expressão aos conflitos e dilacerações mais íntimos, traduzidos na contradição entre a ânsia do pecado e o anseio de purificação. O único verso irregular na estrofe é justamente o último e não por acaso: ele introduz a nota dissonante da *ironia* que, diante da sublimidade do gênio descrita nos versos anteriores, contrapõe a condição demasiado humana da morte sem consolação, da qual nem mesmo o gênio barroco conseguiu escapar. Dessa condição havia partido o poema ao se referir à campa "onde repousa, pó sem lembrança, pó sem esperança, o Aleijadinho", para alçar, na seqüência, à dimensão sublime do gênio e depois retornar, no final da 4^a estrofe, à condição de partida. A ironia acaba, assim, por descrever um movimento contrário — isto é, de natureza dessublimatória — ao descrito pelo grande artista barroco em sua criação.

A notação irônica, obviamente, diz respeito ao destino do artista e não de sua obra, uma vez que esta sim permaneceu viva e alçou à imortalidade, talhando à perfeição as dilacerações mais íntimas, que foram vivenciadas a fundo não só por ele mas por todos, já que os pecados lavados na pedra-sabão são "nossos". Nesse aspecto em particular, como bem notou Gledson, Drummond parece tematizar, implicitamente, o que para ele constitui uma relação viva e criadora do artista com a sociedade, que

*compartilha os pecados e doenças dos outros, o seu desejo de pecarem e serem inocentes ao mesmo tempo (o tema de "Castidade"), mas pelo dom da expressão, de alguma maneira expia esses pecados. A frase "lavou em pedra-sabão", por mais humorística que seja, não é em última análise irônica: a verdadeira relação entre o artista e a sociedade tem este aspecto simbólico e representativo, quase religioso*³⁸.

(38) Gledson, op. cit., p. 110.

O enfoque dirigido à relação entre o artista e a sociedade encarnada por Aleijadinho atende, assim, ao intuito de estabelecer um modelo *ideal*, tomado como parâmetro para que o poeta avalie o *alcance* de sua própria criação ao lidar com um conflito que se lhe afigura afim ao supostamente vivenciado pelo gênio do barroco mineiro. Não seria, aliás, a única vez que Drummond encontraria no Aleijadinho uma espécie de *alter ego*, uma *persona* que poderia ser aproximada de outras tantas esposadas pelo poeta e já apontadas por Affonso Romano de Sant'Anna³⁹. Em sua deformidade física, a figura *mítica* do gênio barroco parece materializar a deformidade moral experienciada pela subjetividade lírica de Drummond, que responderá pelos impulsos castradores, de natureza autopunitiva, examinados por Antonio Candido no citado ensaio sobre o poeta. O próprio Gledson lembra, muito a propósito, que em outra passagem da entrevista de *A Pátria* Drummond descreveria a experiência do fracasso literário em termos muito próximos à imagem que nos oferece do Aleijadinho neste poema:

*A derrota literária tem isso de suave: o derrotado não apercebe. Ou se percebe é como um indivíduo que, passado o desastre, a síncope e os cuidados médicos, se vê com uma perna a menos, mas por mais que se esforce não sente dor com esse menos*⁴⁰.

(39) Romano de Sant'Anna, Affonso. *Drummond: o gaúcho no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

(40) Apud Gledson, op. cit., p. 90.

Esse conflito supostamente comum justifica-se, no caso do artista barroco, pelos dualismos e tensões, sabidos de cartilha, entre o espírito racional e secularista de procedência renascentista e o *ethos* cristão contra-reformista, traduzidos nas conhecidas polarizações entre terra e céu, carne e espírito, mundanidade e ascetismo, sensualidade e misticismo, erotismo e religiosidade, atrações e solicitações terrenas e ideal de fuga e renúncia. Tais antagonismos, entretanto, encontrariam no próprio dirigismo ideológico contra-reformista — exercido como "inquisição imanente" à alma dos artistas fiéis à Igreja — uma forma de conciliar os interesses de Deus com as exigências humanas, mediante a reorientação da ascese cristã, cujo método eficaz seria fornecido pelos *Exercícios espirituais* de Loyola. Como diz Benedito Nunes, foi por meio dessa ação persuasiva e conciliadora do "humanismo devoto" que a arte,

destinada a fins de piedade, à glorificação de Deus e à exaltação da Igreja, pôde associar, na iconografia ou na imaginária, a sensualidade erótica ao misticismo e o ideal herói-clássico do Renascimento, inseparável da beleza do corpo, à santidade, à militância da fé, à profissão do Credo. Por força dessas [...] ações sublimadoras, prosperaram até a teatralidade, por vezes "mediante um sentimentalismo sem fundo", os efeitos dramáticos já congênitos ao próprio estilo. Da dramática teatralidade do barroco, que transformou, como dizia

*Germain Bazin, a figura do santo num ator antes de tudo, partilham os santos e profetas de Aleijadinho*⁴¹.

Ora, é a ausência de qualquer orientação ideológica (como a que presidia a arte da Contra-Reforma) que impede nosso indeciso poeta de alcançar, minimamente, a *sublimação* necessária para *dar forma* ao conflito supostamente afim — abstraindo-se, obviamente, das especificidades de contexto — ao do artista barroco. E é isso, muito mais, o que ele parece querer, implicitamente, evidenciar no contraste com Aleijadinho: o modo pelo qual, partindo de um conflito comum ao gênio barroco, dele se afasta em termos de sublimação e realização artística, além do alcance e poder de comunicação com a sociedade, o que o leva à costumeira e completa autodepreciação⁴². Disse "implicitamente", mas na verdade esse contraste se explicita materialmente no poema, por meio do jogo entre as estrofes isométricas e heterométricas. Em contraposição à uniformidade métrica da 4^a e da 6^a estrofes, dedicadas ao poder da criação do gênio barroco, as três primeiras estrofes, e depois a 5^a, que tratam especificamente do anseio ascensional e sublimatório do eu lírico, são todas elas compostas de versos livres, cuja irregularidade métrica (indo do verso de quatro ao de vinte ou mais sílabas) parece mimetizar, por contraste, a *impossibilidade* de sublimar, de *dar-lhes forma* e expressão, os conflitos e dilacerações similares. Além disso, ao chegarmos aos derradeiros versos — quando supomos que o eu lírico e o "nós" a que ele se dirige tenham alçado à sublimidade da arte do Aleijadinho — o desfecho irônico tende a converter o mulato de gênio, e seu poder de sublimar em arte os anseios partilhados com a comunidade, no "era uma vez" da lenda ou do conto da carochinha:

Era uma vez um Aleijadinho,
 não tinha dedo, não tinha mão,
 raiva e cinzel, lá isso tinha,
 era uma vez um Aleijadinho,
 era uma vez muitas igrejas
 com muitos paraísos e muitos infernos,
 era uma vez São João, Ouro Preto,
 Mariana, Sabará, Congonhas,
 era uma vez muitas cidades
 e o Aleijadinho era uma vez.

Com isso Drummond busca assinalar o quão distante se mostra esse poder de comunhão plena encarnado pela obra de Aleijadinho, a ponto de se converter na irrealidade da lenda ("era uma vez..."). Ao artista moderno, tão centrado na própria individualidade e no próprio isolamento, só resta mesmo ponderar sobre essa distância e traduzi-la na forma *dissonante* (própria da lírica moderna, segundo Friedrich⁴³) acima assinalada. É a

(41) Nunes, Benedito. "O universo filosófico e ideológico do barroco". *Barroco*, nº 12, 1982/83, p. 27.

(42) A atitude de desmerecimento em relação à própria poesia é assinalada, entre outros, por Iumna Simon (*Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978) no caso de *A rosa do povo*, ao examinar o confronto estabelecido por Drummond com a obra de outros poetas e artistas admirados pelo poder de resistência às condições adversas e pelo alcance de comunicação, a exemplo de Lorca, Mário de Andrade e Chaplin.

(43) Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

consciência dessa distância que dá a medida do valor dos versos e que permite ao lírico dar forma (*informe*) aos conflitos e dilacerações mais íntimos, ainda que pela negação de sua própria possibilidade.

IV

Para Gledson, "O vôo sobre as igrejas" é um dos dois poemas a se ocupar da poética subjacente a *Brejo das almas*. O outro é "Segredo", que eu gostaria de considerar, por fim, com o intuito de evidenciar mais uma vez como as exigências de participação do intelectual, reverberadas sobre a subjetividade na forma de dúvida ou indecisão, comparecem tão bem sedimentadas nos versos a ponto de dispensar a tematização explícita:

Segredo

A poesia é incomunicável.
Fique torto no seu canto.
Não ame.

Ouçõ dizer que há tiroteio
ao alcance do nosso corpo.
É a revolução? o amor?
Não diga nada.

Tudo é possível, só eu impossível.
O mar transborda de peixes.
Há homens que andam no mar
como se andassem na rua.
Não conte.

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.

Muito embora tenha sido o primeiro a apontar a problemática da indecisão político-ideológica como a válvula motora de *Brejo das almas*, Gledson não chega a tecer nenhuma consideração a esse respeito na abordagem dos versos que encerram justamente a *poética* subjacente a todo o livro. Entretanto, essa problemática comparece entranhada no poema, podendo-se mesmo dizer que, em dada medida, é esse o próprio "segredo" a que alude o título. Para desvelá-lo, começo por ressaltar, mais uma vez, o

emprego do já referido recurso de "personificação do eu", também denominado "diálogo a um" por Sant'Anna, que funciona aqui como estratégia de dramatização do conflito subjetivo, com o desdobramento do sujeito lírico em dois.

No poema, a alternância das pessoas de verbo dá-se do seguinte modo: na primeira e na última estrofes o eu lírico se auto-refere ou se projeta numa falsa segunda pessoa, ao passo que nas intermediárias lança mão da primeira pessoa. Em todas as estrofes, porém, o curto verso final é sempre na segunda pessoa. Como estratégia de personificação, o emprego da segunda pessoa permite à subjetividade lírica constituir-se a si própria como *alteridade*. Com isso ela pode ver-se *de fora*, preservando certo grau de *distanciamento* em relação aos conflitos e dúvidas nos quais se encontra imerso o eu que fala em primeira pessoa. É o que se pode observar na passagem de uma a outra estrofe. Nos momentos em que se enuncia essa alteridade, ela se mostra ciosa de afirmar uma crença ou uma certeza de maneira um tanto impositiva, visível já no uso do imperativo. Essa crença vem expressa de maneira categórica logo no verso de abertura, ao afirmar a "incomunicabilidade da poesia", que condena o eu lírico a isolar-se e voltar-se sobre si mesmo, torcendo-se e retorcendo-se em seu *canto* (no duplo sentido do termo) com seus conflitos interiores. Ela é ainda reiterada ao final de cada estrofe, por meio da negação de atos fundamentados numa relação de comunicação ou de interação com o outro: "não diga nada", "não conte", "não peça" e mesmo "não ame".

Se a alteridade do eu lírico se mostra tão enfática na afirmação de sua crença, é porque esta não tem sido observada, encontrando-se, de certo modo, ameaçada. A ameaça vem representada pela atitude *dubitativa* do eu que fala em primeira pessoa nas estrofes intermediárias e que, sem o benefício da distância e do não-envolvimento, parece sentir o apelo muito próximo da realidade exterior, que lhe chega de maneira um tanto confusa, indistinta, como é visível na referência ao tiroteio ao alcance do corpo, sem saber ao certo se é o amor ou a revolução. Essa indefinição entre o dado interno (no caso, o "amor") e o externo (a "revolução") já foi assinalada por Gledson acerca de outros momentos de *Brejo das almas*. A meu ver, a sua função aqui é justamente a de indiciar o individualismo extremo dominante em todo o livro e denunciado pelo próprio poeta no trecho citado da "Autobiografia para uma revista"; um autocentramento tamanho a ponto de o eu não distinguir se o que "ouve" vem de fora ou dentro. Ainda assim, é certo, o eu lírico parece abrir-se à percepção da realidade exterior que lhe é segredada ao ouvido, mesmo que de maneira confusa, mesmo que impossibilitado de revelá-la abertamente, por força da voz imperativa que ordena: não fale!

Um novo apelo da realidade exterior se faz sentir na 3ª estrofe com a referência ao mar que "transborda de peixes" e aos "homens que andam no mar como se andassem na rua". Imagens como essas vêm justificar a afirmação do eu lírico no primeiro verso dessa estrofe: "tudo é possível, só eu impossível". Com isso, ele parece querer assinalar, por contraste, o

tamanho de sua limitação em face de um real em que tudo pode acontecer, até mesmo o mais fantástico e inverossímil, enquanto ele permanece inalterado, imutável. Sem querer forçar a nota, vale ainda observar que uma dessas imagens fantásticas parece também comportar uma dimensão social, bastando ao leitor recordar comigo que, já no livro seguinte, em um dos primeiros poemas mais abertamente participativos, Drummond retornaria ainda uma vez à figura do homem caminhando por sobre as ondas, mas agora melhor caracterizando-o socialmente: é o "operário no mar".

Assim, entre a incomunicabilidade do canto e os apelos da realidade exterior, "Segredo" parece confessar veladamente ao leitor a dúvida na qual se encontra imersa a subjetividade lírica de Drummond, entre optar ou não por uma poesia mais aberta aos apelos da realidade exterior e à necessidade de participação nas coisas do tempo. A opção participante implicaria, é certo, atender às pressões ideológicas experimentadas no período e, mais ainda, conciliar o ofício poético com algumas das "soluções" que, segundo o poeta em *A Pátria*, se encontravam fora da literatura. Os livros seguintes viriam dizer da opção tomada por Drummond, assumindo os riscos da escolha na imagem da poesia e do poeta precários, tão bem examinados por Iumna Simon. Em *Brejo das almas*, porém, impera ainda a dúvida expressa no embate dialético entre as duas vozes de uma consciência dividida, confirmando assim que a indecisão está no cerne da poética de todo o livro, sem ter de recorrer — repito mais um vez — à tematização aberta. Com isso, Drummond parece confirmar a verdade das palavras de Adorno, quando observa que

*em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberado sobre si mesmo. Essa sedimentação será tanto mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema*⁴⁴.

Nesse embate, porém, é ainda a voz imperiosa da alteridade do eu que parece dar a última palavra, pois é ela que retorna na última estrofe, evocando uma situação hipotética e extrema, a fim de assinalar o limite a que deve ser levada a recusa a todo e qualquer ato de comunicação: diante da visão apocalíptica do anjo exterminador, cabe ao eu lírico furtar-se, preempitoriamente, ao pedido de perdão clamado por toda a humanidade sacrificada. Ato de recusa que, se por um lado visa reforçar a crença na incomunicabilidade do canto defendida pela alteridade do eu, por outro revela, mesmo na indecisão, o poder de resistir a toda e qualquer espécie de sujeição: "Não peça"!

(44) Adorno, Theodor W. "Lírica e sociedade". In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (col. Os Pensadores), p. 197.

Recebido para publicação em 18 de abril de 2000.

Vagner Camilo é professor de Literatura Brasileira na FFLCH-USP.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 57, julho 2000
pp. 37-58
