

DRUMMOND E AS VISÕES ESPIRITUAIS DE CORPO

PEDRO JOSÉ MASCARELLO BISCH

UFES

Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alçapões
são notícias humanas,
simples estar no mundo,
e brincos de palavras,
um não estar estando.

“Poema-orelha”, *A vida passada a limpo* (1964: 293)

Este artigo se situa no prolongamento da recente comunicação *Gide, Rilke e Pessoa, três facetas da subjetividade face ao real* apresentado ao I Congresso da ABEH – no prelo sob forma de artigo – e encontra sua origem em nosso artigo “L’appréhension de l’indicible subjectif” de 1998. Interessa-se, como se disse no resumo, pela coletânea *Corpo novos poemas* de Drummond de Andrade (1984). Dela extrai os poemas que analisam a repercussão subjetiva suscitada pelo elemento **corpo**. Isto porque, na metade da coletânea, o poema “O céu livre da fazenda” (ibid.: 67) vem marcar uma virada no conteúdo poético: Drummond volta a tratar em alguns poemas, sobretudo no magnífico derradeiro “Favelário Nacional”, os temas da dor coletiva e da miséria do mundo moderno, presentes em *Sentimento do mundo* (1940) e *Rosa do povo* (1940). A estes poemas, então intercala mormente curtos poemas em que discorre sobre sua presença e atitude corriqueira face à vida e ao ofício de poeta.

Assim, após um começo característico que fornece certo sentido à denominação de *Corpo* escolhida para este florilégio, assiste-se amiúde, até a metade desta coletânea, a uma reflexão metafísica que se instala nas repercussões exercidas sobre a interioridade do sujeito lírico, relativamente tanto ao peso afetivo dos objetos corpóreos que tocam a vivência do poeta – em especial o corpo da amada – como à dimensão sensível de seu próprio corpo. Estes objetos suscitam uma afetividade específica à qual se acha intimamente ligada a presença do homem no mundo, sempre impregnada do desejo que consome e desgosta finalmente sua alma. Paradoxalmente, esta se concebe a partir deste último

sentimento, o desejo, tal como assinalou Gide, (1952: 62), pois l'ÂME en nous. c'est LA VOLONTÉ AIMANTE.¹

Aproximemo-nos assim destas visões poéticas que se revelam à luz do tema título de sua coletânea. Este tema fornece ao poeta mineiro uma rica fonte de natureza sensorial no que concerne aos fatos subjetivos de ordem emotiva que seus versos ilustram.

É destarte, graças à entidade **corpo**, espacial e sensorialmente localizada, que vêm então instituir-se paisagens mentais emotivas dadas a conhecer pela consciência do poeta. No limiar de seu florilégio, em “As contradições do corpo” (1984: 9), o **corpo** do próprio poeta passa, porém, a formar paradoxalmente uma barreira aparentemente intransponível em relação à espiritualidade revelada, isto pelo sentido material de seu contato com a sensorialidade que lhe é imediata:

Meu prazer mais refinado,
não sou eu quem vai senti-lo.
É ele, por mim, rapace,
e dá mastigados restos
a minha fome absoluta.

É assim algo oriundo da emotividade suscitada pelos efeitos sensíveis registrados pelos cinco sentidos corporais: essencialmente, como definira Jean-Paul Sartre (1989: 239/40), um fenômeno de crença, em que a consciência não se limita a projetar significações afetivas sobre o mundo que a cerca: ela vive o mundo novo que ela acaba de constituir. Dezesseis anos antes, Drummond, todavia, já tratara em *A falta que ama* esta temática emotiva própria à sensibilidade da entidade **corpo**, pondo em relevo o que ela encerra de efêmero, longe da busca espiritual daquilo que é eterno. É o que dizem os versos de “Corporal” (2002: 69):

De cinco, dez sentidos, infla-se
o arabesco, maçã
polida no orvalho
de corpos a enlaçar-se e desatar-se
em curva curva curva bem-amada
e o que o corpo inventa é coisa alada.

Em seu fazer poético, o poeta duplica, segundo a intensidade emotiva que resente, os cinco sentidos corporais, e apela para o símbolo convencional do desejo, o objeto corporal maçã, que se beneficia ainda da correspondência vertical

(Peyre, 1976: 21) do polissêmico símbolo contingente (Morier, 1981:1088/9) de orvalho como algo próprio e valorizador do efêmero temporal associado ao tríptico formal de curva, que se une, por sua vez, repetitiva e implicitamente, à novidade dos movimentos do **corpo** da amada.

Pouco a pouco, como em “Corporal”, ao desfiar dos versos da primeira metade do atual florilégio, o **corpo** vem essencialmente concentrar-se para o poeta na presença sensível da pessoa amada, e assim impõe-se, por si próprio, como o reflexo e a fonte emotiva da vida interiorizada do poeta, que busca, graças à intervenção de seu respectivo **corpo**, as alegrias da satisfação do prazer estético e sensível que o de outrem é capaz de suscitar. Não são, porém, senão (“O minuto depois”, op. cit.: 14)

[...] migalhas
desse banquete além das nuvens
contingentes de nossa carne.

Passa destarte novamente a destacar-se o almejar espiritual ressentido, em que, à consciência de contingência que repercutem as vivências sensoriais, se associam o efêmero da duração do prazer e a dificuldade de suas reais incidências prolongadas. Estas, na maioria das vezes, não se deixam, no final das contas, dominar voluntariamente, isto pelo caráter inevitável e eternamente heterogêneo dos instantes vividos, sempre diversos e nunca idênticos.

Aproximando-se da parte central da coletânea, formada por cinco poemas, a obra se apresenta então dominada pelo sentimento rei que é inspirado pela amada, o amor. No entanto, surge, justificado, um sério empecilho expressivo quanto à elocução significativa desta palavra (“O seu santo nome”, *ibid.*: 43):

Não brinque, não experimente, não cometa a loucura
sem remissão de espalhar aos quatro ventos do mundo essa palavra que é
toda sigilo e nudez, perfeição e exílio na terra.
Não a pronuncie.

Nos poemas seguintes, ocupando sucessivamente o segundo interesse temático desta primeira parte da coletânea, desponta predominante o tema da negação existencial do corpo, que é aquele da morte, anunciado pelo evocador poema “O pleno e o vazio” (*ibid.*: 45/6). Em referindo-se à ausência da amada falecida, não obstante a presença da entidade relativa à sua memória, pois esta

[...] caixa esquisita guarda
em mim sua névoa e cinza,

seu patrimônio de chamas,
enquanto a vida confere
seu limite, e cada hora
é uma hora devida
no balanço da memória
que chora e que ri, partida?

o poeta retoma a evocação anunciada anteriormente pelo intertexto da narrativa poética de Georges Rodenbach *Bruges-la-morte* (1977), citado anteriormente em “Duende” (ibid.: 31). Trata-se praticamente na obra do poeta belga de um longo poema em prosa, em que a cidade de Bruges e seus canais se tornam o berço memorial onde viverá um duplo da amada falecida.² “Duende”, ademais, em seu início, ainda no prolongamento expressivo do artifício estilístico do poeta belga, refere-se ao mundo do teatro pela evocação do personagem amoroso, ingênuo e sentimental de Pierrô, caráter dramático característico da *Comedia dell'Arte*, isto na figura de seu intérprete parisiense do século XIX Debureau, célebre pantomimo. Drummond o faz em seu poema através do anagrama de Deabreu, hóspede de seu irmão Altivo – que aliás enlouquecera –, o que retoma paradigmática e isotopicamente a sina do herói do poema em prosa de Rodenbach. Este recurso estilístico de anagrama representa assim uma *concreção** ao associar-se à evocação teatral contextual,

Em dia longínquo meu irmão Altivo
apresenta-me a Moacir de Abreu,
hóspede da pensão
quinta-essenciada em Deabreu.
Por motivo de som o aproximo
de Debureau, palhaço melancólico.
Deabreu guarda a crepuscularidade
toda em surdina
de reticentes, simbolistas construções.
Pouco a pouco ele anoitece.
Vai habitar, em casas de pavor,
quartos da fazenda mineira transportados
para Bruges-a-Morta.

Mais adiante, neste ciclo interno dedicado ao amor da amada, em “A hora do cansaço”, o poeta já anunciara igualmente esta outra temática associada aos limites do efêmero da experiência humana, ao dizer (ibid.: 39):

[...] as pessoas que amamos
são eternas até certo ponto.
Duram o infinito variável
no limite de nosso poder
de respirar a eternidade.

Na verdade, a obra é o que se pode considerar como um vasto poema simbolista em prosa, de natureza delicada e intimista, que o autor belga dotou de uma narrativa mais ou menos fantástica – fato sublinhado provavelmente pelo intertexto das simbolistas construções drummondianas citadas em “Duende”. Ela foi editada postumamente em 1901. Aí, ademais, a cidade de Bruges é, de certa maneira, uma metonímia do destino trágico do protagonista que, ao ter perdido a amada, deixa-se apaixonar pelo duplo físico de sua amada, o que leva à desgraça do assassinio desta última.

Oculta-se assim, por um momento, a temática da morte, que se reveste admiravelmente de um contexto inútil e antitético em relação ao amor, pois contraria, por um lado, as implícitas intenções de vida que encerra, o que frisou o poeta em “Por quê?” (ibid: 47):

Por que nascemos para amar, se vamos morrer?
Por que morrer, se amamos?

e, por outro lado, os desígnios íntimos de uma eternidade do sentimento desejada pelos amantes, que são evocados pelo poeta em “Amor e seus contratos” (ibid.: 16):

Por mais que no teu falar
brilhe a promessa incessante
de um afeto a perdurar
até o mundo acabar
e mesmo depois – diamante
de mil prismas incendiados,
amarga-me o pensamento
de serem pactos fingidos [...]

A eternidade do sentimento correspondido, pouco possível de ser gerido convenientemente em vida, e, em todos os casos, encontrado apenas na curta duração física do período de existência dos amantes, se acha, de certa maneira, compensada pela presença memorial dos falecidos amados, seja em sua ausência – que não seria uma – pois, segundo o poeta (“Ausência”, ibid.: 25),

A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos
meus braços, que rio e danço e invento
exclamações alegres, porque a ausência,
essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.

seja em sua ausência física definitiva, conforme a evocação de “Mortos que andam”
(ibid: 49),

Aparecem no bar, no teatro, na biblioteca,
Não nos fitam,
não nos interrogam,
não nos cobram nada.
Acompanham, fiscalizam
nosso caminho e jeito de caminhar,
nossa incômoda sensação de estar vivos
e sentir que nos seguem, nos cercam,
imprescriptíveis. E não falam.

onde – abrindo-se parêntese fonostilístico – assiste-se à *concreção** dada pela dupla aliteração: *a*) da dinamicidade das nasalizações repetitivas de 3ª pessoa do plural de presente, a que se acrescenta o reforço das consoantes nasais bilabiais e palatais de caminho e caminhar; e *b*) do encadeamento da nasal apico-dental com a fricativa doce alveolar centralizando a vogal labializada, assimilável à dupla *concreção** das interjeições, seja aberta, de espanto ou surpresa ó em nosso e nossa, seja fechada no repetido oblíquo nos, assimilável agora à interjeição de chamamento ô. Tudo isto se encerra em *chave de ouro** no último verso com a mesma nasal dos pronomes de 1ª pessoa do plural introduzindo o reforço do ditongo nasal formado pela vogal mais aberta a que se acrescenta a semi-vogal ou semi-consoante labializada fechada do advérbio não, para receber, enfim, o eco nasalado da última desinência de 3ª pessoa de falam.

As duas temáticas do início do florilégio, amor e morte, se unem destarte pela memória perene, como fora assinalado pouco antes em “As sem-razões do amor” (ibid.: 36):

Amor é primo da morte,
e da morte vencedor,

por mais que o matem (e matam)
a cada instante de amor.

A temática do amor abordada pelo poeta navega precisamente em meio à dualidade suscitada, seja pela morte e a subsistência do sentimento por permanecer insaciado em suas realizações sensoriais, seja pelo relativo aniquilar do amor suscitado pela satisfação do desejo físico dos **corpos**, quando

Restituímos cada ser e coisa à condição precária,
rebaixamos o amor ao estado de utilidade.
Do sonho de eterno fica esse gosto acre
na boca ou na mente, sei lá, talvez no ar.
("A hora do cansaço", *ibid.*: 40).

Nesta primeira metade de sua obra, estas recorrências temáticas vêm trazer uma unidade efetiva que se concentra nas reações interiorizadas que suscita a presença do **corpo** amado. A mais relevante entre estas recorrências consolidadoras da coletânea se encontra na do segredo enigma, ligado, como se é de esperar, às entidades amor e morte. Aparece, em "História natural" (*ibid.*: 27), em que, examinando a solidão de certos elementos da natureza, cobras-cegas, orangotango, macacos, certas árvores e andorinhas, conclui que

O mundo não é o que pensamos.

Reaparece quando reflete sobre sua própria produção, em "O outro" (*ibid.*: 29), seguindo o pensamento da carta rimbaldiana (1972):³

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
se nem sei decifrar
minha escrita interior?

Ressurge, ainda, constatar os limites da atividade cognitiva humana, associando a atividade de pensar, por suas qualidades semânticas irradiantes, à metáfora de jardim ao fim de "Flor experiente" (Drummond, 1984: 34):

Assino-me no cálice
de estrias fraternais.
O pensamento cale-se.
É jardim, nada mais.

Associada à da morte, esta temática do segredo da atividade paradigmática própria da linguagem – cuja dimensão de expansão se mostra contingente e mesmo incontrolável e que a metáfora *in praesentia* de jardim se aplica a designar - passa a resumir, por uma *concreção** efetiva no poema “Como encarar a morte” (ibid.: 51/3), uma busca de unidade desenvolvida pelo poeta em sua coletânea. Ele a reforça aí através do hermetismo das estrofes que compõem este poema quase central, tal como, por uma associação metonímica irradiante, um corpo – palavra que fornece o título à presente obra – possui em seu âmago íntimos e inúmeros segredos.

O relativo hermetismo deste poema se encontra precisamente no deciframento exato das referências intertextuais de suas cinco partes que recebem os subtítulos de “De longe”, “A meia distância”, “De lado”, “De dentro” e “Sem vista”. Assim, O barco de sua primeira parte, intitulada De longe, parece reportar-se ao “Bateau ivre” rimbaldiano (1972) pela associação, e a bem-te-vis que levam nos bicos / o batel de ouro e lápis-lazúli., e a canto costumeiro, e a brisa aveludada – os pássaros figurando as estrofes compostas pelos poetas, entre as quais poderia estar também as do Pessanha de “Ao longe os barcos de flores” (s/ data: 51), em que as “quatro” estrofes do poema justificariam os quatro bem-te-vis iniciais, assim como o título, o subtítulo drummondiano de “De longe”. Estes pássaros dormem no espaço, metáfora interpretável como a lembrança da sonoridade dos versos em questão. A terceira parte, “De lado”, sugere associações religiosas e divinas: em sua estrofe inicial, passos na areia e código de sandálias fazem pensar em Anchieta e, na segunda, o viajante sem identidade evoca a figura do judeu errante ou a do wagneriano Wotan, o peregrino de Ziegfried. A última parte, nos dois últimos versos do poema, o não saber que afinal se sabe / e, mais sabido, mais se ignora, faz indubitavelmente alusão à vaidade do saber no célebre dito socrático de Sei que nada sei (Lercher, 1989: 10).

Em compensação para com o transitório da vida a que se liga o amor terreno, dependente da sensorialidade, em “Aspiração” o poeta retoma o tema do amor que vence os limites sensíveis impostos pela morte, no que denomina então

O absoluto amor
revel à condição de carne e alma.

(Drummond, 1984: 37), associável a um nível de *crystalização** espiritual de um sublime intemporal.

São entidades ligadas a qualificativos tais como Deus e a verdade, esta última fornecendo o título a um poema subsequente (ibid.: 41/2). Este introduz, implícitas à temática do céu, as de chegada a lugar luminoso e de abertura da porta da verdade, abertura que se apresenta, no entanto incompleta, pois

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.

O poeta incorre na necessidade de um evento alegórico tributário, seja do mito do duplo andrógino inexistente, seja do complemento necessário à realização do ser na figura do parceiro amoroso, inexorável complemento, o que assimila assim um processo de iniciação com fundo nitidamente disfórico. Sua alegoria é complementada por (ibid.):

Arrebataram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.

Esta temática da porta da verdade ligada à mitologia cristã do céu possui um prolongamento nesta coletânea, sete poemas mais adiante, com a simbologia irradiante de “A chave” (ibid.: 63/5) — longo poema em versos livres e estrofes de tamanho desigual — o qual retoma o contexto de iniciação anunciado por “Verdade”, e cujo dístico inicial é

E de repente
o resumo de tudo é uma chave

Finda por expressar o segredo deste processo de iniciação, ligado a uma espiritualização interiorizada nas colorações da emoção e paixão inerentes, figuradas pela correspondência vertical do ferro em brasa da dita chave:

É dentro em nós que as coisas são,
ferro em brasa — o ferro de uma chave.

A temática da entidade Deus recebe igualmente um tratamento introdutório no verso inicial do poema “Mortos que andam” (ibid.: 49) pelo emprego do vocativo,

Meu Deus, os mortos que andam!

para espriar-se mais além nos três poemas — “Deus e suas criaturas”, “Combate”

e “Hipótese” (ibid.: 57/61) — que levam ao poema intitulado A chave, já comentado (ibid.: 63/5).

Encerra-se esta primeira parte da coletânea por este último poema, que conduz — por uma *concreção** cotextual da própria obra — ao longo poema limiar da segunda metade da obra, “O céu livre da fazenda” (ibid.: 67/9), em que, como uma “chave”, abre, como já aludimos, uma nova maneira de poetizar. Agora então sob a égide de um céu não metafórico, este se mostra livre porque é o de uma fazenda desoladamente abandonada, em contato com uma natureza capaz de esquecer os rastros humanos e recompor suas características,

Na torre da igreja da fazenda
A suinara é o epílogo de tudo

A simbologia da chave do poema precedente merece assim, como acabamos de anunciar, por *concreção**, novos atributos, o de reabrir a porta do florilégio assinalando o retorno a uma realidade sensorial — originária em si do viver interiorizado do poeta. Esta a ser descrita na outra metade da obra, igualmente composta — ainda pelo prolongamento de um efeito suplementar de *concreção** *metapoética** —, como duplo andrógino ou como a figura do parceiro amoroso complemento, unidade sentimental composta de duas facetas, por natureza, antitéticas.

Alternadamente aos poemas curtos que retomam de certa modo a maneira poética da primeira metade da coletânea, vêm então intercalar-se poemas extensos, em que a temática drummondiana do cotidiano popular, associada à individualidade dos nomes próprios e dos topônimos, passa a impor-se. O autor chega assim a abordar a metonímia do **corpo** como realidade física tangível do que existe humana e socialmente em contato com as vicissitudes atuais do povo brasileiro.

Nesta alternância de composições, no entanto, retrata o poeta dois mundos que não se encontram, o mundo da sociedade de consumo, interessado pela materialidade dos corpos ou pelo aspecto exterior de que se revestem os mesmos, e um mundo significativo que percebe a transcendência espiritual dos **corpos**, em que se pode embeber a espiritualidade do ser humano.

Um lugar especial deve ser concedido ao longo poema final consagrado, desta vez, ao “**corpo**” tangível do “Favelário Nacional” (ibid.: 109/24). No percorrer dos 21 poemas, que se impõem como facetas da realidade imediata e ainda atual, englobados por este título geral, Drummond esquece a temática espiritual ligada à visão de sua subjetividade imediata acerca do objeto **corpo** amado e de seu próprio **corpo** — que iniciou a presente coletânea — para consagrar-

se polemicamente à exterioridade desta mancha da sociedade brasileira, cuja expansão nacional se traduz pela figura do neologismo deste coletivo de favelas.

Palavras-chave

*Chave de ouro** – diz-se do(s) elemento(s) lingüístico(s) que compõe(m) um remate feliz, de belo efeito, para, no(s) último(s) verso(s), concluir um poema.

*Concreção** – terminologia sugerida por Paul Guiraud ao analisar as funções poéticas da linguagem (1968: 426/512) para indicar os recursos próprios da linguagem poética ao frear a transitividade do texto (ibid.: 477). De larga aplicação prática, este conceito expressa a atitude interpretativa que favorece o desenvolvimento de um *paradigmatismo* associativo do *signo lingüístico*, em que, não somente seu *significante* ou *expressão*, mas também o aspecto formal de organização da obra, vem a contribuir para consolidação do *sentido* textual do *significado* ou *conteúdo* veiculados. As atitudes mais difundidas deste processo estilístico associativo, em seu primeiro aspecto aqui citado, são as que realizam as *figuras* de *aliteração* para o *significante* sonoro e de *caligrama* para o *significante* visual da escrita.

*Cristalização** – termo empregado por Stendhal (1822) para indicar a operação do espírito em que este, em sua atividade de lembrança, tira de tudo que se apresenta à observação, a descoberta de que o ser amado detém ainda novas perfeições que justificam a consolidação do sentimento amoroso.

*Metapoética** – trata-se das referências explícitas ou implícitas pelas quais o poeta em sua obra faz alusão à sua arte, tanto à sua forma, como ao seu conteúdo.

Bibliografia

- ALQUIÉ F., 1943, *Le désir d'éternité*, Paris, P.U.F.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C., 1964, *Obra completa em um volume*, Rio, Aguilar.
- _____, 1984, *Corpo novos poemas*, Rio, Record.
- _____, 2002, *A falta que ama*, Rio, Record (ed. original 1968, c/*Boitempo*, Rio, Sabiá).
- GIDE, A., 1952, *Les cahiers et les poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard.
- GUIRAUD P., 1968, "Les fonctions secondaires du langage", *Le langage* (dir. A. Martinet), Paris, Pléiade, pp. 435-512.
- LERCHIER, A., 1989, *Les mots de la philosophie*, Paris, Belin.
- MASCARELLO-BISCH P., 1998, "L'appréhension de l'indicible subjectif", *L'indicible et ses marques dans l'énonciation*, LINX, nº especial 1998 (Universidade Paris X-Nanterre em colaboração com a U.S.P., S. Paulo), pp. 167-193.
- MORIER H., 1961, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*; 1981, 3ª ed. aumentada, Paris, P.U.F.
- PESSANHA, C., s/data, *Clepsidra e outros poemas*, Porto, Anagrama.
- PEYRE H., 1976, *La littérature symboliste*, Paris, P.U.F.
- RIMBAUD A., 1972, "Le bateau ivre", Lettre à Paul Demeny du 15/05/1871. In: *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, pp. 66-69, 249-254.
- RODENBACH, G., 1977, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, J. Antoine.

SARTRE J.-P., 1989, "Esquisse d'une théorie des émotions", *Les émotions*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, pp. 231-246 ; ed. original, 1939, Paris, Hermann.
STENDHAL, 1822, *De l'amour*, Paris, P. Mongie.

Notas

1. Trad. Proposta: a ALMA em nós é a VONTADE QUE AMA.
2. Na verdade, a obra é o que se pode considerar como um vasto poema simbolista em prosa, de natureza delicada e intimista, que o autor belga dotou de uma narrativa mais ou menos fantástica – fato sublinhado provavelmente pelo intertexto das simbolistas construções drummondianas citadas em "Duende". Ela foi editada postumamente em 1901. Aí, ademais, a cidade de Bruges é, de certa maneira, uma metonímia do destino trágico do protagonista que, ao ter perdido a amada, deixa-se apaixonar pelo duplo físico de sua amada, o que leva à desgraça do assassinio desta última.
3. Faz-se aqui alusão ao célebre eu é um outro (1972: 250).