

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO
DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani

Figurações do deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Juiz de Fora

2024

Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani

Figurações do deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo.

Orientador: Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral

Juiz de Fora - 2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lovon Canchumani , Cleide Maria de Oliveira .

Figurações do deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade / Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani . -- 2024.
174 f.

Orientador: Jimmy Sudário

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2024.

1. Carlos Drummond de Andrade . 2. Lírica . 3. Representações do deus cristão . I. Sudário , Jimmy , orient. II. Título.

Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani

Figurações do deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciência da Religião. Área de concentração: Tradições Religiosas e Perspectivas de Diálogo.

Aprovada em 13 de Dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jimmy Sudário Cabral - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Jonas Roos
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Maria Cecília dos Santos Ribeiro Simões
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alex Villas Boas
Universidade Católica Portuguesa

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 11/12/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Jimmy Sudario Cabral, Professor(a)**, em 26/02/2025, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **GUSTAVO BERNARDO GALVAO KRAUSE, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cecilia dos Santos Ribeiro Simoes, Professor(a)**, em 27/02/2025, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alex Villas Boas, Usuário Externo**, em 14/10/2025, às 19:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2153036** e o código CRC **7D5C86E3**.

À Rebeca, que ilumina meus dias.

AGRADECIMENTOS

A minhas irmãs, Rosemeire e Vilma, por me apoiarem, e me amarem.

A meu orientador, Jimmy Sudário, por ter acolhido essa pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa *Apophatiké*, pelas muitas conversas que, em certa medida, moldaram minha compreensão do fenômeno religioso.

À amiga Mary, pela ajuda no inglês.

Aos professores membros da banca de defesa, pela disponibilidade generosa para a leitura atenta e os comentários pertinentes que enriqueceram o texto final da tese.

Ao CEFET-MG, campi Curvelo, onde leciono, pelo período de licença sem o qual não teria sido possível realizar esse trabalho.

A palavra

Já não quero dicionários consultados em vão.

Quero só a palavra
que nunca estará neles
nem se pode inventar.

Que resumiria o mundo
e o substituiria.

Mais sol do que o sol,
dentro da qual vivêssemos todos em comunhão,
mudos,
saboreando-a.

Carlos Drummond de Andrade, *A paixão medida*.

RESUMO

A tese teve como objetivo amplo fazer um levantamento das representações, ou figurações, de deus na poesia de Carlos Drummond de Andrade, bem como a construção de uma leitura interpretativa de tais imagens articuladas ao todo da obra poética desse autor. A metodologia de trabalho usada foi do tipo exploratória e bibliográfica, tendo como corpus a totalidade de obra poética de Drummond, que foi analisada e selecionada a partir do critério de apresentar imagens e figurações que dialogassem com a tradição religiosa cristã. Os principais objetivos da tese foram: a) mapear, na obra poética de Drummond, as menções específicas à persona do deus judaico cristão; b) identificar as características dessas figuras de deus que foram anteriormente mapeadas na poesia de Drummond; c) avaliar criticamente, considerando-se a totalidade da obra poética de Drummond, o alcance, extensão e importância dessas imagens divinas para uma compreensão da sua poesia; d) articular uma interpretação global da obra poética de Drummond que tenha como princípio explicativo a relação que estabelece com as crenças do cristianismo popular e que ficaram devidamente explicitadas em momento anterior. A principal conclusão a que chega a tese é a de que há uma ambiguidade no tratamento de Drummond do tema religioso e, mais especificamente, nas figurações do deus cristão presentes em sua poesia. Tal ambiguidade é fruto de uma tensão que perpassa a poesia de Carlos Drummond de Andrade, qual seja: as figuras de Deus-pai e Jesus Cristo são, com frequência, encenadas com pesos diferenciados, enquanto a primeira é frequentemente retratada de forma irônica – às vezes até agressiva – como um deus ausente, indiferente e que nos abandona, a segunda recebe um tratamento claramente positivo, no mais das vezes assumindo pressupostos e crenças da mitologia judaico-cristã. Os pesos diferenciados dados por Drummond às figuras do Deus-pai e de Cristo foi interpretado como em decorrência de sua adesão à explicação teológica vicária, que vê na paixão e morte de Jesus Cristo uma espécie de pagamento de dívida ou sacrifício perfeito em que Cristo é o cordeiro a ser sacrificado em prol do perdão da culpa original presente em todo ser humano. Drummond adere a essa explicação, mas a repudia, daí sua figuração do Deus-pai cristão como cruel e indiferente ao sofrimento humano.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, lírica, representações do deus cristão.

ABSTRACT

The broad objective of the thesis was to conduct a survey of the representations, or figurations, of God in the poetry of Carlos Drummond de Andrade, as well as to construct an interpretative reading of such images in connection with the entirety of the poet's work. The research methodology employed was exploratory and bibliographical, using Drummond's complete poetic works as the *corpus*, which were analyzed and selected based on the criterion of presenting images and figurations that engage with the Christian religious tradition. The main objectives of the thesis were: a) to map specific references to the persona of the Judeo-Christian God in Drummond's poetry; b) to identify the characteristics of these depictions of God previously mapped in Drummond's poetry; c) to critically assess, considering Drummond's poetic oeuvre as a whole, the scope, extent, and significance of these divine images for an understanding of his poetry; d) to formulate a global interpretation of Drummond's poetic work that takes as its explanatory principle the relationship he establishes with the beliefs of popular Christianity, which had been duly outlined earlier. The primary conclusion of the thesis is that there is an ambiguity in Drummond's treatment of the religious theme and, more specifically, in the representations of the Christian God present in his poetry. This ambiguity stems from a tension that permeates Drummond's poetry: the figures of God and Jesus Christ are often depicted with differing weights. The former is frequently portrayed ironically—sometimes even aggressively—as an absent, indifferent god who abandons us, while the latter receives a clearly positive treatment, often embodying the tenets and beliefs of Judeo-Christian mythology. The differing emphasis that Drummond places on the figures of the Christian God and Christ has been interpreted as resulting from his adherence to the vicarious theological explanation, which sees the passion and death of Jesus Christ as a kind of debt payment or perfect sacrifice, in which Christ is the lamb sacrificed for the forgiveness of the original sin present in all humans. Drummond subscribes to this explanation but also rejects it, hence his depiction of the Christian father-God as cruel and indifferent to human suffering.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, lyric poetry, representation of the christian god

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Carlos Drummond de Andrade retratado pela filha Maria Julieta em abril de 1933, quando ela tinha 5 anos de idade	43
Ilustração 2 - No jardim interno da casa de Itabira, a família de Carlos Drummond de Andrade, 1915	57
Ilustração 3 - Recomendações de mamãe	60
Ilustração 4 - Fotografia de Drummond e Maria Julieta em 1972.	62
Ilustração 5 - Drummond fotografado por Lígia Fernandes	65
Ilustração 6 - Uma reunião do Sbadoye	66
Ilustração 7 - Ceia em Emaús, pintado pelo renascentista Portorno, em 1525	150

1	INTRODUÇÃO	12
2	SOBRE O MÉTODO	17
2.1	Diálogos entre a literatura e os estudos de religião	17
2.2	Breve histórico dos estudos interdisciplinares de literatura e religião	21
2.3	Metodologias possíveis para o diálogo entre estudos de literatura e estudos de religião	32
2.4	Por uma leitura da teologia presente na poesia de Drummond	39
3	DRUMMOND COMO PERSONA DE SI MESMO	43
3.1	Drummond e os acontecimentos	44
3.2	Amores drummondianos	55
3.3	As muitas faces do gauche Drummond	68
3.4	A força de uma recusa	71
4	LÍRICA MODERNA E TRANSCENDÊNCIA: ANAMNESE DE UMA (IM)POSSÍVEL DENEGAÇÃO	87
4.1	<i>Uma estranha esgrima</i> : anotações sobre a lírica moderna	87
4.2	Poesia moderna: uma tradição irônica	96
4.3	Sobre a ironia drummondiana	105
5	O EVANGELHO SEGUNDO DRUMMOND	116
5.1	A lei do amor	116
5.2	Representações do deus-menino	122
5.3	Um relato	127
5.4	Mãe e filho se encontram	129
5.5	As (sem) razões da religião instituída	132
6	QUE DEUS É ESSE?	138
6.1	Um deus inventado	138
6.2	Um deus triste	144
6.3	Um deus morto	146
6.4	Um deus que culpa	149
6.5	Um deus inimigo	152
7	SOBRE MEIAS VERDADES	156
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

1 INTRODUÇÃO

“Sou materialista com algumas nebulosas. Vivo perguntando-me coisas.”
(Carlos Drummond de Andrade em entrevista a Pedro Bloch)

Poeta complexo, multifacetado, Drummond transita entre temas e motivos dos mais diversos, desde aqueles do cotidiano, da família, da infância recuperada pela memória amorosa, passando pela poesia engajada e comprometida em denunciar “a razão diária de erro” (*A flor e a náusea*, *A rosa do povo*) de um mundo burocrata e mecânico e pela poesia especulativa (presente em todas as fases de sua obra) que insiste em duvidar das grandes metanarrativas¹; chegando ao escândalo de uma surpreendente poesia erótica que, entre outras estripulias, tece uma deliciosa elegia à bunda.

Considerado, de forma unânime, um dos mais importantes da literatura nacional, não é dese estranhar que haja uma fortuna crítica – em resenhas, artigos, ensaios críticos, dissertações e teses – considerável sobre ele, por outro lado, causa espanto que não haja trabalhos – acadêmicos ou ensaísticos – que se debrucem sobre a questão religiosa em Drummond, com exceção à tese de Alex Villas Boas transformada em livro “Teologia e poesia: a busca do sentido em meio às paixões em Carlos Drummond de Andrade como possibilidade de um pensamento poético teológico”. Talvez porque o próprio Drummond gostasse de alardear que a ideia de Deus o “chateava” como afirmou em entrevista à filha Julieta, pouco anos antes de morrer: “Deus me chateia. Sabe, eu não creio nele, creio realmente numa organização natural que toma o nome de Deus. Este argumento de que não era possível existir nada sem um poder gerador, não resolve, porque tem de perguntar: quem criou Deus? Quem gerou o mundo? E quem é que gerou Deus?” (Drummond, 1984). Não obstante, à revelia do poeta, a “ideia de deus” aparece em sua poesia, e ainda que não ocupe lugar central na mesma, é recorrente o suficiente para que possamos perguntar que imagens e figuras dele se delineiam na obra de um dos maiores e mais eloquentes poetas brasileiros.

A pesquisa que ora se desenvolve é do tipo exploratória (Gil, 2008), posto que procura “proporcionar maior familiaridade com a questão ou problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou construir hipóteses”. Geralmente escolhe-se o estudo exploratório quando se há pouco conhecimento sobre o tema abordado, como é o caso da presente investigação. Por outro lado, o estudo exploratório aprimora ideias ou descobre intuições, o que se deseja que venha a

¹ Tome-se como exemplos estes versos: “O amor não nos explica. E nada basta, \nada é de natureza assim tão casta\ que não macule ou perca sua essência\ ao contato furioso da existência” (*Relógio do Rosário*, *Claro enigma*).

ser o caso da presente pesquisa. Em vez de hipóteses temos, portanto, intuições, e a mais expressiva é a de que a presença/ausência do divino na poesia de Carlos Drummond de Andrade é um elemento importante para a análise hermenêutica de sua obra, em especial para se entender o que foi chamado de *gauchismo* – certo pessimismo de fundo combinado a uma inadequação ao *status quo*.

A tese teve como objetivo amplo fazer um levantamento das representações, ou figurações, do Deus cristão² na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Em um segundo momento, tenciona-se uma leitura interpretativa de tais imagens articuladas ao todo da obra de Drummond. Intenta-se uma aproximação da obra drummondiana que a encare como um fenômeno que se autoexplicativo, de modo que buscar-se-á priorizar a leitura hermenêutica do próprio poeta, compreendendo-o dentro dos seus próprios horizontes, sem os costumeiros recursos à bibliografia secundária (filosófica, teológica, sociológica, da crítica literária, etc) para ali encontrar chaves de leitura adequadas à obra em análise. De forma esquemática, seguem-se os objetivos específicos que orientam a tese:

- Mapear, na obra poética de Drummond, as menções específicas à persona do Deus judaico cristão;
- Identificar as características dessas figuras de Deus que foram anteriormente mapeadas na poesia de Drummond
- Avaliar criticamente, considerando-se a totalidade da obra poética de Drummond, o alcance, extensão e importância dessas imagens divinas para uma compreensão da sua poesia.
- Articular uma interpretação global da obra poética de Drummond que tenha como princípio explicativo a relação que estabelece com as crenças do cristianismo de origem popular e que ficaram devidamente explicitadas em momento anterior.

Para cumprir tais objetivos o primeiro passo da investigação foi passar um “pente fino” nos livros que compõem a obra poética de Drummond, identificando a recorrência da temática religiosa e, mais importante, de textos em que o autor em questão desenvolve algum tipo de diálogo com as representações judaico-cristãs do divino. Esse primeiro passo foi importante para mostrar que a temática religiosa em Drummond não é episódica ou marginal, mas possui densidade suficiente para, a partir dela, se estruturar uma linha de interpretação da poética do nosso *gauche* mineiro.

O segundo capítulo da tese tratou de questões metodológicas relativas ao diálogo, sempre

² É feita a escolha, no decorrer da tese, de assumir a maiúscula quando se falar do Deus da tradição cristã (Deus, Deus-pai ou Deus-filho), e a minúscula (deus) quando se tratar de alguma representação adjetivada de deus, por exemplo, o deus que aparece na poesia de Drummond.

produtivo, entre os estudos de religião e a literatura. A partir da recuperação histórica da fecundidade desses estudos e de uma breve abordagem de métodos possíveis e em execução para esse diálogo, foi proposta uma metodologia que siga alguns princípios básicos, quais sejam:

- a) Uma verdadeira interdisciplinaridade, em que as disciplinas envolvidas, no caso, literatura e estudos de religião/teologia, consintam em abandonar-se, como defende Barthes (2004, p. 102), em prol da construção de um “objeto novo que não pertença a ninguém” (p. 102);
- b) Uma metodologia própria do comparativismo literário, que pense a relação entre diferentes tradições literárias com base no diálogo intertextual que possam desenvolver, de forma crítica e não assimétrica, ou seja, os textos são postos lado a lado, sem hierarquias. No presente estudo, o diálogo intertextual se deu prioritariamente entre a poesia drummondiana e a Bíblia cristã;
- c) Uma metodologia que se interesse menos por uma leitura teológica **da** poesia de Drummond, e mais por um exercício hermenêutico da teologia presente **na** poesia de Drummond, a modo do que nos fala Magalhães (2000, p. 195) quando distingue entre uma leitura teológica da obra literária e uma leitura teológica na obra literária, dando como exemplo de texto que provocam o segundo tipo de leitura o auto de Natal *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, pois nessas duas obras encontramos uma rica compreensão do advento da encarnação e também da presença do mal no mundo que toca o mistério da fé, iluminando-o.

No terceiro capítulo foi feito um perfil biográfico-literário do poeta Carlos Drummond de Andrade, a partir da leitura da biografia sobre o poeta disponível no momento (*Os sapatos de Orfeu*, 1993), de entrevistas diversas (principalmente aquela última concedida a Geneton Moraes Neto constante no *Dossiê Drummond*, 1994), da correspondência trocada pelo poeta com outros escritores amigos (como Alceu Amoroso Lima, Cyro dos Anjos, João Cabral de Mello Netto, Ribeiro Couto e Mário de Andrade), de seu diário (*O observador no escritório*, 1985), e também de crônicas e poemas escritos por Drummond em cinco décadas de poesia. O interesse desse mergulho na biografia de Drummond não é tanto construir uma relação de causa e efeito entre biografia e obra, à moda de um biografismo do século XIX, hoje fora de moda, mas sim iluminar certos pontos de interesse – como a constante afirmação de recusa a adesões ideológicas, religiosas ou outras feita pelo poeta em diversas entrevistas – no que eles possam

ser úteis para entender veios que atravessam a poesia drummondiana, como a escolha pela ironia; ou *mesmo* a constante afirmação do poeta de ser sua poesia resíduo de um processo de depuração, como afirma em uma das últimas entrevistas dadas (por telefone) ao jornalista Geneton Neto (1994):

Não fiz nada organizado. Não tive um projeto de vida literária. As coisas foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso. Não houve nenhuma programação. Por outro lado, não tendo tido nenhuma ambição literária, fui poeta pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e emoções que me perturbavam o espírito e me causavam angústia. *Fiz da minha poesia um sofá de analista*. É esta a minha definição do meu fazer poético (p. 35, grifo meu).

O quarto capítulo buscou inserir Drummond em um panorama da poesia moderna – já que Drummond pode ser caracterizado como um poeta moderno, o que não é a mesma coisa que chamá-lo modernista - caracterizada principalmente, pelo teórico e também poeta Octávio Paz, como aquela que se bifurca em duas grandes vertentes: a analogia e a ironia. A argumentação da tese vai no sentido de considerar a ironia drummondiana como herdeira de uma tradição moderna (que na concepção de Octávio Paz se inicia com o romantismo) em que a religião da arte se torna a “última atividade metafísica dentro do niilismo europeu” (Hamburger citando Nietzsche, 2007, p. 24). Para Octávio Paz, a ironia é uma ferida que sangra o pensamento analógico (1984, p. 101), e quem abre essa porta para a literatura é o tema da morte de Deus, que estreia na literatura com o poema “Discurso do Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus”, que foi apresentado e analisado nesse capítulo da tese, visando corroborar a argumentação de Paz. Argumentou-se, ainda nesse capítulo, uma certa ambiguidade presente na ironia de Drummond, na medida em que ela parece uma recusa (que, portanto, traz à cena) um impulso totalizante (Wisnik, s/d) e idealizante (Villça, 2006) presente em sua poesia.

No quinto capítulo da tese fez-se a análise crítica de um *corpus* de poemas selecionados no qual o poeta Drummond tematiza a questão religiosa – principalmente no que tange a aspectos ligados à instituição, aos ritos e ao imaginário católico – de forma não negativa (veja-se por exemplo os poemas Ceia em casa de Simão, Vi nascer um Deus, Conversa informal com o menino, Visões), ainda que não isentos de ironia mordaz (como nos poemas Remate, Acontecimento e Romaria). O debruçar-se atento sobre tal *corpus* nos levou a uma compreensão maior do impacto do tema religioso em Drummond, bem como a uma interpretação que considera a ambiguidade entre textos que ora dizem “a treva se aclara em dia/ de Natal” (Conversa informal com o menino) e ora perguntam “Por que Deus é horrendo em seu amor?” (A santa).

O sexto e último capítulo foi central na tese, pois nele se exercitou um jogo de perguntas e respostas relativas às imagens de um deus pertencente à tradição judaico-cristã que ora se delineia na poesia – abrangendo diferentes livros mais tardios da obra drummondiana – e o relevo construído é muito distante da figuração tradicional:

Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.
Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível. Deus, como entendê-lo?

(poema Deus e suas criaturas)

Por fim, o último capítulo tece algumas considerações finais sobre essas imagens complexas e paradoxais da figura do Deus cristão que permeiam a poesia drummondiana, concluindo haver aí uma clara distinção no tratamento das pessoas do Deus-pai e do Deus filho (Jesus Cristo), distinção que se relaciona, essa é a aposta central da tese, com certo modo de compreensão do lugar teológico que a morte de Jesus ocupa na tradição de fé cristã.

2 SOBRE O MÉTODO

O poeta está exposto ao relâmpago dos deuses.³

2.1 Diálogos entre literatura e os estudos de religião

As possibilidades de vínculo entre literatura e os estudos de religião surpreendem aqueles que julgam impossível esse diálogo. Não à toa, o judaísmo, o cristianismo e o islamismo são chamados “religiões do livro”, ou seja, religiões que fundamentam sua confissão de fé, valores, dogmas e cosmovisão em um conjunto de livros considerados de inspiração divina, e por isto sagrados. Para Villas Boas, tal diálogo é imemorial, pois:

(...) a primeira forma de teologia na história humana é literária, de origem em Homero ou Abraão, ou tantos outros, bem como nas inúmeras narrativas ágrafas. Fundamentalmente, a teologia nasce como literatura, ao mesmo tempo que é uma forma mais bem elaborada de cultura, enquanto percepção da condição humana (*mimesis*). É num segundo momento que a tarefa de um pensamento crítico, ou considerado mais crítico, serviu como princípio de não contradição (*logos*) mais rigoroso na tarefa de percepção da realidade. Apesar não raro essas duas formas de racionalidade terem tido momentos de tensão na história das ideias, por outro lado, quando convergiam, abriam verdadeiros portais para um novo horizonte de percepção (*poiésis*). Mais propriamente dito, em seu conjunto, a teologia teve sempre presente essas três grandes categorias de modo constitutivo de seu labor: *mimesis*, *logos* e *poiésis* (2016, p. 15).

Uma das possibilidades para um fecundo diálogo entre literatura e estudos de religião nasce da constatação de que a Bíblia, livro sagrado do cristianismo é, também, uma obra literária, e especialistas de diferentes áreas têm se interessado em explorar as consequências dessa afirmação. Para Manzatto (2016),

A literatura tem ajudado muito a melhor conhecer os textos bíblicos desde o momento em que se passou a vê-los como obras literárias. Sim, a Escritura é obra de literatura respondendo ao trabalho de elaboração redacional de seu conteúdo. Isto é conhecido há muito tempo, mas apenas recentemente as categorias e ferramentas dos estudos literários passaram a ser aplicados na leitura da Escritura, e isso trouxe nova luz para sua compreensão (p. 14).

Já Gross (2002) chama atenção para outro aspecto dessa proximidade: a sacralidade inerente ao próprio ato da escrita:

Não é difícil seguir na história a relação entre religião e literatura. Bem cedo a escrita foi utilizada para transmitir adiante mensagens sagradas. Não que

³ ¹Heidegger sobre um poema de Hölderlin.

isso sempre tenha sido através de uma sacralização formal dos próprios textos, como nas tradições religiosas que canonizaram algum conjunto de obras particulares. Mesmo sem tal consagração, os legados espirituais da humanidade foram sendo registrados por escrito, seja com objetivo de se compartilhar tais conhecimentos, seja com objetivo de preservá-los de um desaparecimento futuro. A rigor, normalmente foi desta forma relativamente involuntária que a maior parte dos textos sagrados surgiu. Sua consagração geralmente foi bem posterior ao seu registro por escrito. Além disso, nunca faltaram protestos contra as falsificações dos mitos, das ideias e das tradições orais quando tais consagrações surgiram – justamente porque no ato de registrá-las ocorrem processos inevitáveis de seleção e classificação, para não mencionar distinções de valor entre elementos particulares distintos das tradições. Escrever é, pois, um ato em que se resguardam elementos da sacralidade de uma tradição (p. 08).

O professor de literatura e ex-jesuíta Jack Milles explorou magnificamente a hipótese de ler a Bíblia como um romance nas narrativas *Deus*: uma biografia e *Cristo*: uma crise na vida de Deus, obras em que toma Deus (e Cristo) como um grande personagem da cultura ocidental, narrando o enredo de sua vida a partir de uma, no mínimo surpreendente, releitura da Bíblia. É possível também falar de mútua influência, pois é inegável o caráter literário da Bíblia, no sentido de serem textos em que a beleza da forma é elemento fundamental (lembramos os livros sapienciais) e, da mesma forma, a Bíblia tem fornecido às artes e à literatura personagens, temas e motivos que se encontram presentes em inúmeras obras de grande valor estético. Tomemos como exemplo o livro *Cântico dos cânticos*, que emociona e encanta quando narra o encontro amoroso entre Amante e Amado (ou Deus e a Alma sedenta de sua presença, conforme interpretação alegórica dos padres da Igreja), e por isto mesmo tornou-se forte influência na literatura mística, como em São João da Cruz, Santa Teresa de Avila e nas místicas beguinas Hadewijch de Antuérpia e Mechtilde de Magdeburgo. Por outro lado, esse poema erótico-amoroso é também relido por autores brasileiros tão diversos quanto Castro Alves, Oswald de Andrade, Hilda Hilst e Manuel Bandeira. A esse respeito, Magalhães (2000) argumenta pelos ganhos da aproximação entre o discurso bíblico e o poético-narrativo, pois que seria uma espécie de antídoto para toda tendência positivista de circunscrever a linguagem religiosa no âmbito do dogma e da doutrina:

Na Bíblia, grande parte da nomeação de Deus se dá pelo discurso poético, que, como bem sabemos, não entra na categoria de outros discursos considerados

mais descritivos, como o científico, se referindo aos aspectos físicos do mundo; o histórico, como busca incessante daquilo que realmente aconteceu; o sociológico, sobre os mecanismos que produzem as diferentes relações sociais. É preciso afirmar isso com todas as implicações perigosas de compreensão apressada e, por isso, superficial, do leitor: o discurso poético não descreve as coisas, ele celebra a si mesmo. () Aquilo que aparentemente tende a ser visto como algo a ser levado em consideração somente para momentos de fruição e devaneio pode-se constituir de fato como uma certa inversão de conhecimento, ao propor uma nomeação dos objetos, e dos sujeitos, no caso Deus, que se contrapõe radicalmente ao tipo de manipulação conceitual que os discursos descritivos desenvolveram nos objetos e nos sujeitos (p. 202).

Literatura e religião/teologia têm ainda outro ponto de intercessão, são testemunho ou documentos culturais da experiência humana sob a face da Terra. Todas as civilizações possuem tanto algum tipo de manifestação religiosa quanto formas de expressão artística que nos falam de modos de ser, estar, se organizar e conviver de povos distantes de nós no tempo e no espaço, permitindo que conheçamos e entendamos mais sua cultura e sociedade. Sobre essa perspectiva antropológica das proximidades entre os estudos de religião e literatura, Manzatto dirá:

Por sua preocupação e envolvimento com o humano, a literatura não esquece a dimensão religiosa simplesmente porque esta é uma situação de humanidade. Daí as referências ao absoluto, a Deus ou ao sagrado presente em seus textos, em prosa e verso. Não se trata necessariamente afirmar verdades doutrinárias, no sentido de se comportar como veículo de transmissão de uma mensagem, mas sim de situar o humano em sua vida com referências a comportamentos, práticas e crenças religiosas que são, elas, componentes do existir humano (2016, p.10).

Ambas se voltam para as questões fundantes que nos movem e comovem, e que se sintetizam nas perguntas “de onde”, “para onde”, “porque” e “para que”, questões que quando desenvolvidas abrangem a difícil (e às vezes dolorosa) construção das relações interpessoais e sociais; as alegrias, dores e sabores das paixões humanas; o possível significado da nossa existência; a dor de saber-nos finitos e demasiado humanos e, por isto mesmo, perplexos quanto ao nosso destino último; e tantas outras que há milênios alimentam nosso espanto. Corroborando com essa hipótese, Magalhães (2000) destaca algumas possibilidades para esse diálogo:

A literatura serve, então, como voz da vida humana no diálogo com a tradição da fé, mas também pode ser por vezes uma interpretação teológica em si, concorrendo com a própria tradição da fé oficial. Por fim, ela pode representar uma mediação linguística da qual a teologia pode muito aprender para se libertar dos sistemas rígidos nos quais ela se enclausurou (p. 152).

Mas, como lembra o professor de literatura Waldecy Tenório, nem sempre tais relações são pacíficas, devido mesmo às especificidades de cada um dos campos de saber:

As duas (literatura e teologia) têm a mesma idade, nasceram na mesma época, a poesia era a alma dos ritos religiosos. Como o tempo, a teologia foi se transformando numa senhora sisuda, muito respeitável, uma velhinha que não tira nunca o véu da cabeça, enquanto a outra parece mais jovem, irreverente, a louca da casa, de reputação às vezes duvidosa, e é claro que isso acabou por criar um certo conflito ou uma certa desconfiança entre as duas. Mas acredito que a principal razão disso é que uma tem ciúme da outra porque ambas são apaixonadas pelo ser humano. O ciúme faz viver de pé atrás, às vezes nem se olham, de forma que, parodiando Bernard Shaw, quando elas se beijam é porque não podem se morder. Essa tensão foi captada por Drummond quando escreve esse verso que soa como a encruzilhada do eu lírico desesperado: “Meu Deus e meu conflito”. Ora, esse conflito é muito rico, não pode ser jogado fora nem por uma “literatura edificante” nem por uma “religiosidade melosa” do tipo new age. Por isso é bom que as comadres continuem assim, desconfiando uma da outra (2008, p.01/04).

Os poetas, sensíveis ao apelo do divino, desde muito defendem uma íntima relação entre poesia e sagrado, e são muitos os exemplos que podemos citar. Para a mineira Adélia Prado a poesia (literatura) é sempre sagrada, mesmo em escritores ateus: “O que me fada é a poesia. Alguém já chamou Deus por esse nome? Pois chamo eu que não sou hierática nem profética e temo descobrir a via alucinante: o modo poético de salvação” (2001, p.17). De forma semelhante o poeta mexicano Octávio Paz considera que “Tudo nos leva a inserir o ato poético na zona do sagrado” (2012, p. 76). E Hilda Hilst, poeta reconhecida pela linguagem oscilante entre a mística e a profanação: “A minha literatura fala basicamente desse inefável o tempo todo. Mesmo a pornografia, eu insisto nisso. Posso blasfemar muito, mas o meu negócio é o sagrado. É Deus mesmo, meu negócio é com Deus” (2013, p. 99). Essa percepção é encontrada mesmo nos estudos de literatura, veja-se o que o crítico americano Jonathan Culler diz sobre o tema: “A extravagância da poesia inclui sua aspiração àquilo que, desde os tempos clássicos, os teóricos chamaram de “sublime”: uma relação que excede as possibilidades humanas de entender, que provoca medo ou paixão intensa, que oferece ao que fala o sentimento de algo para além do humano⁴” (p. 1997, p. 177). E Heidegger (2006, p. 105), para quem o poeta seria uma espécie de profeta que nomeia o divino expondo-se “aos relâmpagos dos deuses” para que

⁴ “The extravagance of poetry includes its aspiration to what theorists since classical times have called the “sublime”: a relation to what exceeds human capabilities of understanding provokes awe or passionate intensity, gives the speaker a sense of something beyond the human”.

por meio da palavra poética o sagrado fale entre nós. Por fim, o teólogo alemão Karl-Joseph Kuschel, que cunhou o termo Teopoética para a especificidade desses estudos dialógicos entre literatura e teologia, sendo hoje um dos seus principais divulgadores na Europa e no Brasil, afirma “Precisamos da literatura não como solução, mas como parceira no diálogo” (2015, p.4/4).

2.2 Breve histórico dos estudos interdisciplinares de literatura e religião

A fecundidade do diálogo entre literatura e estudos de religião se mostra no crescimento exponencial de livros, artigos, dissertações e teses produzidas por pesquisadores de diversas regiões do país, bem como a proliferação de revistas, encontros e grupos de pesquisa das áreas dos estudos de literatura, de teologia e de ciências da religião interessados nesse diálogo (Barcellos, 2010; Manzatto, 2016; Villas Boas, 2016; Cantarella, 2018; Lopes & Souza, 2021). Para a teóloga Maria Clara Bingemer (2008), antes era impensável aproximar teologia de literatura, em termos metodológicos, conceituais e de conteúdo, pois

Havia um fechamento das disciplinas em si mesmas e a literatura que, teoricamente, lidava com a ficção e a verossimilhança não poderia nunca pensar em aproximar-se da teologia, que lidava com a verdade e a afirmação dogmática. Hoje, com o giro copernicano que houve no Concílio Vaticano II, com a valorização das realidades terrestres, com a colocação do humano no centro do pensar teológico, assim como com a consideração da experiência como um convite a fazer teologia, a literatura passou a ser vista como um campo fértil de diálogo com a teologia. A prova disso são os numerosos trabalhos acadêmicos envolvendo as duas áreas do saber que têm sido publicados em diversos periódicos científicos, a quantidade de pessoas que trabalham nesta área, bem como o esforço de elaborar e discutir princípios metodológicos que fazem interagir as duas disciplinas. Ou seja, hoje em dia, literatura e teologia podem sim e, mais do que isso, devem trabalhar juntas (s/p).

Na análise de Barcellos (2009), o atual interesse, tanto por parte dos teólogos e cientistas da religião, quanto dos estudiosos da literatura, se deve, para os primeiros, pela “desintegração da linguagem tradicional da fé e da teologia, na esteira da assim chamada crise da metafísica ocidental”, e para os segundos pelo

esgotamento das metodologias excessivamente formalistas de abordagem do fenômeno literário e da conseqüente necessidade de se reintroduzir no âmbito dos estudos literários a preocupação com a comunicação de uma mensagem, com uma particular percepção das experiências humanas, como núcleo irreduzível de toda e qualquer obra literária (01/04).

Já Conceição (2010) aposta nas afinidades entre teologia e literatura enquanto hermenêuticas das produções simbólicas, daí o trabalho da literatura poder “ser comparado ao que realiza uma teologia de corte hermenêutico” (p. 02), pois é uma “forma legítima de interpretação das experiências vividas pelo ser humano, entre elas a experiência de Deus e as de natureza religiosa”. É interessante notar que a argumentação comumente encontrada naqueles que se arriscam ao diálogo entre literatura e religião vai no sentido de conferir legitimidade à literatura, justificar a importância do diálogo a partir dos ganhos para a teologia e/ou estudos da religião, como se vê abaixo:

A aproximação entre a teologia e a literatura – por meio da capacidade enunciativa que ambas possuem de dizer a realidade, o ser humano e tudo aquilo que ele aspira, deseja e o toca incondicionalmente – poderá, verdadeiramente, entre elas, estabelecer uma forma paralela e não conflitiva de discurso. Poderemos dizer também que o objeto mesmo da teologia passaria a ser da revelação de Deus, dentro da tradição cristã, segundo a localização, as aspirações e as experiências humanas historicamente construídas (Conceição, 2010, p.03).

A literatura seria assim uma forma de situar histórica e significativamente o discurso teológico, o que certamente é uma grande contribuição para os discursos produzidos sobre a religião e ou espiritualidade, mas é curioso notar, com Amaral (2011), que, talvez o que estejamos vendo no campo dos estudos interdisciplinares entre literatura e estudos de religião seja “uma via de mão única do teológico ao literário”, sendo fato comprovado que é bem maior o número de teólogos “que se arriscam em literatura que de estudiosos da literatura que se disponham a seguir o caminho inverso” (p.79). Quando pensamos no campo de pesquisa acadêmica no contexto brasileiro vamos perceber que é uma exceção leituras descompromissadas com a teologia e/ou ciências da religião, como se pode ver pela análise da pesquisa bibliométrica de Cantarela (2018), que destaca 25 nomes de pesquisadores brasileiros responsáveis por 57% das produções em Teopoética entre os anos de 1998 a 2017. Dentre esses 25 pesquisadores, apenas 06 são pós-graduados e atuantes em departamentos de Letras – curiosamente 05 são mulheres – e 19 são formados e atuantes, em sua maior parte, em programas de Teologia ou Ciências da Religião. Parece que, se os departamentos de teologia e ciências da religião descobriram a literatura, os departamentos de estudos de literatura brasileiros ainda não descobriram a religião.

Uma lista dos principais pesquisadores da relação entre literatura e religião deve abranger nomes tais como: Romano Guardini, Hans Urs von Balthasar, Charles Moeller, Ferdinando Castelli, Antonio Spadaro, Guido Sommovilla, Paolo Pifano, Elmar Salmann,

Jean-Pierre Sonnet, Gianfranco Ravasi, Harold Bloom, Pietro Gibellini, Nicola di Nilo, Luigi Santucci, Guido Ceronetti; e os brasileiros Antônio Manzatto, Maria Clara Bingemer, José Carlos Barcellos e Alex Vilas Boas (Massino Naro, 2012 apud Bauwelz, 2019, p. 527). Dada a extensão da lista, faremos apenas algumas observações pontuais sobre alguns desses nomes, na medida em que isto iluminar o entendimento do campo de estudos em análise.

Um nome que não se encontra nessa lista, mas merece ser mencionado é o do teólogo Paul Tillich, para quem o conceito de religião se embaralha com o de cultura, na medida em que em ambos o que está em jogo é a expressão de uma preocupação última, ou um Incondicionado, que pode sim ser chamado de IAVHE, Tupã, Shiva, Buda, etc, mas não se confunde com essas circunscrições do mistério último, lembrando aqui o cuidado que a tradição da teologia negativa, ou apofática, sempre teve em afirmar que os nomes de Deus dizem muito pouco sobre Esse que está além dos nomes, sendo prudente lembrar a orientação do místico Meister Eckhart, que nos ensina que devemos pedir a Deus que nos livre de Deus⁵. Considerando que a religião é orientação para o Incondicional, Tillich vai afirmar que todo ato cultural manifesta um quê religioso e todo ato religioso é em alguma medida cultural; ou seja, subsiste na cultura, ainda que a mais prosaica e profana, questões abertas que apelam ao substrato mais íntimo e irredutível do humano, e que se relacionam com o que nos tocam profundamente, de forma incondicional. A religião é reconhecida por ele como elemento fundamental (substância) de toda cultura, e a cultura, por sua vez, seria o elemento formal da dimensão religiosa: “A religião, considerada preocupação suprema, é a substância que dá sentido à cultura, e a cultura, por sua vez, é a totalidade das formas que expressam as preocupações básicas da religião. Em resumo: religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião” (2009, p. 83).

Tillich, ao usar a categoria do Incondicional como fulcro de toda experiência religiosa, parece localizar seu discurso dentro da cosmologia cristã, em especial no dogma da Revelação. Dessa forma, a revelação do Incondicional nas mais prosaicas formas da cultura humana seria apenas o cumprimento da totalidade da revelação que se iniciou com a encarnação do deus-homem, o Cristo. A solidão, a dor, a experiência de finitude, o vazio existencial, a miséria física ou espiritual, a pobreza dos afetos ou o desespero das paixões, e outros – todos esses sentimentos demasiado humanos – quando eternizados em expressões estéticas culturalmente inscritas em um tempo e em uma geografia, são aberturas para que o dom da revelação se

⁵ A citação é do Sermão 52, Bem aventurados os pobres de espírito. Outro místico que vai nessa direção é Angelus Silesius, que em um de seus aforismas pergunta: “Onde é minha morada? Nem eu, nem tu lá estamos. / Qual é o fim encontrado? Onde nada encontramos. / Como prosseguir e o que fazer por certo? / Ultrapassando Deus*, entrar pelo Deserto. (I, 7). /* Ou seja, para além de tudo que se conhece de Deus e que dele se pode pensar, conforme a contemplação negativa, sobre a qual vejam -se os místicos.

ofereça, à revelia da crença pessoal de seu autor. São formas finitas e condicionadas que apontam para o Incondicionado, e cabe ao hermeneuta interpretar as questões que tais formas estéticas propõem sobre o seu próprio tempo, daí a possível relação de Tillich com a literatura. Como chama atenção Marçal (2012), a tarefa da teologia para Tillich é hermenêutica, pois deve

(...) identificar e analisar as criações culturais que expressam interpretações criativas da existência humana, associadas a preocupações últimas e que revelam um aspecto incondicional da situação histórico-cultural à qual pertencem. Quando Tillich expressa essa tarefa como um método de correlação, em que perguntas da situação cultural devem ser correlacionadas a respostas da tradição, ele o faz em termos hermenêuticos. Isto é, tanto a cultura como a tradição são horizontes de interpretações que se articulam de forma circular e mutuamente dependentes (p. 49).

Voltaremos a Tillich e a seu método de correlação quando abordamos as especificidades do diálogo entre teologia e religião no pensamento de Karl-Joseph Kuschel, por ora voltemos a nosso brevíssimo panorama dos nomes mais relevantes para o campo de estudos em questão.

Um nome importante a se mencionar é Romano Guardini (1885-1968), sacerdote e teólogo ítalo-alemão que escreveu em 1933 a obra *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*, resultado de um curso que ministrou na Universidade de Berlim de 1923 a 1939, intitulado *Christliche Weltanschauung* (visão cristã do mundo). O curso de Guardini propunha a comunicação de conteúdos teológicos a partir de grandes clássicos da literatura universal; conforme destaca Barcellos (2009, s/p), “Sua opção por lecionar essa disciplina a partir da literatura – num ambiente universitário predominantemente protestante ou secularizado – é profundamente sintomática da busca de uma nova linguagem que assegurasse a inteligibilidade e comunicabilidade dos conteúdos propriamente teológicos”. Os autores favoritos de Guardini para a empreitada a que se propõe são: Dostoievski, Dante Alighieri, Johann Christian Friedrich Hördelin e Rainer Maria Rilke. Para Bauwelz (2019, p. 529), Guardini “usa a palavra de Deus como luz para interpretar o mundo, a história, a existência humana”, sendo esse o primeiro momento da busca de interface entre literatura e religião no ocidente.

O nome do suíço Han Urs von Balthasar (1905-1988) também não pode faltar a esse breve esboço histórico do diálogo entre literatura e religião. Tendo sido aluno de alguns dos cursos de Guardini em Berlim, certamente o princípio de uma visão cristã de mundo (*Christliche Weltanschauung*) marcou sua obra, bem como as influências do teólogo Karl Barth. De acordo com Barcellos (2009, p.03/04):

Reconhecendo que a tradição teológica ocidental privilegiou as ideias de verdade e de bem, mas ignorou ou negligenciou gravemente a de beleza, von Balthasar procurou elaborar uma teologia que reequilibrasse os três

transcendentais da filosofia clássica, devolvendo à estética o lugar que lhe cabe ao lado da ética e da lógica. Por isso mesmo, sua *opera magna* é uma densa e erudita trilogia, que se propõe a apresentar a teologia católica pensada à luz do belo (a estética teológica), do bom (a dramática teológica), e do verdadeiro (a lógica teológica).

A questão, para Von Balthasar, é como a literatura (e outras artes) apreende e expressa as verdades do cristianismo, método que tem inspirado inúmeros escritos e cursos de introdução à arte para um dizer teológico (Bauwels, 2019, p. 531).

Um texto considerado fundador para os estudos de literatura e religião é a tese de doutoramento do dominicano Pie Duployé (Estrasburgo, 1964), de título *La religion de Péguy*, onde desenvolve, pela primeira vez, uma discussão sobre o estatuto epistemológico da literatura para a teologia. A aproximação que Duployé faz entre ambas, teologia e literatura, está na capacidade de produzirem imagens de mundo coerentes e significativas:

Se aceitarmos definir a literatura como uma certa visão do mundo ligada a um sistema coerente de imagens que traduzem, uma e outro, a personalidade profunda de um autor (...) podemos admitir, ao menos a título de definição antitética, a seguinte definição de teologia: uma certa visão de Deus e do mundo que Ele criou, em um conjunto coerente de conceitos. Na medida em que uma teologia concede à imagem, ela tende a se tornar ela própria uma literatura. A relação que uma teologia mantém com a imagem é exatamente, então, aquela que ela mantém com a literatura (Duployé apud Barcellos, 2010, p. 113).

Para Duployé, o pensamento teológico ocidental vivencia uma crise que é a perda de contato da teologia com a cultura devido a um abandono do simbólico e imagético já existente na Bíblia e também nas diversas culturas onde o cristianismo se insere; para ele “uma teologia sem imagens é uma teologia sem cultura” (Duployé apud Barcellos, 2010, p. 12), tendendo a se tornar uma alma sem corpo, a uma “axiomática, a um sistema intemporal” (Duployé apud Barcellos, 2010, p. 12). Nas obras literárias de Péguy, Duployé vai apontar o reencontro da teologia com a cultura contemporânea, sendo essa uma “teologia sob forma literária”. Cabe, entretanto, ressaltar que Duployé alerta para o risco de reduzir a literatura ao discurso teológico, sendo essencial “não pretender compreendê-la independentemente da obra na qual ela se insere”, ou seja, é preciso respeitar as especificidades do discurso literário. Após a publicação de sua tese, houve grande debate no cenário europeu sobre as ideias de Duployé, principalmente no que diz respeito às possibilidades abertas pela consideração da literatura enquanto “lugar teológico”, sendo importante esclarecer que não foi Duployé quem cunhou o termo, e sim Marie-Dominique Chenu (1895-1990), sacerdote dominicano que se destaca como especialista da idade média, em especial Tomás de Aquino, e por ter sido bastante influente no Concílio

Vaticano II (Bauwelz, 2019, p. 531).

Sua proposta de intercessão entre literatura e teologia se dá a partir da retomada dos estudos de Duployé e a consideração da literatura como um “lugar teológico”; de acordo com Barcellos (2010, p. 14), Chenu desvia o eixo da questão “de considerar a literatura como forma não-teórica de teologia (possibilidade esta afirmada enfaticamente por Duployé a propósito de Péguy) para estoura da literatura como lugar teológico”, o que tem como consequência um retorno “ao paradigma de uma teologia especulativa”, apropriando-se o teológico do literário (p. 14).

Em 1976, Jean-Pierre Jossua e Johann Baptiste Metz assinam o editorial de um número da revista *Concilium* totalmente dedicado à temática Literatura e Teologia, denunciando o que pensam ser uma instrumentalização redutora da literatura quando entendida como “lugar teológico”, e defendendo a necessidade de atentar para o que é irredutível no discurso literário, ou seja, de abandonar hermenêuticas confirmatórias que vão buscar no literário uma reiteração do discurso teológico: “Temos de perguntar o que é que só a literatura e nenhuma teologia conceitual será capaz de dizer e expressar eficazmente” (Jossua & Metz apud Barcellos, 2010, p. 14). Nesse sentido, há um nó problemático na definição da literatura como “lugar teológico”, pois isso a reduziria a uma espécie de “ilustração” imagética “de verdades conhecidas também, quiçá de forma mais ampla e completa, através de outras fontes” (Barcellos, 2010, p. 14). Em 1985 Jossua retoma o debate no livro *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, defendendo “uma exploração do poder religioso da literatura” com vistas a uma descoberta e aproveitamento do “potencial criador de linguagem religiosa que a literatura possui” (Jossua & Metz apud Barcellos, 2010, p. 14-15).

Outro teólogo importante para o debate é Karl Rahner (1904-1984), conhecido no universo teológico por ser aquele que propõe a “virada antropológica” para a teologia. Apesar de não ser esse um tema principal de sua teologia, dedicou quatro textos publicados nos *Escritos de Teologia* para tratar da relação entre arte e teologia, e influenciou nomes importantes, pelo menos no Brasil, que levaram à frente a reflexão sobre as possibilidades de intercessão entre literatura e teologia, como Antônio Manzatto (voltaremos a esse ponto). De acordo com Lussi (2011, p. 81) Rahner atribui grande importância à literatura, em especial à poesia,

pela sua capacidade de exprimir e fazer acontecer o humano enquanto lugar de revelação, no qual acontece a escuta fecunda, que abre o ouvinte à acolhida da verdade, que ali é presente, explícita ou implicitamente, claramente ou em

germe. Trata-se do evento da Palavra, que a poesia permite para a Palavra e para o ouvinte.

Assim, a linguagem teológica teria uma posição de interprete do encontro do ser humano com Deus, devendo-se abrir para o diálogo com a literatura naquilo que ela também testemunha do humano. A literatura, ou mais especificamente a poesia, prepara os corações para o recebimento da palavra primeira, do Verbo divino; a poesia sendo evento da graça de Deus. Ainda quando seja tempo de desespero, dor ou falta de respostas na poesia, “A teologia deve relacionar-se com esta pessoa, pois é uma experiência do humano, autêntica, expressa numa verdade escandalosamente real pelos versos do poeta” (Bauwelz, 2021, p. 536). Nesse sentido, a valorização da linguagem literária está principalmente em ser ela um testemunho eloquente do humano em sua totalidade, ainda quando não haja conteúdos teológicos explícitos.

Grande poesia só existe quando o homem se enfrenta radicalmente com o que ele mesmo é. Ao fazê-lo pode estar envolto em culpa, perversão, ódio de si mesmo e soberba satânica, pode ter a si mesmo por pecador e identificar-se com seu pecado. Mas inclusive aí está mais no bendito risco de esbarrar em Deus do que o burguês achatado e débil que medrosamente evita de antemão os abismos existenciais, indo dar na superficialidade onde não se esbarra na dúvida, mas tampouco em Deus (Rahner, 1962, p. 452, tradução livre).

A palavra poética está implicada na relação entre Deus e homens, e muito embora possa ser “ponte ou obstáculo”, sua importância teológica é indiscutível (Lussi, 2011, p.82), daí a grande aposta de Rahner na poesia como linguagem por excelência para o acontecer humano-divino, como se vê no ensaio *A palavra poética e o cristão*, onde Rahner dirá: “o cristianismo, como religião da palavra revelada, da fé ouvinte e de uma sagrada Escritura, possui indubitavelmente uma relação interna e de ordem especial com a palavra: daí não poder prescindir dessa relação especial com a palavra poética” (1964, p. 453, tradução livre).

No Brasil, é pioneiro no campo de estudos interdisciplinar entre teologia e literatura a tese de doutorado de Antônio Manzatto, na Universidade Católica de Lovaina (Bélgica), em 1993. A tese, sob orientação de Adolphe Gesché⁶, é um estudo sistemático sobre a antropologia na obra de Jorge Amado, a partir de uma perspectiva da teologia da libertação. Para Manzatto, a teologia pode contar com a ajuda de diversas mediações – filosofia e ciências em geral – para chegar à compreensão do humano, entretanto, é nas artes que ela terá acesso a “esferas do real

⁶ Gesché tem também uma participação importante nesse breve histórico, pois em 1994, no colóquio *Les cultures européennes: un défi pour les théologies catholiques* realizado em Louvain, apresentou uma intervenção na qual defendia que o discurso teológico deveria recorrer à antropologia cultural para assegurar e verificar sua própria validade. Retoma nesse discurso a ideia da literatura como lugar teológico, dada sua capacidade de desvelar aspectos da realidade que escapariam aos demais saberes (Barcellos, 2010).

que escapam à análise das ciências” (Manzatto, apud Barcellos, 2010, p. 16). Como explica Magalhães (2000), acerca do trabalho de Manzatto:

Mesmo que a literatura não tenha um primeiro compromisso de ser trabalho historiográfico, no sentido que se dá nos círculos científicos, ela não abre mão de uma verdade na história. Partindo de narrativas que assumem formas de recursos de linguagem (metáfora, fábula, lendas, etc.), a literatura apresenta uma interpretação própria de história e do ser-no-mundo da existência humana. A obra literária tem o poder de descobrir os pensamentos mais profundos e abrir-nos para uma consciência destes no diálogo com o autor e sua obra; conhecendo-nos melhor, chegamos à ação histórica ou a um processo de mudança. Isso porque a literatura, assim como a arte em si, não conhece a dicotomia entre verdade e beleza, mas é justamente na afinidade entre ambas que a literatura traça seu caminho de compreensão do mundo (p. 85).

Por fim, o último nome de nossa lista de precursores do diálogo entre literatura e religião/teologia é o do alemão Karl-Josef Kuschel, professor de Teologia da Cultura e Diálogo Inter-religioso na Universidade de Tübingen. Ao exercício de pôr em diálogo literatura e teologia Kuschel chama teopoética, exercício que não pretende nem a falsa estetização da religião nem a sacralização da arte, como adverte Soethe em artigo onde defende a importância de Kuschel para o campo interdisciplinar dos estudos entre literatura e religião:

Kuschel é referência imprescindível para quem esteja atento ao diálogo entre religião e literatura, tanto do ponto de vista da teologia como dos estudos literários. Com olhar perspicaz e franco, não busca profissões de fé nas obras literárias, mas destaca nos grandes escritores a presença da religião, a tensa confrontação dos textos literários com as tradições religiosas. Kuschel não incide na manipulação da literatura com fins religiosos, nem na obtusidade de quem ignora, na produção literária consagrada, o elemento religioso. Seu princípio é deixar os autores falar – na dicção que lhes cabe: a literária. E só então posiciona-se como teólogo e interlocutor. Para ele, as grandes obras de arte, por seu caráter livre e indeterminado, e por sua capacidade de representar a multiplicidade da existência humana, podem colocar o homem em contato intenso com o que está para além dele. Na verdade, é instável e irreduzível que essas obras representam (a verdade de vidas humanas em sua graça e mistério, mas também em sua não rara tragicidade) a verdade divina presente sob a forma parcial que cabe ao homem apreender (2008, s/p).

Apesar de uma ampla e variada produção bibliográfica, apenas o livro *Vielleicht häut Gott sich einige Dichter* — Literarisch-theologische Porträts, encontra-se traduzido no Brasil, com o título *Os escritores e a Escritura: retratos-teológico literários*. Essa obra é de grande importância para os que se debruçam sobre a interface entre religião/teologia e literatura, pois é nele em que apresenta um grande painel sobre a literatura moderna de língua alemã, estudando

autores tais como Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse e Thomas Mann, além de se deter sobre a explicitação de uma metodologia de trabalho para o diálogo proposto. Voltaremos à questão do método proposto por Kuschel para a teopoética no próximo tópico, por ora quero ficar no comentário de Kuschel acerca de uma epígrafe de Kurti Marti (*Carinho e dor*, 1979), por ele utilizada em seu próprio texto e depois analisada. A frase de Kurti Marti assim nos diz: “Talvez Deus mantenha alguns poetas a sua disposição (vejam que digo poetas), para que o falar sobre Ele preserve a sagrada irredutibilidade que sacerdotes e teólogos deixaram escapar de suas mãos”. Procedendo analiticamente aos sentidos explícitos e implícitos na frase, Kuschel chega às seguintes conclusões:

1. Há uma espécie de banalização do discurso religioso institucional sobre Deus, que “teria sido transformado em sedativo para a tranquilização de crises existenciais, calmante para as nostalgias religiosas, narcótico para o aquietamento de experiências dolorosas de sofrimento em meio a um mundo que ainda espera por sua salvação definitiva” (p. 210).
2. Há um interesse em Deus pelos poetas e pela literatura, que se relaciona com seu desejo de “ser o Deus dos vivos e não dos mortos”, e de não querer “ser identificado com os interesses teológicos acerca dele, concebidos pelos seres humanos” (p. 210).
3. Afim à conclusão anterior, Kuschel destaca que há uma espécie de “reserva” de Deus diante de toda literatura, no sentido em que Ele protesta “contra a falsa conciliação do mundo em nome da estética”, posicionando-se de forma distanciada “em relação aos produtos dos poetas que creem já ter encontrado seu Deus na forma ou na linguagem” (p. 210). Ou seja: “Deus continua a ser sujeito, também diante de todos os produtos da arte”, não se assujeitando à instrumentalização, quer pela teologia, quer pela literatura.
4. Por fim, Kuschel conclui com a exigência de que a literatura escolhida para diálogo com a teologia/religião seja aquela que “para além de toda representação pálida, logra ingressar a fundo na realidade, prestando assim sua colaboração à desbanalização da vida” (p. 210).

Um diferencial na abordagem de Kuschel é a tentativa de abrir-se à escuta do que é irredutível à literatura, do que apenas ela pode nos dizer através de suas imagens, seus conflitos e seus dramas humanos representados. Na análise de Soethe (2008, s/p), Kuschel parte da constatação de que há, na literatura contemporânea, a “descoberta do ser humano como ser insondável, em constante situação de risco e de incerteza, por conta da própria liberdade”, o

que gera angústia e ameaça de niilismo, tornando-se esse um desafio para a teologia, no sentido em que “A paisagem obscura delineada em muitas obras serve para aguçar a pergunta sobre o sentido e legitimidade da Criação” (Soethe, 2008, s/p). De outro lado, é possível inferir, a partir do pensamento de Kuschel, que a teologia muito pode aprender com a literatura:

Eis o aprendizado que a teologia pode intensificar em si a partir do convívio com a literatura: como formular a falta de ciência plena, fundamento e resultado de toda a dicção sobre Deus; como expressar o fato de que não se dispõe do “objeto” de que se fala; como expressar que aquilo de que se fala é, afinal, inefável. Trata-se aqui de uma conclamação aos teólogos, no sentido de que seu dizer preserve o mistério de Deus, a irredutibilidade do Criador a fórmulas e normas pálidas (Soethe, 2008, s/p).

Atualmente, no Brasil diversos esforços são feitos para que a proposta de um campo de estudos teopoéticos seja consolidado. No âmbito latino-americano é notória a referência à ALALITE (Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia) que reúne pesquisadores principalmente do Brasil, Argentina e Chile, empenhados em pesquisas com diversos autores da literatura e metodologias também diversas. A associação foi fundada em 2007, por ocasião do 1º Colóquio Latino-Americano de Literatura e Teologia, de 26 a 28 de Abril de 2007, na PUC-Rio. Conforme apresentação do VII Congresso Internacional da ALALITE, a associação possui um caráter interdisciplinar que atende a convocatória realizada pelo Concílio Vaticano II na ordem de promover o diálogo da Igreja com o mundo da cultura.

Este enfoque interdisciplinar possibilitou que alguns teólogos da segunda metade do século XX estabelecessem o estatuto epistemológico e suas possibilidades metodológicas em vistas a estabelecer um intercâmbio necessário, fecundo e eficaz entre fé cristã e cultura. Por sua parte, o campo da literatura é desde o comparatismo discursivo que se está tentando configurar um fundamento epistemológico. O propósito das tarefas que daqui se desprendem busca contribuir para uma evangelização da cultura que, respeitando os âmbitos e competências de cada disciplina e região, lhes insuffle o alento divino da esperança, do amor e da comunhão que brotam da fonte perene da beleza (ALALITE, 2018, Apresentação).

No Brasil é crescente o número de pesquisadores e de publicações especializadas na área, como comprova o estudo de Cantarela (2018, p. 200) já mencionado, que irá mostrar que entre 1998 a 2012, mais os anos de 2015 a 2017, quando a pesquisa foi desenvolvida, houve 1175 publicações dentre livros, capítulos de livro, artigos e textos completos publicados em anais de evento. Prova do grande interesse despertado pelo diálogo entre religião e literatura são os cinco grupos de pesquisa registrados no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq): o Grupo de Pesquisa em Literatura, Religião e Teologia LERTE (PUC-SP), liderado por Antônio Manzatto e Alex Villas Boas; o Grupo Teopoética de Estudos

Comparados entre Teologia e Literatura (UFSC), liderado por Salma Ferraz e Antônio Carlos Magalhães (UEPA); o Grupo de Hospitalidade, Alteridade e Feminino: Uma Transposição de Soleiras, liderado por Altamir Celio de Andrade e Maria Inês Castro Millen (CES/JF); o LITERE - Literatura, Teorias da Linguagem e Religião coordenado por Márcio Capelli (UMESP); o grupo DAVAR: Bíblia e Literatura em Diálogo, coordenado por Lucas Alamino Iglesias Martins (UNASP). Além disso há os grupos de trabalho formados no âmbito das sociedades e associações como o Grupo de Trabalho de Religião, Arte e Literatura da Sociedade Brasileira de Teologia e Ciências da Religião (SOTER) e a Sessão de Trabalho de Diálogo entre Religião, Arte e Literatura no contexto da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Teologia e Ciências da Religião (ANPTECRE), além do grupo Literatura e Sagrado, formado por pesquisadores da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada.

É o caso de se mencionar, também, o trabalho das professoras Maria Clara Bingemer (lotada nos Deptºs de Teologia e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio) e Eliana Yunes (Letras-PUC-Rio) que em parceria ofereceram diversos cursos de mestrado e doutorado interdisciplinares entre Literatura e Teologia, bem como organizaram livros relacionados à linha de pesquisa Teopoética, como por exemplo os livros *Pecados* (2001), *Virtudes* (2001), *Dezsmandamentos* (2002), *Profetas e profecias* (2003), *Bem e mal em Guimarães Rosa* (2009).

Dentre todas teses e dissertações publicadas sobre o diálogo entre religião e literatura nos últimos 20 anos mencionamos alguns trabalhos significativos, pelo caráter desbravador que possuem, como a tese já referida de Antônio Manzato sobre a obra de Jorge Amado; a tese *Bailadora andaluza: a lucidez, a esperança e o sagrado na poesia de Joao Cabral*, defendida em 1995 no departamento de filosofia da USP por Waldecy Tenório; a tese defendida em 2001 por Eli Brandão da Silva na UESP, de título *O Nascimento de Jesus-Severino como Revelação poético-teológica da Esperança - Hermenêutica transtexto-discursiva na ponte entre Teologia e Literatura*; a tese *As faces de Deus na obra de um ateu - José Saramago*, defendida por Salma Ferraz em 2002, no departamento de Letras da UNESP; a dissertação de mestrado de Alex Villa Boas, de título *O sentido da vida na trajetória poética de Carlos Drumond de Andrade: Reflexão teológica a partir da antropologia contida na obra drummondiana*, defendida em 2008 no departamento de teologia da PUC-Rio.

2.3 Metodologias possíveis para o diálogo entre estudos de literatura e estudos dereligião

Como sinalizado por diversos autores, há uma pluralidade de metodologias em ação nos estudos entre religião/teologia e literatura, isto por causa do caráter interdisciplinar implícito nessa investigação. Para Villa Boas (2016),

(...) não é possível pensar um único método, mas sim, uma vez definido o objeto da análise, seleciona-se a metodologia mais adequada e mapeiam-se as inúmeras possibilidades desse recorte investigativo para delimitar autores, temas, questões implicadas e repercussões de recepção. Vale ressaltar que o avanço das pesquisas se avalia com resultados e coerência metodológica, respeitadas as respectivas metodologias de cada área, sem cair numa discussão estéril que daria mais importância a um formalismo em detrimento do sujeito investigativo e seus interesses múltiplos de leitura (p. 12-13).

Não obstante, houve algumas tentativas de sistematizar metodologias possíveis para esta aproximação, e nesse momento da tese iremos repassar algumas delas. A primeira é o cotejamento dos métodos confrontativo e correlativo feita por Kuschel, com vias a propor método próprio: a analogia estrutural.

O método confrontativo tem nos nomes do filósofo Kierkegaard e do teólogo Karl Barth seus principais representantes. Caracteriza-se principalmente pela rejeição das críticas e questionamentos propostos pela literatura à religião/teologia, considerando tais críticas fruto de uma visão de mundo deturpada e subjetivista. O máximo de concessão desse método é entender as provocações da literatura como uma espécie de negativo que contrasta, e por isso revela, a verdades da teologia. Dentre as questões que essa metodologia propõe à literatura estão:

A verdade do Deus único não terá sido preterida aqui, em favor das verdades dos poetas? A seriedade da vontade de Deus não terá sido ignorada, em favor do ludismo e da falta de seriedade dos poetas? A arte não terá se transformado no único instrumento de verdade? Deus não por ser abandonado às experiências subjetivas do ser humano? (Kuschel, 1999, p. 219)

Como se vê, não há diálogo nesse método, e se há alguma força nele é o mérito de deixar claro o que não se quer. Há que se ressaltar que nessa perspectiva o diálogo entre religião/teologia e literatura se reduz a um conflito entre verdade revelada e ideologia, de tal modo que a literatura “vê ser reduzida sua pretensão autônoma de verdade, o escritor é interrompido em sua fala, antes que possa concluir o que dizer” (Kuschel, p. 221). Caso a opção

seja essa, de não diálogo, as expectativas não são otimistas, para Kuschel, pois “Pode-se fazer teologia segundo esse método – mas apenas à custa do autoisolamento cultural” (p. 221).

Já o método de correlação é aquele praticado por Paul Tillich, em sua teologia da cultura, que visa estabelecer referências entre as verdades reveladas pela fé e a realidade humana representada em seus produtos culturais, dentre eles a literatura. Nesse método a literatura faz perguntas que serão respondidas pela teologia, no âmbito da revelação, isto porque “O ser humano é a pergunta sobre si mesmo, mesmo antes de ter feito qualquer pergunta” (p. 219), ou seja, a cultura está eivada de questões relativas às experiências e vivenciais existenciais do humano. A teologia precisa atentar-se a essas perguntas, contextualizando-as dentro das verdades da Revelação, assumindo-as como problemas aos quais a teologia deve se pronunciar. A mesma perspectiva está presente no Concílio Vaticano II, onde se louva a literatura (e a arte em geral) pelo que elas têm de abertura para as grandes problemáticas do homem, já que “esforçam-se pela compreensão da verdadeira essência do ser humano, de seus problemas e das experiências vividas por ele na tentativa de conhecer a si mesmo e ao mundo, tornando-os plenos” (apud Kuschel, 1999, p. 220). A crítica de Kuschel ao método de correlação é que ele seria uma propedêutica para que a teologia ofereça as respostas previstas que já teria a sua disposição. Por outro lado, parece haver também uma implícita superioridade naquele que sempre tem as respostas, pois afinal se há respostas previstas, por que perguntar? Parafraseando Guimarães Rosa⁷, os estudos de literatura parecem estar mais interessados em inventar perguntas outras, maiores, que sejam de fato desafios cognitivos e existenciais, expandindo o campo do pensável (do inarticulado) e devolvendo-nos um espanto primordial, como bem destaca o filósofo Vilém Flusser⁸

Kuschel propõe um terceiro método, que seria uma espécie de síntese dialética do método confrontativo e o método de correlação: o método da correspondência via analogia estrutural. Ele esclarece que buscar analogias é tanto perceber semelhanças quanto destacar distinções, daí a possibilidade de a análise teopoética poder ser posta em ação mesmo em caso de literaturas sem caráter cristão ou eclesiástico (p. 222).

Conforme Kuschel, o método da analogia estrutural deve ser entendido como

⁷ “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas”. (Rosa, 1994, p. 429).

⁸ Flusser (2004) compara a língua com a mais majestosa e bela obra de arte jamais produzida, não obstante seja uma obra imperfeita, isto é, em contínua construção. Entendendo que a língua é, forma, cria e propaga realidade — essas são quatro proposições centrais de seu livro *Língua e realidade* —, ele irá propor que a investigação conscientizada da língua (que é tarefa primordial da filosofia e da ciência) e a distensão e ultrapassagem dos seus limites (que congrega os esforços tanto da *poiésis* quanto da mística e da matemática pura) poderá nos devolver o espanto significador para nossas existências.

suprassunção⁹ dos métodos confrontativo e correlativo em três sentidos: a) enquanto negação, na medida em que evita as fraquezas advindas da instrumentalização da Literatura; b) enquanto afirmação, já que preserva o momento de verdade dos métodos confrontativo e correlativo, sendo uma afirmação da verdade das Escrituras e não da palavra dos poetas; c) enquanto superação, porque pretende alcançar um novo tipo de diálogo, o qual só se faz possível se a Literatura for considerada como testemunho autônomo dos próprios poetas e se a Teologia não se apresentar como discurso capaz de responder a todas as questões existenciais (p. 222-223). Juntamente com Conceição (2010) ressaltamos o que tem de problemático na afirmação de Kusch de que o que se deseja é um diálogo “em favor do próprio discurso teológico acerca de Deus”,

Percebemos que Kuschel permanece, de forma sutil, reivindicando para a teologia cristã o lugar de padrão para interpretação das experiências humanas com Deus. Há um congelamento de uma determinada experiência cristã demarcadora de todas as outras posteriores a ela. O que vence, na observação teológica de Kuschel, é o fator da anterioridade. Basta dizer que, nas palavras dele, o que se objetiva (com a analogia estrutural) é uma teologia que, estabelecendo determinados critérios literários, possa produzir um discurso confiável do Deus cristão (Conceição, 2010, p.21).

Nesse sentido, a palavra última permanece com a teologia, o que de muitas maneiras é não respeitar as especificidades do método interdisciplinar pressuposto no diálogo, pois, como nos lembra Barthes (2004):

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos (p. 102).

Voltaremos a esse ponto quanto falarmos da proposta de uma metodologia que respeite a interdisciplinaridade própria do campo de estudos entre religião e literatura. Por ora continuemos com outras abordagens metodológicas, no intuito de compor um amplo panorama da questão.

⁹ Suprassunção (depassement, Aufhebung): “Um conceito hegeliano popular entre os marxista-humanistas que denota o processo de desenvolvimento histórico pela destruição e retenção em um nível superior de uma situação anterior historicamente determinada em uma nova situação historicamente determinada - por exemplo, o socialismo é a suprassunção do capitalismo, o marxismo é a suprassunção do hegelianismo. Althusser afirma que se trata de um conceito ideológico, e o substitui pelo de transição histórica, ou, no desenvolvimento de uma ciência, pelo corte epistemológico (q.v.)”. Glossário Pour Marx, s/d.

No texto *Literatura e teologia: aproximações*, publicado em 1999, Barcellos pensa as relações possíveis entre literatura e teologia e lista três: 1) a possibilidade de tratar do caráter literário de textos religiosos ou teológicos, como por exemplo leituras literárias da Bíblia, ou da exploração estética de textos pertencentes a grandes religiões monoteístas; 2) leitura filosófica da literatura, no sentido de serem reflexões sobre a importância de determinados textos ou estética para o cristianismo; 3) por fim, a exploração do estatuto epistemológico da literatura para o fazer teológico, naquilo que Hervé Rousseau chamou de “poder teológico da literatura”. Essa última possibilidade é destacada por Barcellos (1999), e a divide em outras três possibilidades de investigação.

A primeira relação é a leitura teológica de uma obra literária, em que o método eleito seja teológico, ainda que não o texto objeto de análise, isto porque “a literatura é sempre o testemunho de uma realidade humana”, daí a possibilidade de tornar-se (a literatura) “o objeto material a partir do qual se elaborará o objeto formal, o dado teologizável propriamente dito” (p. 91). Como exemplo Barcellos cita dois poemas de Alberto Caieiro, retirados de *O guardador de rebanhos*, afirmando que, apesar de o tratamento temático dado a eles pelo autor permitir “inúmeras perspectivas teológicas”, “O elemento especificamente teológico, no entanto, não estaria propriamente nos textos, mas na leitura deles que se faria a partir de um *método* teológico” (p. 92, grifo do autor). Penso que um estudo, nessa linha, é a tese de doutoramento de Antônio Manzatto, já mencionada, de título *Teologia e Literatura*. Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado (1993).

A segunda possibilidade é dada quando o texto em discussão possui uma reflexão autenticamente teológica, pois as “combinações sintagmáticas do texto implicam uma reformulação do subconjunto de paradigmas em que se decodifica o discurso religioso ou já o próprio discurso teológico de uma dada sociedade” (p. 92). Então o que ocorre é que “os processos de estranhamento empregados nos obrigam a repensar em profundidade as formas e conteúdos da fé” (p. 92), muito embora os resultados dessa reflexão possam não ser exatamente ortodoxos. O autor cita um poema de Adélia Prado, *A catecúmena*, o qual transcrevemos abaixo:

Se o que está prometido é a carne incorruptível,
é isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhante urubus,
um par de asas em maio é imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que palavra alguma serviu à
perturbação do amor.
Assim quero “venha a nós o vosso reino”.

Os doutores da Lei, estranhados de fé tão ávida,
 disseram delicadamente:
 vamos olhar a possibilidade de uma nova exegese deste texto.
 Assim fizeram.
 Ela foi admitida; com reservas.

Como destacado por Barcellos, esse é um exemplo de texto que propõe reflexões bem sérias para a teologia\estudos de religião, na medida em que há nele uma valorização da materialidade do corpo e do sensível que vai na contramão de uma, ainda, tradição religiosa platonizante, que olha “com reservas” uma erotização tão descarada do que é considerado território da alma – aliás, é a mesma Adélia quem dirá: “Sem o corpo a alma do homem não goza” (poema Terceira via, 1991). Sobre esse poema diz-nos Costa Júnior:

(...) há no texto adiliano acima transcrito uma total autonomia como literatura e, ao mesmo tempo, interessantes desafios teológicos, pois apresenta uma reflexão sobre aspectos importantes da teologia. A condição de finitude (carnal) e sua relação com o símbolo da encarnação, com uma compreensão do reino de Deus extremamente humana são tratadas criticamente no texto. É central a incorruptibilidade do corpo que manifesta o desejo de viver e crer. A problematização é crítica a um discurso religioso e teológico e mostra a dificuldade que representantes oficiais da instituição têm para lidar com outras experiências da verdade que defendem. Ou seja, mesmo resguardando sua autonomia de texto literário, o poema configura-se como uma reflexão sobre importantes categorias teológicas e para a existência humana (2012, p. 124).

A terceira possibilidade para os estudos interdisciplinares entre literatura e teologia\religião é dada quando há a presença de elementos religiosos ou teológicos em um texto, sendo tais elementos simplesmente aspectos da cultura\linguagem de um dado povo sem que haja problematizações acerca dessa presença religiosa. Como exemplo cita o soneto Fanatismo, de Florbela Espanca, em que o último terceto assim dirá:

E, olhos postos em ti, digo de rastros:
 “Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
 que tu és como Deus: princípio e fim”.

Fica evidente, mesmo com a leitura de apenas alguns versos, que a menção teológica à eternidade divina, princípio e causa de todas as coisas, tem apenas força hiperbólica de, estabelecendo a comparação com o amor do eu lírico, reforçar uma certa concepção do amor, também eterno e inexorável. Para Barcellos (1999, p. 96), apesar de muitos dos textos que circulam sobre a alcunha de teologia\religião e literatura serem deste último tipo de relação, esses são menos interessante, para ele, que diz preferir se ater “ao estudo de obras em que se constrói, deliberadamente, ou não, *teologia no próprio discurso literário*”. (p. 96, grifo do autor). Há que se destacar, nessa afirmação, a possibilidade de não ser intenção do autor – de resto, algo difícil,

se não impossível de se saber – essa reflexão, daí serem problemáticas abordagens biográficas preocupadas com a confissão de fé, ou de ateísmo, do autor em análise, como critério de verificação do discurso crítico. No caso específico de Drummond, como veremos no decorrer da tese, claramente estamos na segunda categoria de diálogo – conforme classificação de Barcellos – pois há em muitos momentos, nesse autor, uma evidente provocação à teologia e aos estudos de religião acerca de diversos conteúdos da fé cristã.

Em editorial para dossiê da *Revista Teopoética*, Antônio Manzatto (2016) destaca a multiplicidade dos métodos mapeados nos atuais estudos entre literatura e teologia, afirmando que, “em função da abrangência e diversidade do tema e dos objetivos perscrutados” é positiva tal pluralidade (p. 09). Afinal, se literatura e teologia são áreas do saber plurais em sua individualidade, elas dão, também, origem a relações plurais quando conjugadas entre si (p. 09). Daí a importância de as metodologias também permanecerem diversas e múltiplas. O autor também faz uma classificação de três grandes possibilidades metodológicas para esse diálogo, quais sejam:

1. A literatura instrumentalizada ajuda na compreensão dos textos bíblicos, e da própria Revelação;
2. A literatura, também instrumentalizada, pode “ajuntar conteúdos à afirmação de fé”;
3. A literatura revela o humano, e Deus se revela no humano histórico revelado por ela.

Manzatto (2016) claramente se posiciona favorável à terceira opção, com a pequena reserva de que “será necessário ainda conferir se este humano está em concordância com as Escrituras, sobretudo a apresentação de Jesus de Nazaré que ali é feita” (p. 17). Entretanto, “não se trata de se submeter a literatura às afirmações dogmáticas, mas sim de permitir-lhe iluminar a compreensão que se faz do humano e, por este caminho, chegar a um conhecimento mais apurado de Deus” (p. 17). Novamente aparece aqui essa ressalva, já notada em Kuschel, sobre a possibilidade de um “desvio” da literatura em relação às verdades da fé. Voltaremos a esse ponto, nesse momento é preciso retornar a uma última tipologia proposta, agora por Cantarella (2018), em estudo já citado.

Agora a classificação é empiricamente verificável, pois que se trata de identificar os modelos hermenêuticos subjacentes à produção de teopoética (o autor usa esse termo) nas publicações objeto da pesquisa de Cantarella. Há que se destacar a dificuldade dessa

empreitada, assinalada pelo pesquisador, pois grande parte dos textos analisados não apresentaram “um substrato teórico para a leitura que realiza” (p.208), de modo que fica a impossibilidade de uma taxonomia da produção de teopoética no Brasil, exceto em modelo “híbrido”, ou seja, onde se possa falar, apenas, “da tendência de uma publicação situar-se neste ou naquele modelo” (p. 210). Feitas estas ressalvas, iremos listar os modelos de leitura verificados por Cantarella em seu estudo:

1. Modelo que não reconhece a autonomia do campo literário e a pensa subordinada à teologia, sendo a literatura encarada como fonte de “exemplos didáticos em vista de ilustrar determinado discurso teológico” (p. 212). Para Cantarella esse é um modelo que peca pelo simplismo acadêmico, e está em fase de superação;
2. Modelo que busca estabelecer paralelos, a partir de uma leitura comparada, entre textos literários e textos religiosos. Compreende a literatura como “lugar teológico”, “no sentido em que ela serve como mediação para a leitura teológica da realidade humana”. É também um modelo que visa a instrumentalizar a literatura em prol da autoridade de um discurso teológico ou religioso;
3. Modelo que considera o texto bíblico como obra literária, sendo esse um modelo muito comum nos atuais estudos da teopoética;
4. Estudos sobre a recepção de textos bíblicos pela literatura, como por exemplo, estudos sobre a obra de Clarice Lispector, em especial Cantarella cita os livros *A maça no escuro* e *A paixão segundo G.H.*, lidos como “palimpsestos das mensagens centrais do velho e do novo testamento bíblicos” (p. 214);
5. Compreensão do texto literário como “lugar teológico”, modelo que se sustenta “no pressuposto de que a leitura da obra literária pode revelar à teologia traços profundos da experiência humana que outros discursos não seriam capazes de realizar” (p. 215). Nesse sentido, esse método se apropria do literário como “etapa útil e criativa do método teológico”, e exatamente por isso esse modelo é considerado reducionista por Cantarella (p. 215), muito embora seja um modelo muito frequente na produção bibliográfica em teopoética;
6. Modelo de leitura que entende a literatura como uma forma não teórica de teologia, ou seja, busca encontrar no discurso literário aquilo que é irreduzível a outros discursos: “o texto literário não será reduzido a mera fonte de discurso teológico ou “lugar teológico” de mediação, instrumentalizado em maior ou menor medida, mas será lido como

instância crítica da teologia” (p. 216). Um dado curioso sobre esse modelo, anotado por Cantarella, é que muitas produções que fazem uso dele o fazem em correlação com estudos sobre a mística (p. 216);

7. Por fim, o último modelo considera a forma literária como portadora de uma sacralidade intrínseca, e é “configurado não (apenas) nos valores existenciais manifestos pelo conteúdo da obra, mas primordialmente no seu aspecto formal, estritamente estético, artístico” (p. 217). Cantarella destaca a proximidade desse modelo com a teologia da cultura de Tillich, mas faz notar uma diferença: enquanto que a proposta de uma teologia da cultura ainda está marcada por uma preocupação conteudística, em que o que vale é aquelas criações culturais que escolhem objetos de análise a partir do critério “tomar para si a reflexão sobre a preocupação última de nossa existência”, nesse modelo compreende-se que “as formas poéticas serão, elas mesmas, enquanto poesia, expressões do sagrado. Serão teológicas não porque falam expressamente de Deus, dos deuses ou de alguma ‘preocupação última’. Serão teológicas porque sua beleza é capaz de iluminar o mistério humano” (p. 217).

2.4 Por uma leitura da teologia presente na poesia de Drummond

Tendo visto essas várias possibilidades de leitura de uma obra literária a partir do viés religioso, a tese se encaminha para explicitar o modelo que irá adotar. Inicialmente queremos resgatar alguns princípios que ficaram subjacentes às diversas metodologias visitadas, preceitos que servirão com pressupostos para o exercício hermenêutico a que estamos no propondo sobre as representações do Deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

1. Advoga-se um método que seja verdadeiramente interdisciplinar, em que as disciplinas envolvidas, no caso, literatura e estudos de religião/teologia, consintam em abandonar-se, como defende Barthes (2004, p. 102), em prol da construção de um “objeto novo que não pertença a ninguém” (p. 102), ou seja, em que não haja uma disciplina “verificadora” da pertinência do discurso literário em relação a verdades instituídas, mas antes uma escuta atenta à verdade provisória construída pelo poeta em questão, Drummond;
2. Defende-se uma maior abrangência dos estudos entre literatura e teologia/religião, que inclua outras expressões religiosas além do cristianismo, mesmo a adoção de outras

terminologias, tal como Literaturas e Espiritualidade proposta por Barcellos (apud Amaral, 2011, p. 83);

3. Busca-se uma metodologia própria do comparativismo literário, que pense a relação entre diferentes tradições literárias com base no diálogo intertextual que possam desenvolver, de forma crítica e não assimétrica, ou seja, os textos são postos lado a lado, sem hierarquias; compreendendo o campo de estudos de literatura comparada como fronteiroço, pois “Literatura Comparada se situa na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais. E esta colocação faz dela um campo de indagações particularmente fértil para a colocação de problemas que, se tomados em absoluto, dificilmente poderão encontrar uma formulação epistemológica significativa” (Buescu, 2009, s/p). No caso da tese em curso, o texto privilegiado para diálogo foi a Bíblia cristã;
4. Por fim, pretende-se a escolha de uma metodologia que, em palavras de Magalhães (2000, p. 195), seja uma leitura teológica *na* obra poética de Drummond, e não *da* sua obra, no sentido em que a metodologia de enfrentamento do texto em análise – no caso a poesia de Drummond – esteja interessada em deixar aflorar as questões teológicas propostas pelo poeta, sem impingir ao texto uma teologia (e uma teoria) alheia ao texto.

A grande questão que precisa ser devidamente pensada, no diálogo entre literatura e teologia\estudos de religião parece encontrar-se em que uma última palavra sempre é conferida às afirmações de fé, o que é problemático, principalmente quando se pensa no caráter contestador que a literatura, principalmente a literatura moderna, costuma ter, como vemos no poema abaixo, de Octávio Paz, justamente sobre o que seriam os Trabalhos do poeta:

Uma linguagem que corte o fôlego. Rasante, talhante, cortante. Um exército de espadas. Uma linguagem de aços exatos, de relâmpagos afiados, de esdrúxulas e agudos, incansáveis, reluzentes, metódicas navalhas. Uma linguagem guilhotina. Uma dentadura trituradora, que faça uma pasta dos eutuêlenós-vósêles. Um vento de punhais que desgarre e desarraigue e descoalhe e desonre as famílias, os templos, as bibliotecas, os cárceres, os bordéis, os colégios, os manicômios, as fábricas, as academias, os pretórios, os bancos, as amizades, as tabernas, a esperança, a revolução, a caridade, a justiça, as crenças, os erros, as verdades, a verdade (2003, p. 312).

Essa “linguagem de aços exatos” que é própria da literatura pouco tem em comum com muitos dos textos, às vezes abertamente confessionais, que são produzidos em torno do diálogo entre literatura e religião. Se a literatura, ela mesma, é a “louca da casa”, como o disse Tenório

(2008, p. 04) em texto já citado, os discursos próprios da crítica literária não podem ficar atrás; como advoga Barthes (2007), na conferência-texto de 1977, Aula, quando reafirma a importância da literatura como saber que conjuga em si todos os saberes sem imobilizá-los ou torná-los “fetiche” (p.18). Para Barthes a língua é fascista porque “obriga a dizer” (p. 14) e, portanto, nela “servidão e poder se confundem inelutavelmente” (p. 15), não podendo “haver liberdade senão fora da linguagem” (p. 15):

Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística, tal como a descreve Kierkegaard, quando define o sacrifício de Abraão como um ato inédito, vazio de toda palavra, mesmo interior, erguido contra a generalidade, o gregarismo, a moralidade da linguagem; ou então pelo *amen* nietzschiano, que é como uma sacudida jubilatória dada ao servilismo da língua, àquilo que Deleuze chama de “capa reativa”. Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua de fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (2007, p. 16, grifo nosso).

A literatura é uma in-disciplina que “trapaceia” a tendência fascista da língua (dos discursos de poder), só que essa “trapaça” se dá dentro da língua, nos interstícios dos discursos onde a literatura, qual uma criança a brincar prazerosamente com sua bola, “faz girar todos os saberes” (p. 18) e põe a desnudo aquilo que a(s) ideologia(s) esconde (m). Em “O prazer do texto” Barthes dirá: “O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político” (2002, p. 63). Por outro lado, o texto literário parece ter vocação inegável para a polifonia das vozes discursivas (como afirma Bakhtin sobre o romance), que nele se embatem barulhentemente, e para o diálogo interdisciplinar dos saberes, como afirma Roland Barthes:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como Robison Crusoe, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário (2007, p. 17-8).

Poderíamos acrescentar saberes teológicos nesse cadinho de conhecimento que a literatura mobiliza, e “faz girar”, mas pareceria que estamos de novo construindo hierarquias entre os saberes, sendo a literatura sujeito da ação, enquanto a teologia e os estudos de religião os objetos de sua manipulação. Retomo uma citação do próprio Barthes (2004, p. 102) antes referida, onde defende que o Texto – que me parece aqui sinônimo de literatura, quando pensada enquanto essa “linguagem guilhotina” de que nos fala Octávio Paz no poema lido – seria esse

objeto novo “que não pertence a ninguém”. Queremos advogar que a crítica também possa ser Texto, e nesse sentido, a tese se orienta para a tentativa, certamente inglória, de construir-se enquanto esse objeto sem dono, sem pertença, sem aderências, ainda que seja necessário explicitar que os pertencimentos e as simpatias que movem o pesquisador aqui são próprios de alguém a quem interessa o fenômeno religioso como – citando Tillich – preocupação última que nos apela e convoca, sem que os compromissos de uma confissão de fé sejam selados. Tese-Texto aberto à escuta daquilo que Carlos Drummond de Andrade tem a falar sobre os rastros que o Deus cristão deixou em sua obra.

3 DRUMMOND COMO PERSONA DE SI MESMO

(...) Eu sou uma pessoa inteiramente pessimista, cética. Não acredito em nenhum valor de ordem política, filosófica, social ou religiosa. Acho a vida uma experiência que tem de ser vivida, mas que se esgota e termina, acabou, não tem nada.¹⁰

Ilustração 1: Carlos Drummond de Andrade retratado pela filha Maria Julieta em abril de 1933, quando ela tinha 5 anos de idade.



Fonte: Arquivo IMS (2024)

¹⁰ Drummond na última entrevista que deu, a Luiz Fernando Emediato, publicada no *Estado de S. Paulo* dois dias antes de sua morte (in: Drummond de Andrade, 2021).

3.1 Drummond e os aconteceres

O presente capítulo da tese se propõe a ser um perfil biográfico-literário do poeta Carlos Drummond de Andrade, objeto do presente estudo, a partir da leitura da biografia sobre o poeta disponível no momento (*Os sapatos de Orfeu*, 1993), de entrevistas diversas de Drummond (principalmente aquela última concedida a Geneton Moraes Neto constante no *Dossiê Drummond*), da correspondência trocada pelo poeta com outros escritores amigos (como Alceu Amoroso Lima, Cyro dos Anjos, João Cabral de Mello Netto, Ribeiro Couto e Mário de Andrade), de seu diário (*O observador no escritório*, 1985), e também de crônicas e poemas escritos por Drummond em cinco décadas de poesia. Quanto a esse último material é inevitável perguntar até que ponto é legítimo esboçar essa biografia literária de um autor, um poeta, a partir de sua obra, na medida em que a literatura é sempre um *fingere*, como nos ensina o poeta português Fernando Pessoa em sua Autopsicografia:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Como pontua Gustavo Bernardo (1999), nesse poema temos não uma, mas cinco dores: 1) a dor real do poeta, aquela que ele sente de verdade; 2) a dor fingida pelo poeta a partir da dor verdadeira; 3) a dor que o leitor lê no poema, que não é nem a que o poeta sentiu nem exatamente a que ele escreveu; 4) a dor que o leitor sente ao ler o poema, diferente da dor que de fato sentia antes de ler o poema; 5) a dor real do leitor, aquela que ele sentia antes de ler o poema. E de todas, talvez, a mais sincera seja a dor fingida, na medida em que ela põe o coração nessas calhas de rodas que é a ficção, entretendo-o (distraindo-o?), a ponto de se deixar flagrar despido de seus véus de dissimulação. Nesse sentido, nesse velar-se e desvelar-se por entre o tecido ficcional, o leitor atento poderá flagrar um tanto da persona literária em questão, que nem sempre coincide com os dados puramente biográficos do autor, mas que certamente os iluminam ali onde os aconteceres desafiam nossa hermenêutica.

Em entrevista a Leda Nagle, nos anos de 1981, Drummond afirma ser a sua poesia um processo de depuração em relação à vida vivida, de menino da pequena Itabira, filho das duas famílias mais importantes e ricas da cidade – Andrade da mãe, Drummond do pai –, até o competente funcionário público e intelectual que acompanhou alguns dos eventos mais importantes da história nacional. Diz o poeta: “eu vomitei aquilo tudo na minha poesia”, sendo aquilo tudo, no caso específico da entrevista, a infância na quase ainda escravocrata Itabira e a juventude treloucada em Belo Horizonte¹¹. Ainda jovem e estreante na vida literária, confessa-se em carta a Alceu Amoroso Lima¹², de modo a revelar o quanto de confiança tem sua poesia:

Aprendi desde cedo a viver para dentro, construindo o meu mundo porque não me adaptava ao de fora. Sentia-me fraco, ridículo, incapaz de ação. [...] Com o tempo, verifiquei que meus versos são apenas a transposição de estados íntimos quase sempre dolorosos, e hoje o que faço é só isso, apenas isso: confissão direta, ou quase, de mágoas, desvarios e desejos não realizados, reflexo dos fatos da minha vida sentimental. Quase não posso publicar esses versos porque isso equivaleria a me mostrar nu no meio da rua. [...] Convicções políticas, filosóficas, estéticas, não as tenho. Nunca senti entusiasmo algum pelo modernismo. [...] Como vê, coloco-me inteiramente à margem da discussão sobre as diretrizes que é dado ao homem contemporâneo escolher para o seu rumo pessoal. Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim. (Rodrigues, 2014, p. 101-106, grifo meu).

Alguns anos depois, um Drummond mais maduro e menos dramático, em uma bem humorada crônica publicada em 1943, traça um irônico auto retrato, fazendo um balanço de alguns dos principais acontecimentos de sua vida:

Não há muita coisa interessante na vida do sr. Carlos Drummond de Andrade, embora ele pense ao contrário. Tem explorado largamente o fato de ter nascido em Itabira, cidade mineira do ferro, como se isto constituísse uma singularidade. Também já publicou que foi expulso pelos jesuítas de Friburgo e que não é bacharel de direito nem médico nem engenheiro; é gente apenas. Dir-se-ia alimentar, entre outros preconceitos, o anticlerical e o antiuniversitário, o que já deixou de ser uma originalidade (junho de 1943/ Drummond de Andrade, 1989).

Nascido em 1902, filho de Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta, o poeta Carlos

¹¹ Em entrevista a Pedro Bloch, em 1969, diz Drummond: “- Se eu me sentisse bem integrado na vida, não sentiria necessidade de dizer mais nada. A poesia anda espalhada em todos. Minha empregada, outro dia, quando viu a televisão começar a cair, pegou-a na queda e explicou: - Eu peguei ela na flord do ar.” Essa bem humorada declaração revela que o poeta via a poesia como uma espécie de válvula de escape para desaguar esse gauchismo tão próprio de sua personalidade poética.

¹² Carta de 1º de junho de 1931.

Drummond de Andrade estabeleceu com suas origens mineiras uma relação paradoxal de atração-repulsão, como fica claro nos versos abaixo do poema *Explicação* (*Alguma poesia*, 1930), em que a vivência dilacerada da dicotomia rural-urbano é posta em termos de destino - Ah, ser filho de fazendeiro! - :

(...)
 Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
 de repente ouço a voz de uma viola...
 saio desanimado.
 Ah, ser filho de fazendeiro!
 À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
 é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de
 E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
 Aquela casa de nove andares comerciais
 é muito interessante.
 A casa colonial da fazenda também era...
 no elevador penso na roça,
 na roça penso no elevador.
 (...)

O tom irônico procura talvez disfarçar o incômodo dessa viola que atravessa a espacialidade moderna do cinema arrastando em suas cordas o sussurro de um córrego vagabundo e distende a sensibilidade do poeta, tocado duplamente pela geografia da roça e pelos arranhas céus da cidade. Afinal, se foi na cidade que o poeta morou a maior parte da sua vida, sendo Itabira apenas uma fotografia na parede, ainda há uma dor que punge, veja-se o poema abaixo, de tom abertamente confessional (*Confidência do itabirano*, *Sentimento do mundo*, 1940)

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
 A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.
 De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
 esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
 este orgulho, esta cabeça baixa...
 Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói!

O eu lírico drummondiano irá, nessa contabilidade existencial que marca o poema, dar algumas pistas que ajudam a compreender sua persona poética. O verso 6, por exemplo, nos fala de um *alheamento* que se opõe à porosidade e à comunicação, reforçando certa mitologia sobre os moradores das montanhosas Minas que, como o próprio poeta afirma em outro poema, é abissal¹³ A tristeza, o ferro constituinte da alma (80%), a vontade de amar, o hábito de sofrer, a orgulhosa cabeça baixa são prendas de Itabira tão palpáveis quanto o São Benedito do santeiro Durval. Entre o tempo do que foi e o tempo do que ficou resta a fotografia na parede, imagem que se duplica no poema, e dói.

Morador da pequena Itabira até os 14 anos de idade, quando se muda para a capital, onde ingressa no elitista Colégio Arnaldo, o poeta mineiro foi profundamente afetado pelas primeiras experiências interioranas, o que se pode perceber na poesia memorialista de *Boitempo I* (1968), *Boitempo II* (1973) e *Boitempo III* (1979), e também na fala de Drummond, em última entrevista, quando afirma: “Tenho uma profunda saudade (de Itabira) e digo mesmo: continuo morando em Itabira, através de minhas raízes e, sobretudo, através dos meus pais e dos meus irmãos, todos nascidos lá e todos já falecidos” (NETO, 1994, p. 37). Sobre o Drummond jovem, é singular o testemunho da época, que como destacou Humberto Werneck (1977) forma a figura de dois Drummonds aparentemente incompatíveis: um tímido e formal, o outro turbulento e excêntrico. Veja-se um retrato do poeta em crônica publicada no Diário de Minas, em 1921:

Quem pretende fazer psicologia *d'après les masques*, erra. E erra grosseiramente. Vejam vocês aí esse menino Carlos Drummond — esguio, pálido, seráfico, um sorriso tímido de criança; um perfil suave, que se veste dandinescamente pelo Aquino; que toma sorvetes no Estrela — é uma alma perversíssima de Satã. (...) Wilde, acima de todos, exerceu sobre seu espírito uma fascinação funesta. (...) Daí as frases cocainômanas do discípulo. Há uma como volúpia no escárnio, uma nevrose em denegrir (apud Werneck, 1977, s/p).

Como se vê pelos testemunhos, Drummond passou uma juventude moderadamente anárquica¹⁴ na ainda interiorana Belo Horizonte, cidade que na década de 20 do século passado

¹³ Minas não é palavra montanhosa, / é palavra abissal. Minas é dentro/ e fundo.” (A palavra Minas, *As impurezas do branco*, 1973).

¹⁴ Em entrevista no rádio, à Lya Cavalcanti, Drummond se refere às aventuras compartilhadas com o amigo Pedro Nava: “Expedições noturnas com o objetivo de arrancar placas de doutores e trocá-las de endereço ou jogá-las no ribeirão Arrudas, eu podia contar com sua participação (de Nava). Atear fogo em casa de família nossa amiga, sem um pinga de atenuante que de certo modo explicasse ato absurdo como esse (por exemplo, estarmos de pileque), e depois ir correndo acordar as bonitas moradoras para nos oferecermos como provinciais apagadores de incêndio – Olha aí o Nava colaborando.” (Andrade, 1987, p. 70). Ainda sobre a juventude em Belo Horizonte, na mesma entrevista: “Dediquei-me instintivamente ao prazer de vadiar. Estudar? Pois sim. Fazia de conta, iludindo o pai severo mas generoso, que soltava a mesada. Era a forra à disciplina, às limitações, proibições e inibições do internato

tinha algo em torno de 55.000 habitantes. Já no Rio de Janeiro, para onde foi trabalhar com o amigo Gustavo Capanema, nomeado ministro da Educação e Saúde Pública, e viveu de 1934 até sua morte em 1987 -, viverá experiências que marcarão fortemente sua poesia e seu estar-no-mundo, como as imagens poderosas de O coração numeroso (*Alguma poesia*, 1930) nos mostram:

Foi no Rio.
Eu passava na Avenida quase meia-noite.
Bicos de seios batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
autos abertos correndo caminho do mar
voluptuosidade errante do calor
mil presentes da vida aos homens diferentes,
que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eua cidade sou eu
sou eu a cidade
meu amor.

Nesse poema a relação – longa – com a cidade do Rio de Janeiro será idealizada em momento inicial de deslumbramento, que flagra instantâneos de uma metrópole aberta aos desejos e descobertas, até a identificação final, que funde sujeito e objeto de contemplação em experiência que significativamente lembra a mística. Ambientação totalmente distinta da sensação de enclausuramento e limite que se depreende de outro poema (‘A flor e a náusea’, *A rosa do povo*, 1945), famoso, que se ambienta no cenário urbano da cosmopolita Rio de Janeiro, onde, como se disse, o poeta morou a maior parte de sua vida.

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

A imersão na temporalidade é radical nesse poema, não se fala de um eu abstrato,

(em Nova Friburgo), magnífico e implacável. Vadiar anos e anos: programa de vida sem programa” (p. 43).

universal, mas de alguém limitado e condicionado – inserido em uma determinada rede de possibilidades objetivas de ação (v.1) - que sente o mal estar profundo de um mundo capitalista em que as mercadorias nos espreitam (v.3). O poema integra o livro mais profundamente engajado de Drummond, escrito nos anos finais da II Grande Guerra. Foi um tempo em que Drummond “namorou” o partido comunista¹⁵ e produziu alguns de seus poemas mais fortemente comprometidos com a mudança da ordem social. No poema em questão, o impasse entre o desejo de ação política – “devo sem armas revoltar-me?” – é minado na fonte por constrangimentos que dizem respeito tanto às condições objetivas (“sem armas”) quanto às condições históricas vigentes (“o tempo não chegou de completa justiça”), daí o impasse, que funde tempo e poeta em um mesmo nó apertado no qual a penúria é a maior característica. Uma imagem que convida à decifração são “os olhos sujos no relógio da torre” (v. 6), lembrando que

¹⁵ Um dos rastros da curta atividade de militante de Drummond é sua visita a Luís Carlos Prestes, na prisão, em 16.04.1945. Em maio do mesmo ano assume, a convite de Luís Carlos Prestes, o cargo de um dos diretores do *Tribuna Popular*, jornal do Partido Comunista Brasileiro. Na edição de estreia assinou um longo artigo sobre Carlos Prestes. O poeta trabalhou por exatos 30 dias até começar a se sentir desconfortável na função. “Dos cinco diretores ostensivos, parece que somente dois o são de fato, mas não consigo estabelecer contato positivo com eles. Sem troca de ideias, sem orientação, as poucas coisas que redijo têm destino incerto” (Drummond de Andrade, 1985, p. 45). E, também, há indícios de que Drummond tenha se candidatado como deputado pelo PCB, nas eleições de dezembro de 1945 (Bortoloni, 2013). Mas, aparentemente o poeta não tem temperamento para a ação político-partidária, em seu diário, na data de 12.04.1945 ele registra: “Sou um animal político ou apenas gostaria de ser? Esses anos todos alimentando o que julgava ideias políticas socialistas e eis que se abre ensejo para defende-las. Estou preparado? Minha suspeita é que o partido, como forma obrigatória de engajamento anula a liberdade de movimentos, a faculdade que tem o espírito de guiar-se por si mesmo e estabelece ressalvas à orientação partidária. Nunca pertencerei a um partido, isto eu já decidi. Resta o problema da ação política em bases individualistas, como pretende a minha natureza. Há uma contradição insolúvel entre minhas ideias ou o que suponho minhas ideias, e talvez sejam apenas utopias consoladoras, e minha inaptidão para o sacrifício do ser particular, crítico e sensível, em proveito de uma verdade geral, impessoal, às vezes dura, senão impiedosa. Não quero ser um energúmeno, um sectário, um passional ou um frio domesticado, conduzido por palavras de ordem. Como posso convencer a outros, se não me convenço a mim mesmo? Se a inexorabilidade, a malícia, a crueza, o oportunismo da ação política me desagradam, e eu, no fundo, quero ser um intelectual político sem experimentar as impurezas da ação política?” (Drummond de Andrade, 1985, p. 31). Em entrevista à Revista Veja, em 1983, assim se pronuncia Drummond sobre seu progressivo desencantamento em relação ao engajamento político: “(...) fui me desinteressando do problema político e mergulhei assim numa espécie de solidão em que me interessavam só os problemas, não digo metafísicos, mas os ligados ao destino final do homem, à natureza do homem, à existência, ao mistério da existência do homem e da sua finalidade, do seu próprio ser. Esporadicamente me vem o desejo de participar. Sempre que eu vejo uma injustiça que me dói, mas uma sucessão até agora infinita de generais na Presidência da República, quando vejo governadores nomeados sem nenhuma ligação política com o estado a que pertencem ou então com uma falsa ligação política, quando vejo todas essas coisas, procuro, se não em verso, porque o assunto não comporta, pelo menos em prosa, na minha crônica, dizer essas coisas. Não perdi a capacidade de indignação, mas ela está misturada com o ceticismo de quem não vê perspectiva de melhora nesses próximos tempos. Há um entusiasmo na mocidade, há o desejo de fazer alguma coisa, mas a mocidade foi tão sacrificada nesses anos de revolução, os melhores foram destruídos: ou ficaram atemorizados para o resto da vida ou morreram fisicamente ou desapareceram. Houve um hiato na formação social do Brasil, houve uma geração que não pôde dizer a sua realidade (grifo meu).”

o *topoi* dos olhos como espécie de espelho da interioridade do sujeito são um lugar comum da literatura e, mesmo, do imaginário popular; de modo que não parecerá demais entender que esse eu do qual se fala – investido da importância mítica de ser um poeta, muito embora poeta pobre – não é uma idealização abstrata e impoluta e sim uma concretude histórica que se deixa contaminar/ sujar pela realidade na qual se movimenta.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Muros surdos, palavras codificadas, sol impotente. Sem a “ênfase” dada por um olhar “puro” (ver verso 6) as coisas são tristes, e a sensação de náusea retorna (já tinha aparecido no verso 4), o que talvez indique uma possível influência sartreana na lírica drummondiana¹⁶:

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

O mundo drummondiano é, sem dúvidas, um mundo despojado de sentido onde inexiste comunicação entre os homens (as cartas que ninguém escreve ou recebe são signos de uma impossibilidade) e mesmo a construção de uma inteligibilidade de mundo que torne a liberdade uma possibilidade (os jornais não trazem o mundo consigo, são inúteis como instrumentos de emancipação).

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

A 5ª estrofe é significativa porque é uma confissão de participação nesses “crimes suaves”, porém de difícil perdão. A forte imagem dos padeiros e leiteiros do mal nos fala de uma normalização, na medida em que seja “ração diária de erro”, desses crimes belos aos quais todos estamos sujeitos enquanto seres humanos. Daí que a decisão incendiária da próxima

¹⁶ Ver artigo de Oliveira, 2022.

estrofe – além da nota biográfica¹⁷ - é uma feroz defesa da paixão (o ódio não deixa de ser uma paixão) como sustentáculo da esperança, ainda que mínima.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Esperança que é condição de possibilidade para o nascimento da flor desbotada, sem cor, feia, inominada; porém de tal potência que rasga o tédio, o nojo e o ódio que, de alguma forma misteriosa, a alimentou.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

A flor de formas indecisas – as pétalas não se abrem, a cor não se percebe – causa tal transtorno no sujeito poético que este ordena que se faça silêncio e os negócios – uma clara metonímia da lógica capitalista de mundo - sejam paralisados para que calmamente possa sentar-se ao lado dela e acaricia-la, isso enquanto eventos extraordinários na natureza confirmam que essa não é uma flor comum, mas uma metáfora de que, embora o tempo oportuno (*kairós*) ainda não tenha chegado, há que se ter esperança, e resistir.

Para o Rio de Janeiro, à época capital política do Brasil, Drummond foi para assumir

¹⁷ Em entrevista a Moraes Neto (1994), Drummond confessa que ajudou a incendiar um bonde em Belo Horizonte, em protesto contra o preço das passagens. Um outro episódio incendiário foi o caso do incêndio de um varal de roupas em casa que morava algumas moças. Nesse último evento, acompanhado de Pedro Nava. Após porem fogo no varal os dois amigos batem à porta das vizinhas oferecendo-se para ajudar a apagar o incêndio. Mas um guarda civil viu o que houve, de modo que Drummond e Nava foram convocados à Delegacia, mas tudo acabou sem maiores consequências porque o delegado era parente de Drummond (p. 45 -46).

cargo público de chefe de gabinete, sob direção de Gustavo Capanema, novo ministro da Educação e Saúde Pública do governo Vargas, ali trabalhando de 1934 a 1945. E, ainda em 1945, é convidado por Rodrigo M.F. de Andrade para trabalhar na diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional até 1962, quando se aposenta após 35 anos de serviço público. Vê-se então que a maior parte da atividade laboral de Drummond foi a de funcionário público, associada à colaboração assídua de cronista na imprensa de Minas e do Rio¹⁸: Sobre a atividade de funcionário público, Drummond confessa, em entrevista à filha Maria Julieta:

Eu fui um funcionário bom até certo ponto, porque eu também tinha os meus caprichos, minhas idiossincrasias, os meus repentes, nem sempre eu fui um funcionário agradável. Eu tinha o sentido de Serviço Público, a minha vida foi toda ela passada no Serviço Público. Eu tive no serviço uma noção ainda um pouco errônea, que era a noção mineira, em que os costumes eram ainda mais acomodados, a vida era mais aconchegada. Então havia um certo respeito hierárquico, havia uma certa tradição de disciplina. Eu vim para o Rio e encontrei um ambiente completamente diferente. Uma coisa que me chocou, é uma bobagem, mas me chocou: o Capanema foi trabalhar no Ministério da Educação num prédio improvisado, atual Câmara de Vereadores, e o gabinete dele estava muito mal instalado, por detrás do gabinete ficavam os sanitários. Então os funcionários que trabalhavam no ministério, para irem ao toilette tinham que passar pela sala dele. E o ministro estava ali despachando ou em situações graves, de repente entra uma moça, fazia sinal com a cabeça, uma curvatura bem educada, de cortesia e entrava, fechava a porta e depois ouvia a descarga... saía lépida e lampeira. Isso me chocou mais do que ao próprio ministro. Ele não ficou tão chocado como eu fiquei. Jamais em Minas Gerais permitiria uma coisa dessa. Então o meu rigor trazido das montanhas foi se adoçando com o tempo, levou bastante tempo para se adoçar. Quando eu fui do gabinete de Capanema trabalhar com o Rodrigo (Rodrigo Melo Franco de Andrade), no Patrimônio Histórico, já era um funcionário condicionado, eu exigia menos dos outros. Eu acredito que esta mudança de ótica com relação ao serviço burocrático foi se repetindo não só em benefício do outro como também em benefício de mim. Eu passei a exigir menos de mim.

Já sobre sua relação com o jornalismo ele dirá:

... o jornalzinho secreto (que o menino Drummond editava para seu único prazer) me parecia como antecipação da única coisa na vida que eu faria com certo prazer: o jornalismo profissional. E que não pude fazer como desejava, pois a burocracia tomou conta de mim, fiquei sendo jornalista bissexto. (Drummond de Andrade, 1987, p.33).

Em outra entrevista:

Eu nem sei encarar isso pelo seguinte: todas as vezes que a imprensa se refere a mim, me chama de poeta; mas na realidade a minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior à de poeta, na verdade, eu sou é jornalista. Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui

¹⁸ Drummond escreveu nos seguintes jornais: Diário de Minas, Minas Gerais, O Globo, Correio da Manhã, Jornal do Brasil.

redator de três outros jornais. Então, minha vocação é mesmo para o jornal (Drummond de Andrade, 1984).

É provável, ou ao menos possível, que no jornalismo – principalmente na atividade contínua de cronista que exerceu por toda vida - o poeta encontrasse um veio de comunicação com seu público, comunicação cuja falta parece o poeta se ressentir nas *Confidências de Itabirano*, lido anteriormente, quando assume um “alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”. Daí essa reiterada afirmação de ser na atividade jornalística que residia sua verdadeira vocação.

Um acontecimento, ainda na adolescência de Drummond, marcará indelevelmente sua percepção do mundo e, mais especificamente nos interesses desse estudo, sua relação com a religiosidade: sua expulsão do Colégio Jesuíta, de Friburgo, onde estudou de 1918-1919, quando é expulso por “insubordinação mental”. O episódio é rememorado em *Boitempo II*, 50 anos depois, no poema *Adeus ao Colégio*:

I
Adeus colégio, adeus vida
Vivida sob inspeção
Dois anos jogados fora
Ou dentro de um caldeirão
Em que se fritam destinos
E se derrete a ilusão.
Já preparo minha trouxa
E durmo na solidão.
Amanhã cedo retiro-me,
Pego o trem de Leopoldina,
Vou ser de novo mineiro.
Da angústia a lâmina fina
Começa a me cutucar.
É uma angústia menina,
Ganhará forma de cruz
Ou imagem serpentina.
Sei lá se sou inocente
Ou sinistro criminoso.
Se rogo perdão a Deus
Ou peço abrigo ao Tinhoso.
Que será do meu futuro
Se o vejo tão amargoso?
Sou um ser estilhaçado
Que faz do medo o seu gozo.
(....)

E em sua última entrevista, pouco tempo antes de sua morte, reafirma a mágoa que ficou desse evento:

Drummond – Eu estudei dois anos no colégio dos Jesuítas, em Friburgo, e era considerado um dos melhores alunos da classe, mas descobriram um dia que

eu era um elemento nocivo.

Nocivo, por quê?

Drummond – Talvez fosse uma tentativa de manifestar independência de espírito. Eu fui expulso de uma maneira muito arbitrária, sem direito de defesa. Fizeram uma reunião pública e, de surpresa, o próprio padre reitor declarou-me indigno, diante de todos, de permanecer naquele estabelecimento. “Ajunte suas coisas e saia da sala”, disse ele. Eu tinha catorze, ou quinze anos. Foi terrível. Fui confinado num quarto, não podia nem dormir com os outros, e tive de sair de madrugada, sem me despedir de ninguém (1986).

Um pouco à frente da mesma entrevista, Drummond vai de novo rememorar esse momento, e conferir a ele importante papel em sua forma de se relacionar com a religião¹⁹:

Sou rigorosamente agnóstico. Uma pessoa que não pode afirmara inexistência de Deus, da mesma maneira que não pode afirmar a existência. Não tenho, na minha capacidade intelectual, condições para afirmar que Deus existe. E, a não ser os teólogos, duvido que alguém mais tenha capacidade para isso. Mas eu passo muito bem sem Deus. Não me dá remorso, e foi uma conquista da minha vida, à qual agradeço em parte aos meus queridos jesuítas. Porque eles é que começaram a fazer desabar em mim a ideia de Deus como Todo-Poderoso que regula a vida e a morte das pessoas. Mas respeito profundamente qualquer forma de religião (Andrade, 1986).

Note-se que é a recusa de um deus muito específico a de Drummond: um Todo-poderoso mais parecido com um contador maníaco a fazer os débitos e créditos da vida de cada um de nós. Embora Drummond gostasse de alardear que a ideia de Deus o “chateava” (Drummond de Andrade, 2011) - como afirmou em entrevista à filha Julieta, pouco anos antes de morrer: “Deus me chateia. Sabe, eu não creio nele, creio realmente numa organização natural que toma o nome de Deus. Este argumento de que não era possível existir nada sem um poder gerador, não resolve, porque tem de perguntar: quem criou Deus? Quem gerou o mundo? E quem é que gerou Deus?” - à revelia do poeta, a “ideia de Deus” aparece em sua poesia, e ainda que não ocupe lugar central na mesma, é recorrente o suficiente para que se possa perguntar que imagens e figuras dele se delineiam na obra de um dos maiores e mais eloquentes poetas brasileiros. E é isso que se propõe a tese, de modo que tais figurações serão mais bem delineadas em capítulo futuro, por ora diremos que o agnosticismo do poeta não significa indiferença à questão religiosa, que aparecerá em sua poesia de forma direta e indireta, como se verá.

¹⁹ Em carta a Alceu Amoroso Lima dirá: “Minha expulsão do colégio de jesuítas influiu também no sentido de acabar com toda a religião, e não era muito, que possuía de berço e de educação, mas já abalada pela irregularidade dessa educação e pelo abandono a mim mesmo em que sempre vivi, no domínio da alma” (Rodrigues, 2014).

3.2 Amores drummondianos

Para além da simples curiosidade episódica, o conhecimento da vida pessoal de Drummond, seus múltiplos afetos e amores, pode contribuir para delinear uma certa personalidade do poeta, considerado retraído, tímido e introvertido por muitos²⁰, mas que soube cultivar relacionamentos dos mais diversos²¹, de grandes amizades que duraram décadas – como é o caso do amigo e compadre Cyro dos Anjos, com quem manteve uma frequente correspondência durante toda a vida – até “namoradas telefônicas”, das quais dá notícias Moraes Neto (1994, p. 165), mulheres com quem mantinha prolongadas e irreverentes conversas telefônicas²². Sobre o tema, o também escritor Otto Lara Resende diz sobre o amigo: “Carlos Drummond de Andrade tinha essa timidez social, mas com os amigos era extremamente aberto – e afetuoso” (Moraes Neto, 1994, p. 62). Um outro dado que contribui para quebrar a expectativa relacionada à personalidade de Drummond é um antigo hábito – desde a adolescência em Itabira – de trocar revistas com mulheres com as quais tinha afinidades, e uma delas foi Clarice Lispector – outro monstro sagrado envolto em áurea de mistério –, mas o mais surpreendente de tudo é o teor desse material: eram revistas pornográficas importadas (Cançado, 1994, p. 38).

²⁰ Veja-se trecho de entrevista à Revista Veja, em 1983: “Revista Veja: Sua filha diz que o senhor é falso Casmurro. Na intimidade é Chaplin. Drummond: Sou um Casmurro rotulado pelos outros. Ao contrário, não me sinto Casmurro, mas também não posso ficar dando cambalhota na rua. Eu adoro, por exemplo, crianças... Quando vão lá em casa sento no chão, invento brinquedos. Mesmo criança não falando eu adoro. Eu gosto muito de bicho. A sociedade humana, para mim, já está um pouco mais difícil. Por exemplo, eu não gosto mais de festa, se é que algum dia gostei.”.

²¹ Carlos Drummond de Andrade, para quem se criou toda uma mitologia baseada na sua aspereza e na falta de calor humano, era, ao contrário, desembaraçadíssimo para se aproximar das suas afinidades eletivas. Já na sua infância ele não demorou a encontrar algumas. Talvez a mais importante delas tenha sido uma bela *sufragista*, como eram chamadas as mulheres que reivindicavam o direito feminino ao voto. (Drummond jamais fez pouco dessas afinidades quando elas eram femininas, dando a elas até um interesse especial). Ninita Castilho, casada com um médico, era um pouco *astro sem atmosfera* na enfarruscada Itabira, e sentiu em Carlito, que já parecia um *seminarista à paisana*, uma secreta exaltação, que valeria a pena alimentar” (Cançado, 1994, p. 1994, grifo do autor).

²² Dentre as namoradas telefônicas de Drummond, Moraes Neto (1994, p. 165) menciona as secretárias Nelma Quadros e Edda Maria, a atriz Joana Fomm, a poeta Olga Savary e a jornalista Cora Rónai. Sobre a relação de Drummond com Edda Maria, leia-se o testemunho surpreendente de Edda, por mostrar uma face de Drummond desconhecida do grande público: “Eu trabalhava na diretoria do JB. De vez em quando Drummond aparecia por lá. É evidente que eu tinha o maior respeito pelo poeta. Começamos a fazer amizade – que foi crescendo através dos anos. Quando passei para a Editora Abril fui trabalhar com Odylo Costa Filho, amigo de Drummond. Nossa amizade, então, foi se estreitando de uma maneira incrível. Comigo, Drummond não era sério nem calado nem introspectivo. Telefonava para contar a última piada. Ouvia os meus palavrões, repetia sem choque, sem preconceitos nos velhos ouvidos. Um dia, declarei a minha paixão, desci a detalhes quase obscenos. O poeta riu muito. Disse, ofegante: Por que é que você não falou antes “.

Inicialmente falemos sobre a família de Drummond, mais propriamente de sua relação com os pais, e um poema em que fica evidente a relação ambígua – amorosa sim, mas também de uma reserva profundamente mineira – com o pai é o colossal A mesa, do qual, por causa da extensão, transcrevemos abaixo apenas alguns trechos:

E não gostavas de festa. . .
Ó velho, que festa grande
hoje te faria a gente.
E teus filhos que não bebem
e o que gosta de beber,
em torno da mesa larga,
largavam as tristes dietas,
esqueciam seus fricotes,
e tudo era farra honesta
acabando em confidência.
Ai, velho, ouvirias coisas
de arrepiar teus noventa.
E daí, não te assustávamos,
porque, com riso na boca,
e a nédia galinha, o vinho
português de boa pinta,
e mais o que alguém faria
de mil coisas naturais
e fartamente poria
em mil terrinas da China,
já logo te insinuávamos
que era tudo brincadeira.
Pois sim. Teu olho cansado,
mas afeito a ler no campo
uma lonjura de léguas,
e na lonjura uma rês
perdida no azul azul,
entrava-nos alma adentro
e via essa lama podre
e com pesar nos fitava
e com ira amaldiçoava
e com doçura perdoava
(perdoar é rito de pais,
quando não seja de amantes).
E, pois, tudo nos perdoando,
por dentro te regalavas
de ter filhos assim.
Puxa, grandessíssimos safados,
me saíram bem melhor
que as encomendas.
De resto, filho de peixe. . .
Calavas, com agudo sobrecenho
interrogavas em ti
uma lembrança saudosa
e não de todo remota
e rindo por dentro e vendo
que lanças uma ponte

dos passos loucos do avô
à incontinência dos netos,
sabendo que toda carne
aspira à degradação,
mas numa via de fogo
e sob um arco sexual,
tossias. Hem, hem, meninos,
não sejam bobos. Meninos?
Uns marmanjos cinquentões,
calvos, vividos, usados,
mas resguardando no peito
essa alvura de garoto,
essa fuga para o mato,
essa gula defendida
e o desejo muito simples
de pedir à mãe que cosa,
mais do que nossa camisa,
nossa alma frouxa, rasgada.
(...)

Ilustração 2 - No jardim interno da casa de Itabira, a família de Carlos Drummond de Andrade, 1915. Carlos é o primeiro à esquerda; atrás, seus dois irmãos: Altivo e José; sentados, seus pais Carlos e Julieta Augusta; ao lado, as irmãs Rosa e Maria das Dores.



Fonte: Foto de Brás Martins da Costa (cedida por Robinson Damasceno dos Reis e Altamir José de Barros). Acessível por: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/viagem-digitalizada-pelos-drummond/>

O longo poema narrativo, sem divisões em estrofes, em versos brancos e ritmo preciso de oito sílabas, distribui em uma farta mesa filhos e netos do patriarca da família Drummond de Andrade, esse, nomeado de forma carinhosa e algo marota como “velho”, cujos olhos são

capazes de entrar “alma adentro” e ver aquilo que, não obstante invisível aos olhos físicos, é lama pobre que nos corrói o peito. E mais do que ver, com pesar ou ira, o protagonista desse jantar, esse ao redor do qual todos se dispõem como uma pintura (uma santa ceia alegremente profana, talvez), é capaz da doçura do perdão, “rito de pais”. A recordação poetizada, quiçá de outros jantares reais ou imaginados, nos oferece uma fotografia em preto e branco da relação entre pai e filhos do clã drummondiano, como se vê nos versos onde o eu lírico, biograficamente identificado como o *gauche* poeta, nos fala:

Estamos todos como éramos
antes de ser, e ninguém
dirá que ficou faltando
algum dos teus. Por exemplo:
ali ao canto da mesa,
não por humilde,
talvez por ser o rei dos vaidosos
e se pelar por incômodas
posições de tipo *gauche*,
ali me vês tu. Que tal?
Fica tranquilo: trabalho.
Afinal, a boa vida
ficou apenas: a vida
(e nem era assim tão boa
e nem se fez muito má).
Pois ele sou eu. Repara:
tenho todos os defeitos
que não farejei em ti
e nem os tenho que tinhas,
quanto mais as qualidades.
Não importa: sou teu filho
com ser uma negativa
maneira de te afirmar.
Lá que brigamos, brigamos,
opa! que não foi brinquedo,
mas os caminhos do amor,
só amor sabe trilhá-los.
Tão ralo prazer te dei,
nenhum, talvez... ou senão,
esperança de prazer,
é, pode ser que te desse
a neutra satisfação
de alguém sentir que seu filho,
de tão inútil, seria
sequer um sujeito ruim.
Não sou um sujeito ruim.
Descansa, se o suspeitavas,
mas não sou lá essas coisas.
Alguns afetos recortam
o meu coração chateado.
Se me chateio? demais.
Esse é meu mal.
Não herdeide ti essa balda...

O poema é um testemunho de que os caminhos do amor foram devidamente percorridos pelo amor, e os afetos difíceis – esses da família – são potentes o suficiente para encher uma mesa de ternura e memórias, e assim suavizar as “chateações” prováveis de uma vida vivida sem negaceios. Mas as incompreensões são muitas nesses “negócios de família”, como reconhece o poeta em entrevista pouco antes de sua morte:

Não foi fácil, não. Meu pai foi incumbido pela sociedade doméstico-conjugal de ser o juiz, o justiceiro. Minha mãe era aquela doçura e, quando via que estávamos nos comportando mal, apelava para meu pai, que tomava a atitude do homem que castigava. Mas a gente nunca aprendia. Só muito mais tarde entendi que ele era obrigado a fazer aquilo. Custei a compreender isto. (Entrevista a Emediato, 1987, in: Drummond de Andrade, 1986).

No trecho citado aparece a figura da mãe, Julieta Augusta Drummond, a quem Drummond dedicava o mais absoluto amor filial. Falemos agora um pouco da primeira Julieta – a segunda será a filha amada mais que amada, Maria Julieta -: tendo enviuvado em 1931, a mãe de Drummond passa a morar no Hospital São Lucas, de Belo Horizonte, onde ocupa, de 1941 a 1948, por intervenção do político José Maria Alkmin, um apartamento confortável. Drummond visitava a mãe três vezes ao ano, sendo que, no aniversário dela, passava todo o dia ali, como nos conta Cançado (1993, p. 30):

Nas visitas que fazia na década de 40, no apartamento também todo branco do Hospital São Lucas, em Belo Horizonte, Drummond passava tardes inteiras com a cabeça no colo da mãe. E isso para um homem para quem o contato físico costumava ter “a violência de um atentado”, como lembra Antônio Candido, que uma vez foi fulminado pelo olhar do poeta ao tentar lhe dar um abraço.

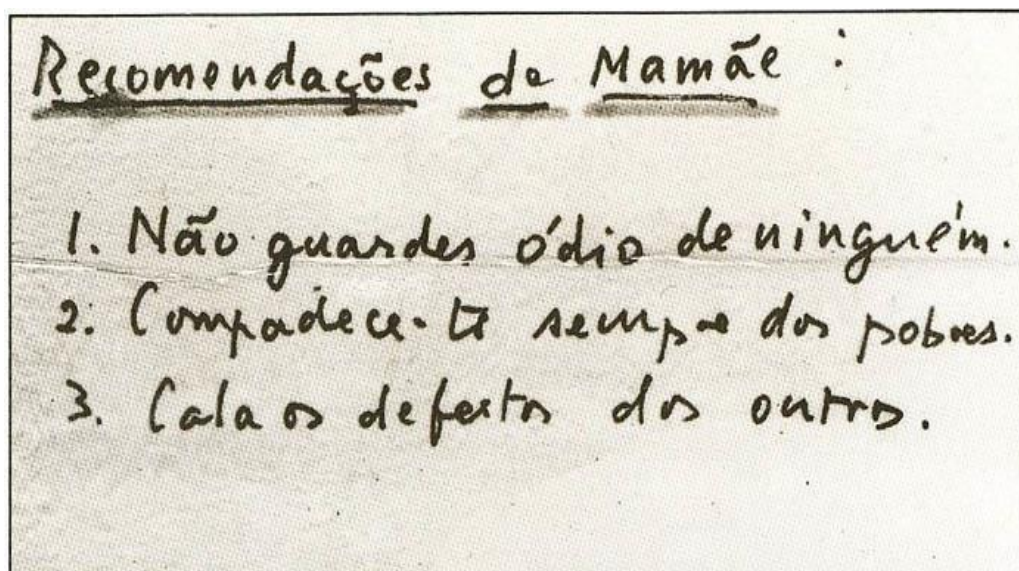
Sobre a relação entre mãe e filho, Drummond assim se pronuncia: “Minha mãe era um veludo, um leito adamascado em que eu me reclinava – tão doce que nem me ocupava o espírito” (Cançado, 1994, p. 234). Além das visitas, era constante a troca de correspondência entre mãe e filho, troca de cartas que durou 14 anos. Analisando essas missivas, Poncioni (2011) defende que Drummond cultivou junto a mãe uma imagem de homem tradicional, conservador e bem-ajustado à comédia social que se distancia da imagem pública que se tem dele. O poeta teria construído “a imagem de filho que nunca sofreu mudanças” (p. 236), pois “a vida na capital, o convívio com intelectuais, a proximidade com comunistas, nada disso transparece nas cartas que escreveu para a mãe” (p. 236). Conclui Poncioni (2011) que essa correspondência trocada entre mãe e filho,

(...) não ajuda conhecer o mínimo “percurso”, a mínima evolução do poeta. Embora em todos afigure uma data, elas são atemporais. Buscam sobretudo

preservar uma imagem idealizada do autor, a imagem do chefe de família responsável, que vive burguesamente e preocupado com os bons costumes. Do homem sempre fiel aos princípios que recebeu da mãe. A leitura das missivas não ajuda a desvendar o mistério da personalidade de Drummond, apenas o confirma (p. 39).

Entretanto, não foi pouca a influência da mãe no caráter e na personalidade de Drummond, e uma anotação feita pelo próprio, encontrada em seus bem-organizados arquivos – o que demonstra que provavelmente era sua intenção preservar aqueles conselhos maternos para a posteridade – nos mostra isso. Veja-se o documento abaixo:

Ilustração 3- Recomendações de mamãe



Fonte: Arquivo Carlos Drummond de Andrade/ Arquivo-Museu de Literatura da Fundação Casa de RuiBarbosa.

Acerca da morte da mãe, Drummond dirá no poema “Para sempre” (*Lição de coisas*):

Morrer acontece
 com o que é breve
 e passassem deixar vestígio.
 Mãe, na sua graça,
 é eternidade.
 Por que Deus se lembra
 - mistério profundo -
 de tirá-la um dia?
 Fosse eu Rei do Mundo,
 baixava uma lei:
 Mãe não morre nunca,
 mãe ficará sempre
 junto de seu filho
 e ele, velho embora,
 será pequenino
 feito grão de milho.

De certa forma, Julieta Augusta Drummond sobrevive na filha de Carlos Drummond, a também escritora Maria Julieta Drummond, com quem o poeta teve uma relação de profundo afeto e afinidades intelectuais, como confessa à própria Maria Julieta em entrevista em 22.01.1984:

A minha filha teve um papel muito importante na minha vida. Sendo filha única, ela evidentemente deve me interessar profundamente como filha. Eu sinto nela um espírito, uma formação, não digo uma formação interior, porque ela sabe mais coisas do que eu, ela é mais culta, ela fala línguas que eu não falo. Mas eu sinto nela uma camaradagem de espírito comigo que é muito agradável. Eu tenho com minha filha conversas que eu não teria com uma amiga comum ou com um amigo comum, porque ela entende bem os meus lados, os débeis e também me estimula, me anima criticando. Ela faz um bem muito grande a mim, porque ela diz as coisas que eu gostaria de ouvir das pessoas francas e que a pessoa não diz (Drummond de Andrade, 1984, s/p).

Em 05 de agosto de 1987 morre, aos 57 anos, Maria Julieta, de um câncer agressivo contra o qual vinha lutando já há alguns anos. O golpe foi demais para Drummond, que apenas doze dias após a morte da filha é internado por causa de um ataque cardíaco e vem a falecer²³. Em folha de papel encontrada em seus papéis, escreveu as seguintes palavras:

Dizem que o rosto estava lindo, puro, sem rugas, juvenil. Compareceram muitos amigos, e às quatro horas saímos para a longa caminhada até a sepultura, colocada em lugar elevado. Dolores não aguentou ir até o fim, apesar de insistir em caminhar. Eu fui além, mas também não ousei subir a escadinha final até a cova. Ziraldo arranhou um táxi que entrou num portão do cemitério da rua General Polidoro e nos conduziu até a casa. Assim terminou a vida da pessoa que mais amei nesse mundo. Fim. (apud Neto, 1994, p. 16).

²³ Segundo a cardiologista que atendia a Drummond, Elizabeth Viana Freitas, esse lhe pedira logo após a morte da filha, textualmente, que a médica receitasse a ele “um ataque fulminante” (Neto, 1994, p. 273). E ainda segundo Neto (1994, p. 279), Drummond teria chamado o neto horas depois do enterro da filha “para tomar as primeiras providências práticas da própria morte”.

Ilustração 4 - Fotografia de Drummond e Maria Julieta em 1972.



Fonte: Instituto Moreira Salles (2024).

Em um poeta como Drummond, em quem a temática amorosa comparece com tal variedade e riqueza – inclusive no erotismo mais explícito de *O amor natural* (publicado apenas após a morte de Drummond, por expressa decisão do poeta) – é natural certa curiosidade biográfica sobre sua vida sentimental. Drummond ficou casado com Dolores Dutra de Moraes²⁴

²⁴ A respeito de sua decisão em se casar com Dolores, Drummond assim se pronuncia: “Eu gostava muito de Dolores”. Conforme sintetiza Cançado (1993, p.93-4) na biografia do poeta, “Ela estava em perfeita conformidade com as suas concepções diante do casamento, do papel da mulher, da sua emancipação, etc. Pois nestas questões, Drummond, como outros rapazes do seu grupo (o que foi motivo de mortificação e angústia para vários deles até o fim de suas vidas) era bastante tradicional. Apesar disso, desde o início, já nos tempos de namoro e noivado com Dolores, a vida amorosa de Drummond estava longe de ser convencional. Ele disse mais de uma vez que “por volta de 1922, a grande experiência cordial estava feita”. Com isso parecia dizer que com relação a sua experiência de amizade, a conta já estava praticamente fechada naquela época e não entraria muito mais gente (com esse tipo de experiência – a da amizade – que reúne o sujeito e o objeto da afeição numa conta redonda e sem incógnitas, é mais fácil). Ele não poderia dizer o mesmo da experiência amorosa. Embora tivesse começado na mesma época a “experiência cordial”, ao contrário esta, ela não iria se fechar nunca (nela, diferentemente da amizade, o sujeito se desencontra e se desespera do objeto e a conta não bate). (p. 93-4). Cançado (1993) ainda nos conta que “(...) quando a própria Dolores lhe fez, discreta e compreensivamente, uma sugestão no sentido de se separarem, ele reagiu em pânico: “Se você fizer isso, eu me suicido”. Ela nunca mais voltou a falar no assunto, Drummond, firme e inteiro, continuou a seu lado na vida de “televisão, tricô, escritório e cinema de bairro”, como ele dizia, além de almoço de domingo no Lucas à noite; quando Dolores dormia no sofá diante da televisão, Drummond a carregava no colo até a cama: na vida no apartamento da Conselheiro Lafaiete, a parte dele não era a da entrega,

por 52 anos e, durante boa parte desse tempo, sustentou uma longa e apaixonada relação com Lygia Fernandes, a colega de trabalho no Ministério da Educação. A paixão entre Drummond e Ligia Fernandes foi um caso exemplar de bigamia, apesar de nunca terem morado juntos – Drummond e Dolores nunca se separaram – o poeta visitava a amante todas as tardes. Segundo Neto (1994, p. 173) foram 36 anos e meio de um amor que acompanhou o poeta até na morte, pois ele morreu de mãos dadas com a namorada, em 17 de agosto de 1987, na UTI da Clínica Procardíaco, onde estava internado após sofrer um infarto dias apenas doze dias depois da morte da filha Maria Julieta²⁵. Publicado em 1951, no livro *Claro enigma*, o poema Campo de flores aborda esse amor de um tempo de madureza, quando “Amanhecem de novo as antigas manhãs”, e é tempo de fazer-se de novo “mito radioso”, de flores improváveis em um não-jardim, de tornar-se “espaçoso”, de contemplar desgovernados amantes em “sagrado terror” convertido em jubilação. Presente divino, ou diabólico, esse amor chega no tempo em que “talvez a ironia/tenha dilacerado a melhor doação”, e por isso “há que amar e calar”, arrastando despojos “para fora do tempo”, com a certeza de “estar-se vivo”, e mais que isso, de amar. Leia-se na íntegra o belo poema:

Deus me deu um amor no tempo de madureza,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Pois que tenho um amor, volto aos mitos pretéritos
e outros acrescento aos que amor já criou.
Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.

Mas sou cada vez mais, eu que não me sabia
e cansado de mim julgava que era o mundo
um vácuo atormentado, um sistema de erros.

mas a da vigília” (p. 316).

²⁵ Essa narrativa quiçá idealizada da relação extraconjugal de Drummond deve ser matizada com a declaração da própria Lygia Fernandes de uma certa “infidelidade” do poeta, veja-se: “(...) Lygia chegou a preparar uma inimaginável lista de oitenta e três mulheres que, em um ou outro momento, estiveram próximas do poeta. Lygia diz que, entre esse batalhão feminino e o poeta, havia o que se podia chamar de *amitié amoureuse* – uma amizade amorosa. ‘É claro que mostrei a lista a ele. Eram oitenta e três mulheres’, diz Lygia sem conter o riso. ‘Carlos me respondeu: Fico impressionado com sua capacidade. Para conquistar esse mulhério todo, eu deveria ser uma coisa especial, movida a energia solar..’ Mas todas as mulheres da lista eram da *entourage* de Carlos. Frequentavam o trabalho, iam busca-lo para fazer lanche – ‘Nunca achei que era a musa verdadeira de Carlos. Eu era ciumenta, na verdade. Se achasse que eu era uma musa verdadeira, não faria uma lista com oitenta e três mulheres. Eu gostava do amor e da amizade que Carlos me devotava. Mas sempre tive dúvidas sobre se existia uma mulher de quem ele gostava mais. Ficávamos de mãos dadas, dentro de casa. Carlos me perguntava: Como é que, a essa altura dos acontecimentos, a gente ainda pode ficar de mãos dadas e se beijando como dois namorados?’ “ (Cançado, 1993, p. 180-1).

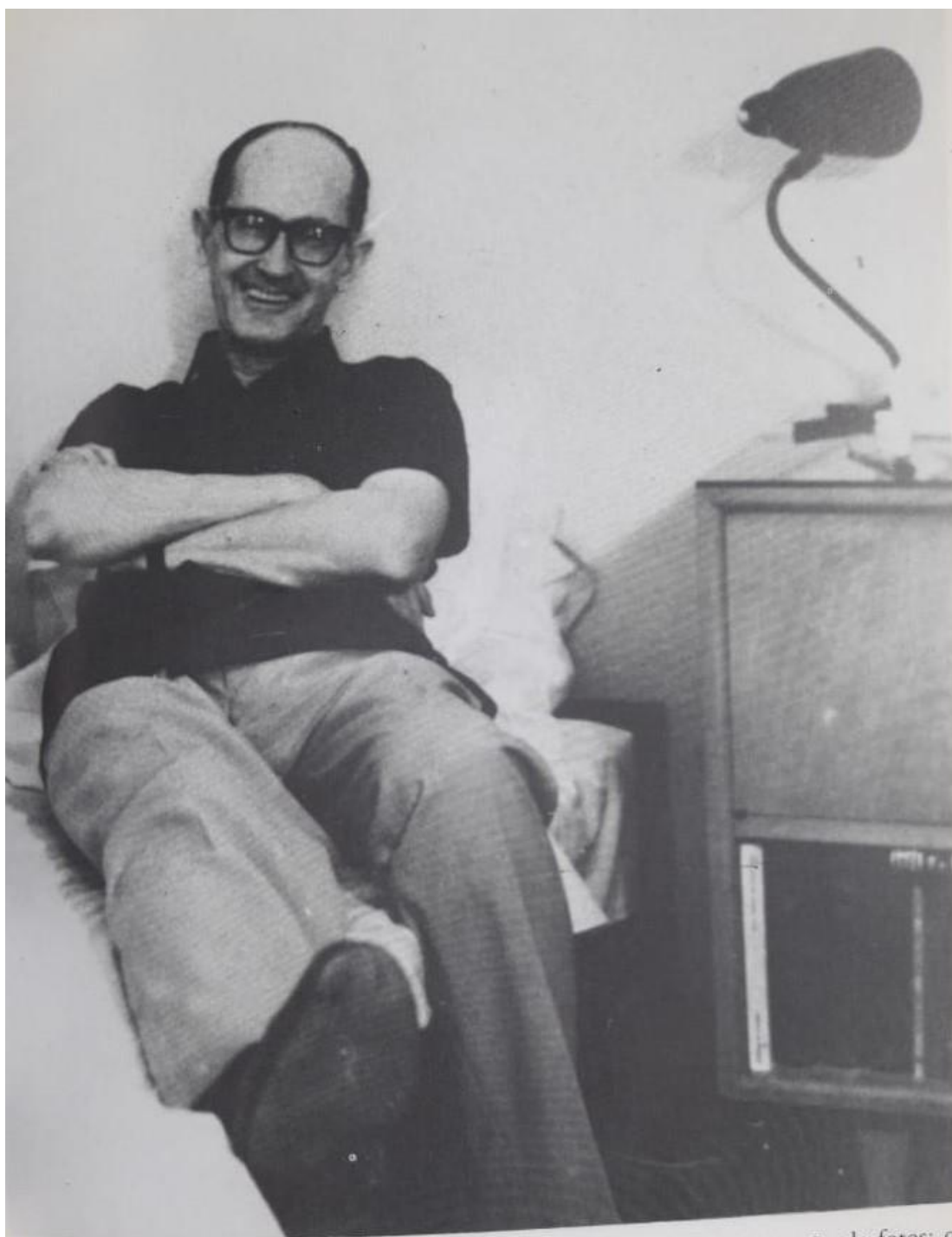
Amanhecem de novo as antigas manhãs
que não vivi jamais, pois jamais me sorriram.
Mas me sorriam sempre atrás de tua sombra
imensa e contraída como letra no muro
e só hoje presente.
Deus me deu um amor porque o mereci.
De tantos que já tive ou tiveram em mim,
o sumo se espremeu para fazer vinho
ou foi sangue, talvez, que se armou em coágulo.

E o tempo que levou uma rosa indecisa
a tirar sua cor dessas chamas extintas
era o tempo mais justo. Era tempo de terra.
Onde não há jardim, as flores nascem de um
secreto investimento em formas improváveis.

Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaías de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em torno,
o sagrado terror converto em jubilação.
Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia os
cabelos e a voz e o passo e a arquitetura e o
mistério que além faz os seres preciosos
à visão extasiada.

Mas, porque me tocou um amor crepuscular,
há que amar diferente. De uma grave paciência
ladrilhar minhas mãos. E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.
Para fora do tempo arrasto meus despojos
e estou vivo na luz que baixa e me confunde.

Ilustração 5: Drummond fotografado por Lígia Fernandes.



Quarta-feira, 22 de setembro de 1965: nova sessão de fotos; o poeta se deixa fotografar pela namorada

Fonte: Neto (1994).

Apesar da fama de retraído e tímido Drummond soube cultivar os encontros e nutrir as amizades que a vida lhe concedeu²⁶. Um índice desse cuidado é o hábito, hoje em tempos de comunicação veloz e instantânea cada vez mais raro, de trocar cartas com pessoas das mais diversas, como a fã e ilustre desconhecida Adalgisa Campos da Silva, com quem se correspondeu por uma década; com os também escritores Mário de Andrade, Pedro Nava, João Cabral de Melo Neto, Ribeiro Couto e o compadre Cyro dos Anjos; com o crítico literário Alceu Amoroso Lima; com a professora gaúcha Helena Maria Balbinot²⁷, com quem se correspondeu por 20 anos trocando cartas, cartões de felicitações e recados, ainda que sem se encontrarem pessoalmente - em duas viagens que Helena fez ao Rio, Drummond estava fora da cidade; e por fim as cartas à jovem poeta Zuleica Castro Moreira, afastada da família e internada por dez anos em um sanatório, com quem o poeta desenvolveu uma sensível amizade.

Ilustração 6 - Uma reunião do Sabadoye



Fonte: Neto (1994)²⁸.

²⁶ Uma história que corrobora para essa fama é contada por Humberto Werneck, na longa reportagem “Drummond além da imagem”, publicada em 1977, na revista *Veja*: “Mário de Andrade teve um choque, na década de 20, quando o viu pela primeira vez: um Drummond quase circunspecto, tão diferente do moço poeta que de Belo Horizonte lhe escrevia cartas em tom caloroso. Foi no Amarelinho, legendário bar de jornalistas, intelectuais e artistas no Rio de Janeiro. Mário, efusivo, abriu os braços: “Carlos!” A resposta foi um aperto de mão: “Como vai, tá forte?” Seguiu -se uma conversa formal. Nas próximas cartas, voltou o Drummond de peito aberto, propondo questões literárias, mas também pessoais e até íntimas — o casamento, o nascimento da filha Maria Julieta. A humanidade dessas cartas é a mesma de sua poesia, mas o que ficou do homem Drummond, para uma imagem pública, foi sobretudo o formal aperto de mão. À medida que se firmava seu prestígio, crescia também a legenda do indevassável, inabordável monstro sagrado. Mas esta personagem seca e até hostil os amigos recusam com veemência. Há muito mais por detrás dessa fachada falsa, dizem eles. Lembra alguém que o acompanha desde 1921, o também poeta mineiro Abgar Renault: “É um ser recolhido, contido, de uma sensibilidade freada pela inteligência e pelo espírito crítico. Poucos o conhecem no recesso de seu coração generoso”.

²⁷ Sobre essa relação, veja-se o curta *O último poema*, dirigido por Mirela Kruehl.

²⁸ Um sabadoyle pode ser definido, de forma sumária, como uma espécie de salão literário onde se

De todas essas cartas, dado que não seja objetivo da tese uma análise da correspondência estabelecida entre Drummond e seus contemporâneos, escolho citar a troca de cartas entre o romancista mineiro Cyro dos Anjos e Drummond, em carta de 1935, quando ambos são ainda jovens escritores em busca de reconhecimento. O contexto desse diálogo é por ocasião da elaboração de um discurso pelo jovem escritor Cyro dos Anjos para ser pronunciado por Benedito Valadares, então interventor em Minas Gerais. Inicialmente Cyro pede desculpas pela extensão da carta, e se justifica²⁹:

É que sinto a necessidade absoluta de explicar-me perante você, o amigo a quem mais me sinto ligado na vida. Com absoluta sinceridade quero dizer-lhe que ando inteiramente cético e que a comunicação, mais ou menos velada, desse ceticismo foi a nota central do discurso. (. . .) Insisto em dizer que não há divergência de sentimentos entre mim e você. A diferença talvez consista em que você, homem de mais ação espiritual e de maior força de sentimentos, pode dominar a incredulidade, em favor dos impulsos do coração. Toda vida notei em você qualquer coisa de vulcânico e de mais poderosamente instintivo do que em nós. Isso se acentua principalmente em sua poesia, a que a violência de conflitos interiores dá uma força e um interesse humano que não encontro em outras. Receio que eu seja um anêmico de sentimentos e que meu ceticismo seja anemia intelectual. O certo é que me falta força de espírito para crer, e força de coração para agir. Tudo isso vai dito com a maior pureza de espírito e coração e eu o digo para preservar a nossa amizade da ação, lentamente destruidora, de uma desinteligência de rumos. Essa desinteligência não existe senão quanto ao que há, em você, de dinâmico e, em mim, de extático. No fundo sentimos juntos a mesma necessidade de retificação da vida. Mas você tenta a retificação e eu me sinto sem forças para tenta-la, por falta de fé no êxito da tentativa (Miranda & Said, 2012, p. 73, grifos meu).

Chamo atenção para o ponto em comum delineado por Cyro dos Anjos entre ele e Drummond: um ceticismo compartilhado, ainda que no poeta gauche houvesse uma “dinamicidade” que o impulsionasse a seguir seus impulsos de retificação da vida. Nessa análise do amigo em relação a Drummond fica patente certa ambiguidade, que irá nos interessar no decorrer da tese, entre impulsos contraditórios: de um lado, o ceticismo; do outro, orientado por qualquer “coisa de vulcânico e de mais poderosamente instintivo do que em nós” o desejo ético de correção da vida.

encontravam grandes escritores brasileiros para conversar sobre literatura, aos sábados, na casa do advogado e bibliófilo Plínio Doyle. Entre os amigos, encontram-se Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade (respectivamente o 7º e o 8º, da esquerda para direita, de pé). Plínio Doyle é o 6º da esquerda para direita entre os que se encontram sentados. Os sabadoyles aconteceram entre 1964 a 1998, contando com a presença de Drummond até sua morte em 1987.

²⁹ A preocupação de Cyro em se justificar se deve ao acirramento do debate político nos anos 30, que provocou a ruptura entre amigos e aliados.

3.3 As muitas faces do gauche Drummond

Um poema importante para completar a figura que se traça de Drummond é o Poema de sete faces, significativamente o primeiro do primeiro livro do poeta (*Alguma poesia*), escrito durante a década de 20 e publicado em 1930:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.
O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

Inicialmente quero destacar as ressonâncias de Baudelaire no poema drummondiano, pensando especificamente no poema O Albatroz. Baudelaire, precursor da tradição lírica moderna, retoma o apelo romântico do poeta vate, ser de exceção em descompasso com os valores da sociedade burguesa, sendo esse comparado a uma enorme ave marinha que, mesmo sendo senhor dos azuis torna-se “sem jeito e envergonhado” ao ser obrigado a se arrastar no convés “em meio à corja impura”, pois “As asas de gigante impedem-no de andar”³⁰. Tão

³⁰ Tradução de Guilherme de Almeida.

desajustado como a enorme e desajeitada ave marinha de Baudelaire, o sujeito lírico drummondiano se anuncia *gauche* por meio de um anjo torto, que ainda por cima é “desses que vivem nas sombras”, mais *outsider* impossível³¹. Não obstante, como lembrará Alcides Villaça em seu comentário ao poema em questão, “Nenhuma alusão ao sublime, ao principado das nuvens que Baudelaire contrapunha (como tema e como estilo) ao chão do cômico albatroz pedestre cuja sombra e tortuosidade estão na origem e no destino desse sujeito Carlos, que também assina o poema” (2006, p.23). Há claramente um propósito dessacralizante nesse poema drummondiano, uma tentativa de trazer para o rês do chão a discussão sobre a subjetividade poética, uma assunção do ofício de poeta como não desligado do prosaico cotidiano urbano, com suas demandas e seduições, como se verá.

Ainda na primeira estrofe o poeta nos dá um nome, que é seu próprio nome, levando-nos a uma identificação biográfica entre o sujeito poético e o poeta Carlos Drummond de Andrade. Um nome e um destino: ser *gauche*, galicismo que, à época, era uma gíria elegante para rotular pessoas arredias, esquisitas, inadaptadas (Moriconi, 2002, p. 55). Essa é a primeira das sete faces, a que introduz um anjo, desses que vivem à sombra (Lúcifer, talvez?), como mobilizador das futuras ações do *gauche* Carlos – informação implícita no imperativo do 3º verso. São sete estrofes e sete faces, que se dispõem de forma fragmentária, como flashes de uma câmera móvel, que captura o objeto de diferentes ângulos, à modo de um quadro cubista. É um poemaprismático, em que cada estrofe é uma imagem congelada desse eu que se desvenda passo a passo, de forma teatralizada, cada eu uma máscara que se despe (ou se veste?).

O segundo quadro-estrofe nos fala de desejos inadiáveis – “os homens/ que correm atrás de mulheres” – que impedem o azul da tarde. Talvez esse azul possa ser interpretado como proximidade ao céu, de acordo com certa mitologia popular que localiza a habitação dos deuses – ou de Deus, no singular – em um céu de brigadeiro. Nesse sentido, se a tarde não pode ser azul – talvez cinza, talvez pejada de nuvens negras – é porque nela os deuses desertaram, e a razão cumpre descobrir no decorrer do poema, que ainda conta com cinco faces.

A próxima parece ser uma distensão da anterior, na medida em que é de desejo também que se fala: de pernas, pernas e pernas em um cenário urbano que leva coração e olhos a direção distintas, esses especulando razões e explicações que orientem o eu em face de tanto desejo,

³¹ As proximidades entre esses poemas foram destacadas por Ítalo Moriconi, que lê o ‘Poema de sete faces’ como uma paródia da figura do albatroz, de Baudelaire: “A ironização e banalização do caráter demoníaco da subjetividade moderna, que Drummond opera ao despi-la de qualquer *pathos* maior, colocando-a como efeito prosaico de alguns goles de conhaque (bebida adorada pelos boêmios mineiros...), mostra-nos o quanto sua poética nasce no intuito de relativizar Baudelaire (.)” (Moriconi, 2002, p. 127).

aquele aceitando sabiamente que não há bússola possível ante as demandas do corpo.

A quarta estrofe é singular porque nos oferece um retrato objetivo, descritivo e em terceira pessoa “do homem por trás do bigode”. Será Carlos, o da primeira estrofe – que se confunde com o autor Carlos Drummond de Andrade? Mas Drummond nunca teve bigode, apesar de que algumas das outras características – ser sério e ter poucos amigos – fazerem já parte do folclore sobre o poeta. Entretanto, o pai de Drummond, também Carlos, tinha essa característica – um bigode – e isso talvez indique que o poeta quis mesclar traços próprios aos do pai, afinal esse é figura presente em muitos momentos da poesia de Drummond. Então, se “o homem por trás do bigode” não se identifica com o sujeito dos primeiros versos, desse que tem um anjo sombrio a lhe apadrinhar, que lugar tem essa figura na economia do poema? Talvez uma idealização do pai, ou de si mesmo, espécie de paradigma com o qual o sujeito poético quer se identificar, a partir do qual constrói seu estar-no-mundo. Cabe notar que a constatação de força desse personagem figurado na 4ª estrofe está diametralmente oposta à confissão de fraqueza da estrofe abaixo, novamente confessional, lírica, em primeira pessoa. Estrofe que se inicia com uma citação bíblica e com a segunda, das três, interpolações a Deus, em um poema relativamente curto. A referência intertextual é primeiramente com o Salmo 22, 1³², onde o salmista, identificado pela tradição como Davi, lamenta a indiferença de um Deus que não ouve seus lamentos (v. 2), mesmo após uma desesperada confissão de que “não há quem ajude” (v. 11). Há simultaneamente uma assunção de fraqueza – “A minha força se secou como um caco”, v. 15 – e de confiança na Força divina, apropriada como fonte de esperança: “Força minha, apressa-te em socorrer-me” (v. 19). Ou seja, há um jogo dialético entre a pergunta lançada a um Deus que não responde e a declaração confiante de que se deve temer a Iahweh “Porque não desprezou nem abominou a aflição do aflito, nem escondeu dele o seu rosto; antes, quando ele clamou, o ouviu.” (v.24). No poema drummondiano essa dialética entre desespero e esperança está ausente, e a referência mais provável não é o salmista Davi, e sim as palavras de Cristo na cruz, pouco antes de expirar. “Eloí, Eloí, lámá sabactâmi”, traduzido por “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?”, são as palavras que os evangelhos de Mateus (27, 46) e Marcos (15,14) atribuem a Jesus Cristo em momento de extrema agonia, durante uma crucificação física e moralmente cruel. Antes, pelo contrário, o sujeito lírico se reconhece fraco – sem a contrapartida da força divina – e vê nisso justamente o motivo para que Deus não o tivesse abandonado, o que o fez, entretanto.

Em um giro de perspectiva radical o poema se torce e passa a visualizar não mais as

³² Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste? Por que te alongas do meu auxílio e das palavras do meu bramido?” (Bíblia Sagrada, 2020).

esferas transcendentais e sim o chão cotidiano, o mundo mundo que não encontra ressonância no sujeito que, afinal, nem se chama Raimundo, daí não se ter nem rima, nem solução. José Miguel Wisnik, em ensaio sobre o poeta, dirá:

Começando pela superfície estatística, e mesmo que sob o risco do ridículo: talvez nenhum poeta, no Brasil ou no mundo, diga tanto a palavra “mundo”, em seus poemas, como Carlos Drummond de Andrade (que tem ainda, por obra do acaso, um *duro mundo* inscrito no nome). E não se trata somente daqueles bordões que se tornaram tão conhecidos e tão representativos — o “mundo, mundo, vasto mundo”, o “sentimento do mundo”, a “máquina do mundo”, os ombros que “suportam o mundo”, o “não serei o poeta de um mundo caduco”, o coração ora maior ora menor que o mundo. A sua poesia é atravessada por feixes de “mundos”, inumeráveis, que acusam a alternância, tão reconhecível nele, entre a insistência implacável da totalidade, que parece interpelar o sujeito a cada passo, e a dolorosa irrelevância de que se reveste essa mesma busca, reduzida espasmodicamente a um cálculo ínfimo, uma pedra inexpelível (2005, p.01, grifo nosso).

Uma tal “insistência implacável da totalidade” aparecerá em diversos momentos da poética drummondiana, e sobre ela nos deteremos em tópico posterior. Por ora, fica a ênfase na redução dessa busca, apesar de visceral, à tentativa malograda, quer pelas vicissitudes da própria busca, quer pela atitude blasé do buscador, como se vê no grandioso ‘A máquina do mundo’, que ainda leremos.

Por fim, a sétima face se apresenta como uma esperta e irônica desculpa para o tom despudoradamente confessional das demais faces. A convocação ao interlocutor leitor – o pronome oblíquo “te” e o pronome de tratamento “a gente” apelam para a sua simpatia – criam atmosfera de camaradagem trocista – a culpa é da lua e, por que não, do conhaque – que esvazia a credibilidade do desenho delineado, uma forma de piscar os olhos e dizer “Não leve tão à sério o que se disse!”.

3.4 A força de uma recusa

A personalidade literária de Drummond é marcada por uma cosmovisão negativa na qual o distanciamento irônico é a marca distintiva no trato e na representação do divino, ou, de forma mais ampla, de qualquer fundamento metafísico. Um poema no qual percebemos a força da recusa drummondiana é ‘A máquina do mundo’, o qual comentaremos brevemente agora.

João Adolfo Hansen faz algumas observações explicativas sobre o tema da “máquina do mundo” na cosmovisão da antiguidade que podem nos ajudar a precisar esse enigma revelado – e recusado – na poesia de Drummond:

Segundo a metafísica antiga, a forma do Universo se ordena e revela como *mekhané*, máquina ou artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. Ou seja, a máquina do mundo é o Universo artificialmente fabricado pelo engenho do Deus, autor máximo. Na máquina se vê tudo o que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, síntese da realidade como total explicação da vida, nexos primeiro e singular, ciência sublime e formidável, mas hermética, como diz Drummond. (2018, p. 01)

Inicialmente cabe lembrar o diálogo intertextual que entrelaça as “máquinas” de Dante, Camões e Drummond. Essa é uma alegoria retirada tanto do poema *A Divina Comédia*, de Dante, quanto do poema épico *Os Lusíadas*, de Camões. Sobre a primeira aparição, em Dante, Leites Júnior esclarece:

Assim, a Máquina do Mundo – que na tradição italiana renascentista estaria diretamente ligada ao signo da Fortuna *umana*, como representação do funcionamento do todo universal e, portanto, espécie de entidade ou força que rege a ordenação das coisas (e, por consequência, dos acontecimentos que envolvem a vida humana), estando ligada ainda a ideia de destino –, em Dante, manifesta na ideia de controle da ordem universal, diria respeito, ou melhor, resumir-se-ia, à própria figura de Deus, à representação, teológica e monoteísta de um ser superior que é responsável por tudo que o existe, visto ser tido mesmo como seu Criador.” (2011, p. 05).

Já sobre a presença em *Os Lusíadas*, Silviano Santiago (1966) lembra que

Colocada numa posição privilegiada dentro da estrutura dos *Lusíadas*, a máquina do mundo é a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais entregues a seres de carne e osso, durante a sua própria existência (“de c’os olhos corporais/Veres o que não pode a vã ciência”. X, 76), como recompensa pelos grandes feitos alcançados. Serve, pois, por um lado, como complemento e contrapeso para as recompensas terrenas e materiais, camais, propiciadas a Vasco da Gama e seus companheiros, na esplêndida e rabelaisiana “Ilha dos Amores” (Canto IX), e, por outro lado, juntamente com esta, tem a função de elevar os navegadores portugueses, meros seres humanos, à altura de deuses (p. 20)

O poema drummondiano se divide em três sequências narrativas, quais sejam: 1ª) uma localização espaciotemporal que determina o acontecimento no entardecer de uma “pedregosa” estrada mineira (versos 2 e 3), quando o badalar de um sino rouco (vs. 3 e 4) se “mistura” aos sons dos sapatos de um eu-lírico que se auto intitula “desenganado (v. 9); 2ª) *in media res*, o surgimento da máquina, majestosa e circumspecta (v. 13), que se oferece sem pejo à quem “de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia (v. 11-12); 3ª) recusado o convite de se aplicar “sobre o pasto inédito/ da natureza mítica das coisas” (vs. 29-30), dado que tanto a fé “se abrandara” quanto a esperança de “ver desvanecida a treva espessa/que entre os raios do solinda se filtra” (vs. 32-35) se extinguiu, a máquina soberba “se foi miudamente recompondo”, e o

sujeito poético retoma o caminho, “avaliando o que perdera” (vs. 95-96). Alcides Villaça, comentando o poema, sinaliza algumas razões para a recusa à abertura do enigma máquina do mundo:

- a) a oferta miraculosa da máquina já é mais fraca que o desencanto do sujeito;
- b) este não abre mão de sua história pessoal, ainda que fracassada, para acolher uma história que não é a sua;
- c) é impossível para esse indivíduo rigoroso abdicar de sua condição de sujeito negativo;
- d) *a máquina lhe acena com uma verdade totalizante, da qual ele já recuou em sua particular subjetividade*. Vendo de outro modo: à dissolução dos enigmas e consequente iluminação do mundo, que lhe propõe a máquina, o poeta responde com o enigma em que ele próprio já se converteu (2012, p. 113, grifo nosso).

Já o também poeta e crítico Antônio Cícero insere a recusa drummondiana na cosmovisão de um mundo moderno – provavelmente pós-moderno – “aberto”, ou seja, onde o conhecimento não se pretende totalizador ou definitivo, mas um construto permeado pela contingência e pela radicalidade da dúvida cartesiana, que nos ensina a relatividade de teorias e metanarrativas explicativas.

O universo que habitamos é, do ponto de vista epistemológico, isto é, do ponto de vista do conhecimento, infinito. Não é possível que haja um princípio positivo último e inquestionável que constitua a chave do nosso universo, porque o princípio metódico de toda a filosofia e ciência é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente (2010, s/p).

Quero retomar uma afirmação feita anteriormente, por João Adolfo Hansen, a de que a máquina do mundo, no imaginário da antiguidade e medieval, é fabricada pelo engenho de Deus³³ e “síntese da realidade como total explicação da vida”. Outra observação pertinente que faz Hansen (p.309) é sobre situação temporal dos primeiros versos do poema de Drummond:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa, e
no fecho da tarde um sino rouco
se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

³³ Na estrofe 80, de Os Lusíadas, a deusa Tétis, falando sobre a máquina do mundo, assim diz a Vasco da Gama: “Vês aqui a grande máquina do mundo, / Etérea e elemental, que fabricada / Assim do Saber alto e profundo, / Que é sem princípio e meta limitada, / Que cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende /”. Note-se a identificação da máquina com Deus, ou seja, ela não é apenas fabricada, mas uma hierofania do divino.

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

Um sujeito poético que se confessa “desenganado”, em uma estrada “pedregosa”, com um “sino rouco” de fundo e aves soturnas que mimetizam a escuridão maior, que vêm do próprio ser desse eu solitário. Cai a noite, e dela nos diz Hansen: “não é só noite física, mas também noite existencial, noite moral, noite política, noite histórica, noite metafísica e noite do conhecimento” (p. 309). Nesse cenário, onde “a treva mais estrita da falta total de qualquer transcendência” (p. 309) vigora, a máquina do mundo se abre

para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Os olhos que contemplam a máquina são esquivos, arrependidos de um dia terem pensado em “romper” o mistério do mundo. Ao espetáculo ante seus olhos, reagem com exaustão, tanto física quanto mental, provavelmente causada pelo contínuo fitar abismos:

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável
pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar
toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.
olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,
essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo
se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

A Máquina faz o convite venturoso, e para isso apela aos sentidos do eu lírico: “olha, repara, ausculta”, e depois insiste “abre teu peito para agasalhá-lo”, reforçando uma convocação urgente, que, no entanto, encontra olhos incuriosos, lassos, que abdicam do dom ofertado, julgado tardio, e por isso despiciendo. Tudo posto em jogo, a máquina recua ante a ausência de resposta, recolhe-se a si mesma, mistério recusado, mistério outra vez fechado em segredos, “miudamente se recompondo”, o que parece indicar que algo de certo modo humilhante tenha se passado, enquanto o sujeito da recusa mergulha na “treva mais estrita”, e continua vagaroso

seu caminho, “avaliando o que perdera”. Chamo atenção para a imagem da noite que se aprofunda, e das pedras que se espalham pela estrada do caminhante. O símbolo da noite - que sugere abandono, solidão e angústia - e o símbolo das pedras que, conforme salientado por Achcar (2000, p.19), é metáfora da não transcendência. Ambas imagens a serviço de figurar uma recusa.

Entretanto, uma tal recusa nem sempre foi tão definitiva; ainda que a ironia demolidora permeie a maior parte da poesia de Drummond, houve situações históricas onde ela não logrou alcançar o sujeito poético, e o poema Versos à boca da noite, publicado no livro mais politicamente engajado de Drummond (*A rosa do povo*, 1945), é bem um exemplo que vale a pena considerar. Façamos uma leitura atenta dele:

Sinto que o tempo sobre mim abate
sua mão pesada. Rugas, dentes, calva.
Uma aceitação maior de tudo,
e o medo de novas descobertas.

Escreverei sonetos de madureza?
Darei aos outros a ilusão de calma?
Serei sempre louco? Sempre mentiroso?
Acreditarei em mitos? Zombarei do mundo?

Há muito suspeitei o velho em mim.
Ainda criança, já me atormentava.
Hoje estou só. Nenhum menino salta
de minha vida, para restaurá-la.

Mas se eu pudesse recomeçar o dia!
Usar de novo minha adoração,
meu grito, minha fome. Vejo tudo
impossível e nítido, no espaço.

Lá onde não chegou minha ironia,
entre ídolos de rosto carregado,
ficaste, explicação de minha vida,
como os objetos perdidos na rua.

As experiências se multiplicaram:
viagens, furtos, altas solidões,
o desespero, agora cristal frio,
a melancolia, amada e repelida,

E tanta indecisão entre dois mares,
entre duas mulheres, duas roupas.
Toda essa mão para fazer um gesto
que de tão frágil nunca se modela,

E fica inerte, zona de desejo
selada por arbustos agressivos.
(Um homem se contempla sem amor,

se despe sem qualquer curiosidade.)

Mas vêm o tempo e a ideia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.

E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, da guerra, do arco-íris;
enroscam-se no sonho e te perseguem,
à busca de pupila que as reflita.

E depois das memórias vem o tempo
trazer novo sortimento de memórias,
até que, fatigado, te recuses
e não saibas se a vida é ou foi.

Esta casa, que miras de passagem,
estará no Acre? na Argentina? Em ti?
Que palavra escutaste, e onde, quando?
Seria indiferente ou solidária?

Um pedaço de ti rompe a neblina,
voa talvez para a Bahia e deixa
outros pedaços, dissolvidos no atlas,
em País-do-Riso e em tua ama preta.

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,

Mas a penetração no lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo

comprada em sal, em rugas e cabelo.

Já no título situa-se o desabafo, que é esse poema, “na boca da noite”; e o símbolo “noite”, embora mais facilmente relacionável com a passagem do tempo – haja visto os primeiros versos, que explicitam tal passagem pelos índices “rugos, dentes, calva” – é verossímil lembrar a amplitude dessa metáfora na mística de forma geral (lembremo-nos da “noite escura de São João da Cruz), que implica um processo de purgação/ascese e epifania. A segunda estrofe é toda ela dúvida enraizada em perguntas que expressam uma gama de possibilidades para esse

momento em que sentimos a mão pesada do tempo. Tempo que, como disse Drummond em outro poema, é a nossa medida³⁴. A estrofe seguinte traz uma confissão curiosa: o velho sempre esteve lá, a espreitar o sujeito poético, a atormentar o menino que foi e que já não é, e com isso toda possibilidade de “restauração” da vida anula-se. De modo que é em tom desconsolado a exclamação do primeiro verso da 4ª estrofe: “Mas se eu pudesse recomeçar o dia!” e nele imprimir minha adoração, meu grito, minha fome! Possibilidade impossível dado que:

Lá onde não chegou minha ironia,
entre ídolos de rosto carregado,
ficaste, explicação de minha vida,
como os objetos perdidos na rua.

E sem essa hermenêutica existencial não se recomeça o dia, é a constatação amarga. O limitado alcance da ironia se relaciona de forma obscura com a explicação da vida, ou tudo é apenas a afirmação irrelevante de que a ironia não “dá conta” de nos explicar? Tendo a entender que a primeira hipótese seja mais rentável enquanto motriz interpretativo, pois nos dá a possibilidade de ver na ironia de Drummond um índice de sua problemática relação com os fundamentos últimos – cujo nome mais usual é Deus. Iremos nos deter com maior vagar na busca de compreender a ironia enquanto elemento constitutivo da poética drummondiana no capítulo seguinte, por ora fiquemos com a constatação de que o lugar onde a ironia não chega é um lugar de ídolos, logo, de deuses, “de rosto carregado”. Embora não faltem experiências – que abrangem desde viagens a furtos – o gesto ideal na mão não se modela (v. 27-28), e o desejo calha selado entre “arbustos agressivos”, o que talvez seja uma maneira de reiterar que além da explicação perdida e do impossível recomeço do dia algo de potente e erótico se perdeu nessa “boca da noite”.

Uma conjunção adversativa faz a ligação com a 9ª estrofe, o que indica uma oposição entre o que veio antes – a impossibilidade de reinventar a vida (v.13), dada a ausência do menino que se foi (vs. 11-12), os ídolos pouco amistosos que guardam a “explicação” da vida (vs. 18-19), o gesto que não se formula (vs. 27-28), o desejo interditado (vs. 28-29) – e o que se enuncia: memórias que perseguem, à busca de espelho onde possam se refletir. Após uma série de perguntas que giram em torno da acuidade das memórias que “escorrem do pescoço” (v. 37) do sujeito lírico, esse se dilacera tal qual um Orfeu devorado por Mênades furiosas³⁵, e uma voz

³⁴ “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (poema *Mãos dadas*, *A rosa do povo*).

³⁵ No decorrer ainda desse tópico nos deteremos no mito de Orfeu, ao analisarmos o poema ‘Canto órfico’.

de imprecisa definição – já presente na nona estrofe, quando muda-se a enunciação de 1ª para 3ª pessoa³⁶ – assume definitivamente o comando discursivo e exclama (entre irônica e comovida):

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

uma ordem, uma luz, uma alegria
baixando sobre o peito despojado.
E já não era o furor dos vinte anos
nem a renúncia às coisas que elegeu,

Mas a penetração no lenho dócil,
um mergulho em piscina, sem esforço,
um achado sem dor, uma fusão,
tal uma inteligência do universo

comprada em sal, em rugas e cabelo.

Nessas três estrofes temos a afirmação de um estado de coisas que é de riqueza que abrange tanto o (geográfico?) País-do-Riso quanto a alma preta desse eu a quem o sujeito poético se dirige. Mas, a avaliação é pouco generosa: “sem-préstimo” é essa confusão de coisas que demanda atenção de um eu dilacerado, e por isso o juízo que se faz sobre elas é que “bom seria captá-las e compô-las/ num todo sábio”, em uma “inteligência do universo” cujas custas é o tempo quem cobra. O mundo sensível, no poema lido e, hipótese a ser desenvolvida, na poesia de Drummond em geral, não forma um cosmos, longe estamos de, por exemplo, Camus, para quem se há o exílio, há também o reino, ou seja, há a possibilidade de construir sentido na imanência do sensível, como fica claro no conto “A mulher adúltera”, no qual a protagonista Janine trai o marido.... com a noite. No trecho abaixo citado dessa narrativa, Janine está em viagem de negócios com o marido pelo deserto árabe e, em uma determinada noite em que o marido dorme placidamente a seu lado, esgueira-se da cama silenciosamente atendendo a um chamamento mudo³⁷ e vai ao encontro do deserto, onde vive a experiência abaixo narrada, de

³⁶ Esse é um procedimento muito comum em Drummond, já havia aparecido, por exemplo no Poema de sete faces, já comentado. Para Vagner Camilo (2001, p. 192) essa é uma estratégia dramática que consiste no desdobramento do eu em um tu, “a fim de encenar uma dualidade ou conflito de posições diante de um mesmo problema”.

³⁷ “Então as águas do vento emudeceram e ela nem mesmo teve certeza de ter ouvido algo, a não ser um chamado mudo que podia escolher escutar ou não, mas cujo significado jamais conheceria se não o atendessem naquele instante. Sim, naquele instante – isso ao menos era certo!” (1991, p.30).

perfeita comunhão com a natureza:

Nenhum sopro, nenhum ruído, a não ser, às vezes, o crepitar abafado das pedras que o frio reduzia à areia, vinha perturbar a solidão e o silêncio que cercavam Janine. Momentos depois, no entanto, pareceu-lhe que uma espécie de gravidade giratória atraía o céu acima dela. Na densidão da noite seca e fria, milhares de estrelas se formavam sem trégua e seus cristais reluzentes logo se desligavam delas para deslizar insensivelmente em direção ao horizonte. Janine não conseguia sair da contemplação desses fogos à deriva. Girava com eles, e o mesmo caminhar imóvel unia-a pouco a pouco ao seu ser mais profundo, onde o frio e o desejo agora digladiavam. Diante dela, as estrelas caíam uma a uma, depois extinguíam-se ante as pedras do deserto, e a cada vez Janine abria-se um pouco mais para a noite. Respirava, esquecia o frio, o peso dos seres, a vida demente ou imobilizante, a longa angústia de viver e morrer. Depois de tantos anos durante os quais, fugindo do medo, correria loucamente sem objetivo, finalmente se detinha. Ao mesmo tempo parecia que encontrava suas raízes, a seiva tornava a subir por seu corpo que já não tremia. Encostada com toda força de encontro ao parapeito, estendia em direção ao céu em movimento, esperava apenas que seu coração ainda transtornado também se acalmasse e que o silêncio se fizesse dentro dela. As últimas estrelas das constelações deixaram cair seus cachos um pouco abaixo do horizonte do deserto, e se imobilizaram. Então, com uma suavidade insuportável, a água da noite começou a encher Janine, submergindo o frio, elevando-se pouco a pouco do centro obscuro de seu ser para transbordar em ondas ininterruptas até sua boca cheia de gemidos. No instante seguinte, todo o céu se estendia acima dela, cobrindo a terra fria (1991, p. 31-32).

Já em Drummond, as coisas são sem préstimo (v.53-54), inúteis, ininteligíveis e sem alegria (vs. 55-57). As coisas são tristes quando consideradas sem a ênfase de um olhar amistoso (ver poema 'A flor e a náusea', já citado). Nos versos "Bom seria captá-las e compô-las/num todo sábio, posto que sensível" o verbo principal está no futuro do pretérito, o que denota incerteza em relação a uma ação que ainda vai se realizar, ou que poderia se realizar (Bechara, 2009, p.279), confirmando o diagnóstico acima da impossibilidade de uma cosmogonia drummondiana. O que resta é caos e fragmentos díspares, e essa imagem nos leva à figura de Orfeu, já mencionado anteriormente, e ao poema Canto Órfico, que analisaremos agora.

Começemos pelo mito³⁸.

³⁸ É preciso distinguir o mito Orfeu do Orfismo enquanto sistema religioso que vigorou na Grécia antiga (aproximadamente séc. VI. a.C). Veja-se o que nos esclarece Junito Brandão: "Se Orfeu é uma figura integralmente lendária, o Orfismo é rigorosamente histórico. Enquanto Homero e Hesíodo iam dando forma poética às concepções religiosas do povo, havia na Hélade, desde o século VI a.C. ao menos, uma escola de poetas místicos que se autodenominavam órficos, e à doutrina que professavam davam-lhe o nome de Orfismo. Seu patrono e mestre era Orfeu. Organizavam-se, ao que tudo indica, em comunidades, para ouvir a "doutrina", efetuar as iniciações e celebrar seu grande deus, o primeiro Dioniso, denominado Zagreu. Abstendo-se de comer carne e ovos (princípios da vida), praticando a ascese (devoção, meditação, mortificação) e uma catarse rigorosa (purificação do corpo e sobretudo da vontade, por meio de cantos, hinos, litanias), defendendo a metempsicose (a transmigração das almas) e negando os postulados básicos da religião estatal, o Orfismo provocou sérias dúvidas e até

Filho da musa Calíope e do rei Eagro, Orfeu é um personagem da mitologia grega tido como inventor da cítara, cuja voz é tão doce e sedutora que os próprios animais selvagens o seguem e as árvores se dobram à sua passagem para melhor ouvi-lo. Casa-se com a ninfa Eurídice, e seu amor por ela é tamanho que a considera *dimidium animae eius*, ou seja, a metade de sua alma (Brandão, 1987, p.142). Em infeliz dia, Eurídice é atacada pelo apicultor Aristeu, e ao fugir pisa em uma serpente que a pica, levando-a à morte. Sem se render àquela fatalidade, Orfeu desce ao Hades para trazer Eurídice de volta, comovendo com sua dor e seu canto os deuses infernais Plutão e Perséfone, que consentem que Eurídice volte, com apenas uma condição: Orfeu não poderia voltar-se para trás enquanto atravessassem o império das sombras:

O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando a luz, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela "carência" e por invencível póthos, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, "morrendo pela segunda vez..." (Brandão, 1987, p. 142).

Inconsolável com a definitiva perda da amada, Orfeu decide ser-lhe fiel e recusar todas as mulheres da Trácia, enfurecendo as Mênades, ou bacantes, que estralham o corpo do poeta. Em uma das versões do mito, a explicação para esse ato violentíssimo é outra:

(...) tendo servido de árbitro na querela entre Afrodite e Perséfone na disputa por Adônis, Calíope teria decidido que o lindíssimo filho de Mirra permaneceria uma parte do ano com uma e uma parte com outra. Magoada e irritada com a decisão, Afrodite, não podendo vingar-se de Calíope, vingou-se no filho. Inspirou às mulheres trácias uma paixão tão violenta e incontrolável, que cada uma queria o inextinguível cantor só para si, o que as levou a esquartejá-lo e lançar-lhe os restos e a cabeça no rio Hebro. Ao rolar da cabeça pelo rio abaixo, seus lábios chamavam por Eurídice e o nome da amada era repetido pelo eco nas duas margens do rio (1987, p.143).

Tendo em mente o relato mítico do périplo de Orfeu pelo Hades e seu trágico fim, leiamos agora o poema drummondiano, Canto órfico (*Fazendeiro do ar*, 1954):

A dança já não soa,
a música deixou de ser palavra,
o cântico se alongou do movimento.
Orfeu, dividido, anda à procura
dessa unidade áurea, que perdemos.

O poema se inicia com a descrição de um estado de coisas que poderíamos sintetizar na

afirmação de que há uma dispersão, nas artes, de uma unidade primitiva³⁹ entre música, palavra e movimento⁴⁰. Dilacerado (clara referência do mito) Orfeu está em busca dessa unidade mítica, e sua perda se confunde com nossa perda (da mesma unidade), o que aparentemente localiza Orfeu como contemporâneo do poeta – do sujeito lírico em ação – e de todos nós, modernos (ou pós-modernos). Há que se notar que o que se perde implica o fim de uma cosmovisão na qual a palavra essência poderia significar alguma coisa, pois os olhos, como nos dizem os próximos versos, desaprenderam a ver a essência de Orfeu, esse sim, paradigma de todo canto que, parodiando Dante, move os céus e as outras estrelas. “O mundo, como imagem, evaporou-se” (2003, p. 113), é a sentença de Octávio Paz acerca da poesia moderna – essa que se inicia com os românticos ingleses e alemães em fins do século XVIII –; as realizações técnicas que tanto nos impressionam (Paz menciona monumentos públicos e edifícios grandiosos, mas poderíamos, no século XXI, falar das conquistas da ciência e da tecnologia) “São centros de energia, monumentos da vontade, signos que irradiam poder, não sentido” (2012, p.321).

Para a técnica, o mundo não é uma imagem sensível da ideia nem um modelo cósmico: é um obstáculo que devemos vencer e modificar. O mundo como imagem desaparece e em seu lugar se levantam as realidades da técnica, frágeis apesar de sua solidez, já que estão condenadas a ser negadas por outras realidades (2012, p. 321).

O poema prossegue nos falando, novamente⁴¹, de uma imporosidade limitante, turva, e de uma antiga ciência – possível referência aos conhecimentos iniciáticos do orfismo? – hoje extinta.

Mundo desintegrado, tua essência
paira talvez na luz, mas neutra aos olhos

³⁹ Sobre isto, assim se pronuncia o poeta e ensaísta Octávio Paz: “Em sua origem, a poesia, a música e a dança eram um todo. A divisão das artes não impediu que durante muitos séculos o verso fosse ainda, com ou sem o apoio musical, canto. Em Provença, os poetas compunham a música de seus poemas. Essa foi a última ocasião em que a poesia do Ocidente pode ser música sem deixar de ser palavra. Desde então, toda vez que se tenta reunir ambas as artes, a poesia se perde como palavra, dissolvida nos sons. A invenção da imprensa não foi causa do divórcio, mas acentuou-o de tal modo que a poesia em vez de ser algo que se diz e se ouve converteu-se em algo que se escreve e se lê. Certo, a leitura do poema é uma operação particular: ouvimos mentalmente o que vemos. E ademais, lemos para nós mesmos, em silêncio. Trânsito do ato público ao privado: a experiência se torna solitária.” (2003, p.117).

⁴⁰ ³⁸ Possível referência aos rituais órficos, em que estavam presentes o canto de hinos, a recitação de palavras rituais, a dança e as performances acrobáticas. De acordo com San Cristóbal (2002, p.160), nos rituais órficos “... as práticas mais comuns pautavam-se nas orgias, nos sacrifícios, no consumo de determinados alimentos e no jejum, no consumo de determinadas bebidas, e também em libações, súplicas, ensalmos, recitações e leituras, na utilização do fogo, da música, da dança, de jogos e objetos lúdicos, dos symbola, de purificação e, como se pretende mostrar, da dramatização de episódios míticos”.

⁴¹ Em Confidências de um itabirano já havido dito: “E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”.

desaprendidos de ver; e sob a pele,
que turva imporosidade nos limita?
De ti a ti, abismo; e nele, os ecos
de uma pristina ciência, agora exangue.

Que esse é um mundo em processo de desencantamento (vs. 14-15) não resta dúvidas, o mistério vagueia perdido “em torno de seu núcleo” e as cifras desconhecidas parecem indicar contabilidade precisa na qual as perdas e os danos só não são definitivos porque um “grave” mistério se preserva: a ausência de Orfeu, a qual ecoa na intimidade desse sujeito poético que se funde em um “nós” (v. 12) espantados por percebermos que algo subsiste em meio ao que se desvanece.

Nem tua cifra sabemos; nem captá-la
dera poder de penetrar. Erra o mistério
em torno de seu núcleo. E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos
que uma perda se forma desses ganhos.

A imagem de Orfeu permanece, entretanto, “insculpida”, neologismo cujo prefixo de negação “in” acoplado ao radical *sculpere* - que significa gravar, cinzelar, esculpir – dá-lhe ressonâncias de encobrimento, obscurecimento, interpretação que fica reforçada pelo fato de a forma de Orfeu estar coberta (v. 14) pelo silêncio, comparado a “braços do não-saber” (v. 15). Encoberto Orfeu, segue-se apelo pungente, que frisa a condição dilacerada do nosso herói mítico – mudo, parálítico, surdo, nato, incógnito; todos os adjetivos sem separação por vírgula – e menciona-se o fenômeno de um céu que se esfumaça, em nós, leitores, tornando-nos estrangeiros. O encobrimento de Orfeu portanto parece indicar uma espécie de perda, alheamento de si, estranhamento, talvez o mesmo sentido quando em terra estrangeira ouvimos língua desconhecida e nos quedamos violentados por uma ininteligibilidade que nos devolve a obscuridade das coisas sem o manto da linguagem sobre elas.

Tua medida, o silêncio a cinge e quase a insculpe,
braços do não-saber. Ó fabuloso
mudo parálítico surdo nato incógnito
na raiz da manhã que tarda, e tarde,
quando a linha do céu em nós se esfuma,
tornando-nos estrangeiros mais que estranhos.

A imagem de Orfeu permeia a próxima estrofe de difícil interpretação. Um duelo de horas, uma imagem atravessando membranas (quais?), um espaço estelar que espreita signos amorosos.... Como se verá no segundo capítulo da tese, uma das principais características da

lírica moderna é a obscuridade (Friedrich, 1978), que se faz presente nesses versos inquietos e inquietantes. Mas, por sorte, as pistas voltam a se multiplicar e, na estrofe seguinte, fala-se de um canto possível, transubstanciado em agonia “moderna”, em fuga de si mesmo, confiante da morte sobre o azul oceânico. Mas, não obstante a morte certa, o apelo se reitera a Orfeu, que deve, depressa, “reunir-se” novamente em um todo orgânico e auto suficiente e reinaugurar o ritmo primeiro, ancestral, “suficiente”, ainda que por ora preso à folha de papel (‘nervura das folhas’) ou à uma espera arquitetônica (o substantivo ‘fustes’ indica partes de uma coluna entre a base e o capitel, o que nos remete às colunas greco-romanas e, por metonímia, à própria cultura clássica, de onde provém de fato o mito de Orfeu):

No duelo das horas tua imagem
atravessa membranas sem que a sorte
se decida a escolher. As artes pétreas
recolhem-se a seus tardos movimentos.
Em vão: elas não podem.
Amplo,
vazio
um espaço estelar espreita os signos
que se farão doçura, convivência,
espanto de existir, e mão completa
caminhando surpresa noutro corpo.
A música se embala no possível,
no finito redondo, em que se crispa
uma agonia moderna. O canto é branco,
foge a si mesmo, vôos! palmas lentas
sobre o oceano estático: balanço
de anca terrestre, certa de morrer.
Orfeu, reúne-te! chama teus dispersos
e comovidos membros naturais,
e límpido reinaugura
o ritmo suficiente, que, nostálgico,
na nervura das folhas se limita,
quando não compõe no ar, que é todo frêmito,
uma espera de fustes, assombrada.

Restituído à unidade primeva, novo apelo se faz: que Orfeu integre-nos, a nós, poeta e leitores, numa unidade maior, a mesma de quando o “verso universo” reinava “no primeiro silêncio” onde deuses e homens eram promessas a se cumprir e nascer, e a sibila povoava o vazio musical.

Orfeu, dá-nos teu número
de ouro, entre aparências
que vão do vão granito à linfa irônica.
Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa
atmosfera do verso antes do canto,
do verso universo, latejante,
no primeiro silêncio,

promessa de homem, contorno ainda improvável
 de deuses a nascer, clara suspeita
 de luz no céu sem pássaros,
 vazio musical a ser povoado
 pelo olhar da sibila, circumspecto.

Por fim, em um poema em que a obscuridade recobre tanto tema quanto significado e significantes, não é demais terminar com um símbolo dos mais difíceis de interpretação: a rosa trimegista, aquela cuja respiração está totalmente condicionada ao ousar do nome de Orfeu.

Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo
 e escuta:
 só de ousar-se teu nome, já respira
 a rosa trimegista, aberta ao mundo.

O que vem a ser a “rosa trimegista”, é a próxima pergunta a ser feita. De início nota-se que o símbolo drummondiano é uma fusão entre dois outros símbolos de igual importância: a rosa, tanto na economia poética de Drummond quanto na simbologia religiosa ocidental; e o adjetivo “trimegista”, cuja referência imediata é Hermes Trismegisto, ou, aquele três vezes grande.

Em relação ao imaginário simbólico da rosa, o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986) lembra vários aspectos da sua simbologia no ocidente cristão, como por exemplo, na mística, onde vai representar Nossa Senhora, ou, no místico Angelus Silesius, onde é a imagem da alma e também de Cristo. Na organização Rosa Cruz há a rosa no centro da cruz, representando o conhecimento em desenvolvimento do indivíduo. Já a rosa de ouro, benta pelo papa na quaresma, é tanto símbolo de poder espiritual quanto da ressurreição e imortalidade. Chevalier e Gheerbrant (1986) também associam a rosa à regeneração e à iniciação dos mistérios, lembrando da narrativa *O asno de ouro*, de Apuleio, onde o asno Lúcio apenas recupera a forma humana após comer uma coroa de rosas presenteada pelo sacerdote da deusa Isis, em cujos mistérios era iniciado. Ainda segundo os mesmos autores, por causa desse simbolismo de regeneração, desde a antiguidade, no mês de maio se depositam rosas sobre os túmulos, em uma cerimônia chamada “rosália”.

Já o adjetivo “trimegista” se refere a Hermes Trismegisto, figura mítica considerado em algumas versões como o inventor dos hieroglifos, portanto da escrita, e responsável pela possibilidade de salvaguardar o conhecimento e a sabedoria alcançados; seria também o autor do *Corpus Herméticum*, conjunto de livros de caráter místico, filosófico e iniciático, provavelmente escritos por um número de diferentes autores em muitos anos. Na obra *De natura deorum*, Cícero postula a existência de cinco Hermes, sendo que o quinto teria ido para

o Egito, em fuga, após matar o gigante Argos Panoptes (de muitos olhos). Ali Hermes presenteou aos egípcios com as leis e a escrita, adotando o nome Toth, sendo a partir daí sincretizado com o deus Toth do panteão egípcio. Marcílio Ficino, de acordo com a autoridade de Santo Agostinho e de Lactâncio, afirma que Hermes Trismegisto era quase tão antigo quanto Moisés, mais antigo que Platão ou Pitágoras (Vieira, 2018).

É possível que a coleção *Corpus Hermeticum* houvesse sido originalmente muito maior do que os quinze livros que chegaram até nós, pois Clemente de Alexandria fala de quarenta e dois livros. Uma cópia incompleta dessa coleção chegou até o renascentista Marcilio Ficino em 1463 para tradução do grego para o latim, influenciando grandemente nomes importantes para a ciência moderna como Kepler, Newton e Giordano Bruno, além de pensadores da renascença como Marcílio Ficino, Pico della Mirandola, Tommaso Campanella, Cornélius Agrippa,

Paracelso e Francis Bacon. O *Corpus Hermeticus* tornou-se uma espécie de paradigma para toda ciência oculta, esotérica, de onde o adjetivo hermético, que indica aquilo que é de difícil compreensão, obscuro, pouco claro. Mas, no que nos interessa, a associação feita por Drummond entre a rosa e Hermes Trismegisto compõe um símbolo complexo, que agrega a potência revolucionária da rosa drummondiana à grandeza tríplice de um saber iniciático. Imagem perfeita para reforçar o apelo a Orfeu para que este “baixe ao tempo” e “nos escute”, pois essa rosa três vezes grande encontra-se aberta ao mundo, afirmação surpreendente feita alguns anos após a publicação de *A flor e a náusea* (*A rosa do povo*, 1945), já comentado anteriormente, que nos fala de uma flor pálida, sem nome, feia, e cujas pétalas não se abrem. Espécie de anti-rosa, essa que é contundentemente afirmada em sua autenticidade:

Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Símbolo de uma réstia de esperança que resiste “em face dos últimos acontecimentos”⁴² – lembrando-se que essa última é uma flor de tempo bélicos, dos difíceis momentos finais da segunda grande guerra – a anti-rosa é ainda expectativa, projeto de um vir-a-ser (vejam-se suas pétalas fechadas); já a rosa trimegista está viva, e respira, aberta ao mundo, o que talvez nos indique que, não obstante o proclamado agnosticismo de Drummond, reste algum tipo confiança na potência da poesia (em uma e outra rosa é possível entendê-las como metáforas da

⁴² Referência ao poema de título homônimo de Drummond (*Brejo das almas*, 1934).

palavra poética) de criar um “verso universo” (Poema ‘Canto órfico’) que reestabeleça espécie de unidade perdida entre o homem e o mundo. É o que se verá a seguir, quando discutiremos os conceitos de lírica moderna, segundo a caracterização de Hugo Friedrich (1978), e também as vias da analogia e da ironia que esta lírica assume desde o romantismo inglês e alemão, conforme pensamento de Octávio Paz.

4 LÍRICA MODERNA E TRANSCENDÊNCIA: ANAMNESE DE UMA (IM) POSSÍVEL DENEGAÇÃO

“E talvez a ironia tenha dilacerado a melhor doação”⁴³

“Lá onde não chegou minha ironia, entre ídolos de rosto carregado, ficaste, explicação de minha vida, como os objetos perdidos na rua”.⁴⁴

4.1 *Uma estranha esgrima*⁴⁵: anotações sobre a lírica moderna

A poesia de Carlos Drummond de Andrade se insere dentro de um contexto literário que é entre nós conhecido como Modernismo. É, certamente, um dos maiores, se não o maior, poeta moderno entre nós, muito embora sua poesia se estenda para além do período convencionalmente tratado como modernista⁴⁶. A argumentação do presente capítulo vai no sentido de considerar Drummond um poeta herdeiro do pensamento moderno, o que não é o mesmo que o chamar modernista, e para tanto é preciso inicialmente caracterizar o que entendemos como poesia, ou lírica, moderna.

O conceito de lírica moderna em grande medida está condicionado à compreensão do período histórico literário conhecido como Romantismo. Michel Hamburger irá mesmo dizer que “A poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (2007, p. 30). Já Hugo Friedrich (1978, p. 141) estende o campo de atuação da poesia moderna do romantismo de fins do século XIX à lírica predominante na segunda metade do século XX: “O estilo lírico que até hoje domina o século XX nasceu na França, na segunda metade do século XIX. Este modelo foi traçado a partir de Baudelaire, depois de ter sido pressentido pelo alemão Novalis e pelo americano Poe.” Octávio Paz (1984) vai na mesma direção quando aposta em uma unidade da

⁴³ Poema Campo de flores, *Claro Enigma*.

⁴⁴ Poema Versos à boca da noite, *A rosa do povo*.

⁴⁵ Referência ao poema O sol, de Baudelaire, na qual o trabalho do poeta é comparado com o do esgrimista, conforme se vê nos seguintes versos iniciais: “Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros\ Persianas acobertam beijos sorrateiros, \Quando o impiedoso sol arroja seus punhais\ Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais, \Exercerei a só a minha estranha esgrima, \Buscando em cada canto os acasos da rima, \Tropeçando em palavras como nas calçadas, \Topando imagens desde há muito já sonhadas.” (Baudelaire, 1857, trad. De Ivan Junqueira).

⁴⁶ Para a maior parte dos livros didáticos e de história da literatura o modernismo se dividiu em três grandes fases: a heroica (de 1922 a 1930), de combate aos valores passadistas e implementação da nova estética; a fase de consolidação do movimento (1930-1945), com a estreia de escritores do calibre de um Graciliano Ramos, uma Raquel de Queiroz, um Jorge Amado e outros; e uma última fase, de 1945 a 1960, com a explosão estilística de um Guimarães Rosa e uma Clarice Lispector e as vanguardas concretistas. Drummond publica seu primeiro livro – *Alguma Poesia* – em 1930, mas desde meados da década de 20 já escreve poemas considerados “modernistas”, como o famoso *No meio do caminho* tinha uma pedra, e segue escrevendo até sua morte em 1987, sendo seu último livro de poesia, publicado postumamente, *Farewell*.

poesia moderna e destaca seus momentos mais significativos: seu nascimento com os românticos ingleses e alemães, as metamorfoses no simbolismo francês e no modernismo hispano-americano, o apogeu e fim nas vanguardas do século XX (p. 1984, p.11). Dada a sua importância para compreender a modernidade na qual se insere Drummond, abordaremos sumariamente alguns elementos de relevância desse período literário. Em verdade, é no Romantismo que haverá uma fusão entre as palavras lírica e poesia, passando a primeira a identificar a poesia em sentido largo. Isso não é nem de longe óbvio: na Poética de Aristóteles, aquela poesia de expressão subjetiva que nasceu para ser cantada – acompanhada pela lira – não é objeto de reflexão, ainda que ele mencione de passagem os metros ditirambos, que seriam cantos festivos “expressando grandes alegrias ou grandes tristezas, narrados em primeira pessoa” (Cara, 1985, p. 24). É com o romantismo que a poesia vai se descolar da teoria aristotélica de imitação (característica dos gêneros épico e dramático) e passa a ser entendida como expressão subjetiva de um eu privilegiado. Conforme ensina Salette de Almeida Cara (1985, p. 31):

O poeta será comparado a um organismo vivo: está, portanto, delineada uma verdadeira revolução no conceito de poesia e, dentro da nova ordem de valores, a poesia lírica terá lugar de destaque nas produções e reflexões estéticas. Tal lugar de destaque é resultado previsível da valorização da produção literária como expressão individual, da pessoalização do poético, o que implica também numa revisão da classificação clássica dos gêneros literários.

Um belíssimo exemplo, dentro do romantismo nacional, em que podemos perceber essas características da lírica, em especial a construção de uma subjetividade privilegiada que se expõe dramaticamente ao leitor, é *Leito de folhas verdes*, de Gonçalves Dias.

Por que tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor moves teus passos?
Da noite a viração, movendo as folhas,
Já nos cimos do bosque rumoreja.

Eu sob a copa da mangueira altiva
Nosso leito gentil cobri zelosa
Com mimoso tapiz de folhas brandas,
Onde o frouxo luar brinca entre flores.

Do tamarindo a flor abriu-se, há pouco,
Já solta o bogari mais doce aroma!
Como prece de amor, como estas preces,
No silêncio da noite o bosque exala.

Brilha a lua no céu, brilham estrelas,
Correm perfumes no correr da brisa,

A cujo influxo mágico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!

A flor que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquela flor que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.

Sejam vales ou montes, lago ou terra,
Onde quer que tu vás, ou dia ou noite,
Vai seguindo após ti meu pensamento;
Outro amor nunca tive: és meu, sou tua!

Meus olhos outros olhos nunca viram,
Não sentiram meus lábios outros lábios,
Nem outras mãos, Jatir, que não as tuas
A arazóia na cinta me apertaram.

Do tamarindo a flor jaz entreaberta,
Já solta o bogari mais doce aroma
Também meu coração, como estas flores,
Melhor perfume ao pé da noite exala!

Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes
À voz do meu amor, que em vão te chama!
Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil
A brisa da manhã sacuda as folhas!

Um eu-lírico feminino eroticamente compõe um leito de brandas folhas verdes para receber o amado - Jatir, nome que significa lança, com claras conotações fálicas – mas o amado, recusando-se à voz do amor que o interpela, não vem, e o leito inútil é desfeito pela brisa da manhã, ao romper do sol, após uma ansiosa noite de espera. Parte de uma geração romântica intitulada de *indianista*, Gonçalves Dias, o autor do poema lido, trabalha de forma exemplar o *topoi* da natureza como *locus amenus* em que o eu se refugia e encontra a autenticidade desejada em um amor que, à moda de Dante⁴⁷, move – ou deveria mover – os passos amados ao encontro amoroso.

Uma questão ligada ao movimento romântico que é preciso lembrar é a proximidade do surgimento do romantismo brasileiro com a independência do país, o que em certa medida explica o comprometimento de nossos autores em construir uma maioria civil, distante de Portugal. E é lembrando de tal compromisso que nos vem à mente o Navio negreiro, poema de Castro Alves, cujo primeiro canto introduz um ícone do romantismo já mencionado no capítulo anterior, o albatroz, símbolo potente dessa subjetividade heróica construída pela fusão entre eu-lírico e poeta:

⁴⁷ “*L’amor che move il sole e l’altre stele*”.

I

'Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar — dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.

'Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardentias,
— Constelações do líquido tesouro...

'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? qual o oceano?...

'Stamos em pleno mar. . . Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares,
Como roçam na vaga as andorinhas...

Donde vem? onde vai? Das naus errantes
Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?
Neste saara os corcéis o pó levantam,
Galopam, voam, mas não deixam traço.

Bem feliz quem ali pode nest'hora
Sentir deste painel a majestade!
Embaixo — o mar em cima — o firmamento...
E no mar e no céu — a imensidade!

Oh! que doce harmonia traz-me a brisa!
Que música suave ao longe soa!
Meu Deus! como é sublime um canto ardente
Pelas vagas sem fim boiando à toa!

Homens do mar! ó rudes marinheiros,
Tostados pelo sol dos quatro mundos!
Crianças que a procela acalentara
No berço destes pélagos profundos!

Esperai! esperai! deixai que eu beba
Esta selvagem, livre poesia
Orquestra — é o mar, que ruge pela proa,
E o vento, que nas cordas assobia...

.....

Por que foges assim, barco ligeiro?
Por que foges do pávido poeta?
Oh! quem me dera acompanhar-te a esteira
Que semelha no mar — doudo cometa!

Albatroz! Albatroz! águia do oceano,
Tu que dormes das nuvens entre as gazas,
Sacode as penas, Leviathan do espaço,

Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas.

Bêbado dessa “selvagem poesia”, o eu lírico conclama ajuda ao albatroz – este grande e majestoso pássaro, tão próximo ao nosso condor - sendo aquele que confere ao poeta – que nesse poema se funde ao eu-lírico – as asas necessárias para acompanhar a fuga do horrendo navio e, num gesto que se assemelha ao de um cinegrafista, documentar essa viagem terrível cujo maior objetivo era conduzir os sequestrados em África aos portos nacionais com destino à escravização. Resta ainda falar de uma característica bastante singular nesse libelo abolicionista: nesse retrato das desumanas condições em que viajam os escravizados há uma pausa e em flashback é reconstituída a vida desses em África, anteriormente à escravização. Ainda que não seja dada voz aos escravizados – como o fará sua contemporânea narrativa *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis - é a primeira vez na literatura brasileira que os escravizados são investidos da dignidade de pessoa humana, portadores de uma história pessoal prévia ao estado degradante de escravizados. E em que nos ajuda a entender o Romantismo, em especial sua relação com a lírica moderna, esse poema de Castro Alves? Principalmente por ser um poema abolicionista, representante do que se convencionou chamar de geração condoreira⁴⁸, ele mostra o comprometimento do poeta-gênio com a denúncia das mazelas sociais, mostrando uma cisão entre o poeta – aquele que vê mais alto e mais longe e que por isso é comparado ao condor (ou ao albatroz) e assume por isso o papel de conclamar aos leitores à revisão de seus valores éticos e morais – e a sociedade burguesa capitalista que faz do comércio da carne humana o meio de subsistência de toda a ordem sociais. É a racionalidade moderna, capitalista e, paradoxalmente, escravocrata que a crítica feita pelo poema acerta, nos deixando entrever os inícios de uma relação tensa entre poesia e modernidade, como sintetiza Amorim (2004).

(.) desde o Romantismo podem ser observadas as relações contraditórias entre o movimento poético e a modernidade, entre o que deseja representar a poesia e a sociedade estabelecida em decorrência do advento da modernidade. Diante de uma civilização orientada pelo desenvolvimento da técnica, como

⁴⁸ “... o campo semântico que gira em torno do termo “condoreirismo” sugere ligação metafórica ao condor ou outras aves, como a águia, o falcão e o albatroz, que foram tomadas como símbolos dessa geração de poetas com preocupações sociais. Identificando-se com o condor, ave de voo alto e solitário, com capacidade de enxergar à grande distância, os poetas supunham ser eles também dotados dessa capacidade e, por isso, tinham a missão, enquanto vates, iluminados por Deus, de orientar os homens-comuns no sentido da tríade liberdade, igualdade e fraternidade, ideias tributárias às Revoluções burguesas da França e Inglaterra, que pregavam a democracia e a luta pela emancipação dos oprimidos, mas paradoxalmente, sempre por ações promovidas pela classe dominante. Os poetas condoreiros foram também influenciados em grande medida pela veia social de Vitor Hugo, o que se pode notar pela recorrência a epígrafes retiradas do escritor francês. Pode-se afirmar inclusive que o condoreirismo é, em certa medida, uma espécie de ‘hugoanismo brasileiro’. Para Hugo, em seu prefácio ao Cromwell, Do sublime e do grotesco, a literatura, sobretudo a poesia, deve abandonar o alto lugar, o cânon, e admitir-se enquanto arena de lutas”. (Oliveira, 2007, p. 15).

um desdobramento perversa e consequência do processo de racionalização iniciado na Ilustração, a poesia se coloca como um espaço de oposição. A arte romântica seria moderna justamente na medida em que representa uma reação frente à modernidade, uma postura crítica do racionalismo e do progresso, do predomínio da economia urbana e dos valores burgueses (Amorim, 2004, s/p).

Nossa modernidade se define por dois aspectos intimamente relacionados: pelo fato de termos (a civilização ocidental) nos identificado de forma tão inédita e aferrada ao tempo (à História e suas mudanças) e, devido a nossa dupla herança judaico-cristã e grega, termos assumido o tempo linear, progressivo e utópico do cristianismo ao mesmo tempo em que a razão crítica da filosofia grega. A ideia de revolução só poderia ter nascido dentro de uma concepção de tempo não cíclico, mas linear, sucessivo e irrepetível, em que o futuro se projeta a nossa frente como um eterno ideal de perfeição a que nunca se chega, pois o “nosso futuro é simultaneamente a projeção do tempo sucessivo e sua negação” (Paz, 1984, p. 51). A palavra revolução, que inicialmente significava o giro dos mundos e astros em um eterno retorno cíclico do passado, se transforma, na idade moderna, na construção do novo a partir da destruição do antigo. O tempo moderno se distingue do tempo cristão apenas em um ponto significativo: no segundo ele é concebido dentro de uma perspectiva escatológica que caminha para um eterno presente onde “tudo está consumado” (a eternidade cristã), e no primeiro ele se orienta para um eterno devir, onde a história se apresenta como nosso caminho de perfeição (1984, p. 49). Mas a questão é que, se a história é o fundamento no qual nos apoiamos, precisaríamos de um outro parâmetro, que não ela, para nos orientar quanto a essa perfeição. Em um tempo onde o futuro, porque inalcançável, inexistente, vive-se em um eterno e fixo presente, que não é o presente perfeito da eternidade cristã, mas apenas uma ausência de utopias que salvaguardem nosso futuro.

A poesia moderna embate-se com a razão crítica e suas encarnações históricas, que Paz identifica como (a) a relação de tensão com os movimentos revolucionários e (b) a paixão-negação pela religiosidade ocidental (cristianismo). Existe uma “paixão infeliz” entre os poetas e a revolução porque: “.... revolução e poesia são tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o tempo da desigualdade, para instaurar outro tempo. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da ‘vida interior’, que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas.” (1984, p. 67). Portanto, o tempo da poesia não é histórico, mas mítico, sagrado. E muito embora a poesia seja o próprio fazer-se da história — a possibilidade de consciência da temporalidade que somos —, ela busca reinstaurar um tempo que não aquele da necessidade e do trabalho, mas um tempo festivo, dispendioso e inútil, um tempo sagrado. Em se tratando da

paixão religiosa, os poetas românticos foram os primeiros a afirmar a anterioridade historial e espiritual da poesia em relação à filosofia e à religião oficial. Para tanto eles inventaram uma mitologia própria, que é “uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais” (Paz, 1984, p. 68), construídas a partir de filosofias e mitologias diversas e dispersas. Para Octávio Paz a literatura moderna caracteriza-se prioritariamente por ser um Jano dividido simultaneamente entre a tradição e a ruptura. Aliás, essa é uma característica não apenas da literatura, mas da própria modernidade, que opera uma identificação entre modernidade, civilização e história, assumindo a ruptura entre velho-novo como elemento constitutivo de si própria, na verdade como um fundamento atemporal, de tal modo que a mudança se tornou o elemento imutável e identificador de culturas e civilizações. Nesses dois extremos, ao tomar consciência da dissonância existente entre homem, cosmos e história (naquilo que Paz chama de ruptura da analogia), a poesia moderna torna-se ou angústia ou ironia.

A ruptura da analogia é o começo da subjetividade. O homem entra em cena, desaloja a divindade e se depara com a não significação do mundo. Dupla imperfeição: as palavras deixaram de representar as verdadeiras realidades das coisas; e as coisas se tornaram opacas, mudas. O homem tem de enfrentar a realidade fechada em si mesma, incomunicada e incomunicável. A negação da não significação do mundo, sua transformação em sentido, é a história da idade moderna (2012, p.331).

Na dupla negação de negar tanto o tempo utópico da razão crítica e revolucionária quanto o tempo escatológico e perfeito do cristianismo, a poesia volta-se para si e contra si mesma (1984, p. 74), apontando para um espaço vazio de significação como o próprio núcleo do fazer poético. Assim, a linguagem — seus limites, suas possibilidades, sua relação com o real, com a imaginação e com a verdade, etc. —, ocupa o centro dessa arena, e passa a ser personagem principal. Paz aponta o poema “Un coup de dés”, de Mallarmé, como uma primeira tentativa de reconstruir uma figura do mundo a partir da dispersão dos fragmentos que estão em alucinada dança cósmica. Mallarmé inicia uma nova era na poesia moderna, onde o poema, ao mesmo tempo em que proclama a inutilidade e fracasso de qualquer tentativa de fazer de si um duplo do universo, assume o temerário desafio de ser negação e afirmação do absoluto na linguagem. Note-se que agora o absoluto não se identifica mais com quaisquer elementos “fora” da poesia: é antes dentro da própria linguagem poética que nossos deuses e demônios serão engendrados. Como consequência desse desafio nasce o poema crítico, do qual “Un coup de dés” é um exemplo admirável, pois

(...) nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, (e) é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação

plena da soberania da palavra. Não diz nada e é a linguagem em sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação. (Paz, 2003, p. 113).

E ainda,

A atuação da ironia, na linguagem, se expressa por meio da cisão entre palavra e objeto. Sua intromissão no poema implica a ruptura da correspondência. Porque a analogia moderna se baseia na diferença e porque a poesia da modernidade é a consciência da ironia no interior da analogia, a relação entre analogia e ironia se torna o operador próprio para uma aproximação à poesia da modernidade. Além de acentuar a divisão entre palavra e objeto, a ironia lança a dúvida. Por isso se mostra como o avesso da linguagem. Por equivaler à negação crítica, constantemente põe em crise a linguagem do universo, ou seja, a própria analogia. Uma analogia que tenha como centro a consciência irônica só pode ser aquela cujo centro é vazio. Assim, para o poeta da sociedade cristã o mundo dos homens é legível, porque se decifra pela chave das Sagradas Escrituras, o poeta moderno constata a ilegibilidade do mundo por não haver uma escritura que o englobe e contenha (Almeida, 1997, p. 53).

Portanto, a poesia moderna, entendida no sentido *lato sensu*,

(...) é uma apaixonada negação da modernidade; em outra de suas tendências mais persistentes que envolve tanto o romance como a poesia lírica — penso agora na tradição que culmina em um Mallarmé e um Joyce —, nossa literatura é uma crítica não menos apaixonada e total de si mesma. Crítica do objeto da literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. De ambos os modos a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma, confirma sua modernidade (Paz, 1984, p. 53).

Não é sem razão que Hugo Friedrich (1978), em seu importante estudo sobre a poesia moderna, afirma que as transformações relativas à modernização do mundo levam a não apenas a lírica moderna, mas também a própria crítica e teoria literária, a serem tocadas por essa negação, na medida em que precisam buscar categorias negativas para descrever a poesia moderna. Em didático resumo da argumentação que viemos tecendo até o momento, conclui Friedrich (1978, p. 20):

A mudança que se verificou na poesia do século XIX, trouxe consigo uma mudança correspondente aos conceitos de teoria e crítica literária. Até o início do século XIX e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero de outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade do poeta

justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; *a lírica foi, de ora em diante, definida como fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se à liberdade de dizerem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo de uma transcendência vazia*. Esta transformação espelha-se muito exatamente nas categorias com as quais poetas e críticos falam da lírica (p. 20, grifo meu).

E que categorias são essas? Advindas da anormalidade pressentida na lírica moderna, são categorias negativas usadas para caracterizar – não depreciar ou menosprezar – a nova lírica: desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático e estranhamento são os termos citados por Friedrich (1978, p. 22).

Tendo em Diderot e em Rousseau uma espécie de prelúdio, ainda em finais do século XVIII, a lírica moderna será intencionalmente obscura, e aí a citação mais significativa é de Baudelaire, para quem “Existe uma certa glória em não ser compreendido” (*apud* Friedrich, 1978, p. 16), renunciada pelo clamor de Diderot: “Poetas, sede obscuros” (*apud* Friedrich, 1978, p. 26), já que para Diderot a relação entre autor e leitor não deve se basear na compreensão objetiva compartilhada, e sim na sugestão mágica e na ampliação do conceito de beleza de modo a incluir a desordem e o caos. Em relação a Rousseau e sua ligação com a lírica moderna, Hugo Friedrich irá ver neste o prenúncio dos poetas malditos, conforme fórmula cunhada por Verlaine, na medida em que seu desejo é a solidão diante de si próprio e da natureza, espécie de atitude “autista” que “encarna a primeira forma moderna de ruptura com a tradição” e a formação de uma outra tradição, que é a da ruptura, como visto anteriormente a partir de Octávio Paz. Além da obscuridade e incompreensibilidade, já citadas, essa nova lírica seria marcada, ainda, pelas seguintes características: fascinação que viria justamente pela obscuridade e incompreensibilidade; construção formal rigorosa, que toma como paradigma de rigor a matemática; recusa da emoção e do sentimento fácil; traços arcaicos ou míticos aliados ao elogio do rigor intelectual; simplicidade da linguagem a par da inextrincabilidade do conteúdo; e por fim um jeito de tratar o conteúdo do poema muito singular, não descritivo, mas que o conduz ao âmbito do estranho e não familiar (1978, p. 16-34).

4.2 Poesia moderna: uma *tradição* irônica

Para o poeta romântico, mesmo que ainda não possamos falar de um autoexílio na linguagem (o que ocorrerá com a poesia subsequente, moderna) a fantasia torna-se progressivamente o único lugar de realização de uma legítima vocação espiritual, ou, em palavras de Michel Hamburger (citando Nietzsche) a religião da arte torna-se a ‘última atividade metafísica dentro do niilismo europeu’” (2007, p. 24). Já para Amorim (2004, s/p), “A associação entre a poesia e as antigas funções da religião, assim como a valorização do sentimento e da paixão, apontam nitidamente para a nostalgia, para o desejo de retorno a um mistério e um encantamento anteriores aos processos de racionalização que almejam cortar definitivamente os laços entre o céu e a terra”. E, por fim, Octávio Paz faz apaixonada defesa da poesia como revelação da nossa outridade⁴⁹ constitutiva:

A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade”, e assim o faz realizar o que é. Não são as sagradas escrituras das religiões que “constroem o homem, pois se apoiam na palavra poética. O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia. Em suma, a experiência religiosa e a poética têm uma origem em comum: suas expressões históricas — poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, ritos, etc. — são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências de nossa “outridade” constitutiva. A religião, porém, interpreta, canaliza e sistematiza a inspiração, dentro de uma teologia, ao mesmo tempo em que as igrejas confiscam seus produtos. A poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência (2012, p. 163).

Nesse sentido há uma insuspeita potência da lírica que a aproxima daquilo que genericamente poderíamos denominar “sagrado” sem que haja no entanto uma necessária

⁴⁹ Conceito de Paz melhor explicado na seguinte citação: “o traço distintivo do homem não consiste tanto em ser um ente de palavras como nessa possibilidade de ser “outro”. E como pode ser outro é um ente de palavras. Elas são um dos meios que possui para tornar-se outro. Só que essa possibilidade poética só se realiza se dermos o salto mortal, quer dizer, se realmente sairmos de nós mesmos e nos entregarmos e nos perdermos no “outro”. Ali, em pleno salto, o homem, suspenso no abismo, entre o isto e o aquilo, por um instante fulgurante é isto e aquilo, o que foi e o que será, vida e morte, num ser-se que é um pleno ser, uma plenitude presente. O homem já é tudo que queria ser: rocha, mulher, ave, os outros homens e os outros seres. É imagem, casamento dos opostos, poema dizendo-se a si mesmo. É, enfim, a imagem do homem encarnada no homem” (p. 187). O conceito, de difícil interpretação isolado da totalidade das reflexões de Octávio Paz, parece se relacionar com a concepção que tem de um erotismo das palavras, experiência próxima do erotismo dos corpos e da mística. Por outro lado, nota-se a influência heideggeriana nesse conceito, no sentido em que a outridade constitutiva se relaciona com ser o homem um ser de transcendência, um “sendo” sem repouso, sempre em busca de si mesmo. Em minha dissertação de mestrado eu abordo essa concepção de erotismo em Octávio Paz e Georges Bataille, ver: Oliveira, 2005.

aproximação ao religioso. E no Romantismo, prenúncio da poesia moderna, essa relação é potencializada, pois “O artista romântico, movido pela necessidade de recusa do mundo e pela vontade de alçar-se para cima, encontra na fantasia uma legítima vocação espiritual” (Amorim, 2004, s/p). Mas com o avanço dos processos de industrialização no século XIX, com a uniformidade e mecanização que vão impregnando todas as experiências humanas, em um mundo sem mistérios que coloca em questão as antigas atribuições do poeta, já não há espaço para ele, e a poesia faz-se cada vez mais negativa. O poeta “já não é mais aquele que celebra serenamente a cultura à qual pertence” (Amorim, 2004, s/p), e é nesse contexto que surge Baudelaire e *As Flores do mal*, onde aparece uma poesia predominantemente crítica: ao cristianismo opõe o satanismo; à burguesia oferece seu desdém e desprezo; ao Romantismo que, lembremos, cultua a natureza vista e experienciada a partir da subjetividade privilegiada do gênio, opõe o dandismo e o artifício, bem como a obscuridade de uma lírica que foi, inclusive, alvo de um processo civil⁵⁰ por ofensa à moral pública e religiosa.

Se o exílio vertical ainda era possível para o artista romântico, admirado como um ser de caráter elevado, criador da obra de arte que se mantinha na esfera dos objetos de culto, isso não é mais possível a partir da época que vive Baudelaire. O distanciamento cada vez mais efetivo entre a poesia e o seu papel público torna-se evidente durante o transcorrer do século XIX, particularmente na França. Victor Hugo talvez tenha sido o último grande poeta a poder gozar de plena aceitação entre o público leitor de sua época, o último a ser ainda louvado como o representante de ideais elevados da nação e dos sentimentos mais essenciais e profundos do ser humano. Baudelaire, diferentemente, refletindo as novas circunstâncias que envolvem e determinam o papel da poesia no bojo dos processos de modernização, experimenta uma nova realidade, observando de forma bastante aguda, a um só tempo melancólica e irônica, a situação do poeta como figura à margem, desprovida de qualquer maior interesse para o mundo. (Amorim, 2004, s/p).

⁵⁰ Em 1855, quando Baudelaire publica pela primeira vez na *Revue des Deux Mondes* alguns poemas já sob o título de *As Flores do Mal*, o jornal *Le Figaro* denuncia o livro como exemplo de poesia de “cemitério e abatedouro”. Dois anos mais tarde, imediatamente após o lançamento do livro em 21 de junho de 1857, *Le Figaro* publica outra crítica negativa da obra que, dessa vez, atrai a atenção do departamento de Segurança Pública do Ministério do Interior. Em um relatório especial do Ministério são denunciados os poemas “A negação de São Pedro”, “Abel e Caim”, “As Litanias de Satã” e “O vinho do assassino”, condenados por blasfêmia, bem como as peças “As metamorfoses do vampiro”, “As joias” e “Mulheres malditas”, consideradas imorais. Um dos principais pontos condenados por Ernest Pinard, Procurador Adjunto da República Francesa, está na acusação de Baudelaire “tudo pintar, tudo descrever, tudo dizer”. O procurador objeta um realismo denunciado na própria sentença condenatória, que autoriza a censura dos seis poemas requisitados por Pinard e imputa uma multa de 300 francos a Baudelaire e de 100 francos a cada um de seus editores. Os juízes que emitem a decisão de censura não hesitam em considerar pornográfico o realismo apresentado nas *Flores do Mal*. Após a decisão judicial, Baudelaire substitui os seis poemas censurados por outros trinta e cinco, reestruturando, portanto, a organização do livro, o que, segundo muitos críticos, aperfeiçoou a obra-prima que conhecemos hoje (Resende & Anjos, 2017, p. 159-160).

Diversos críticos literários são unânimes em conferir a Baudelaire a importância de ser esse poeta contraditório cujo papel é antecipar um jeito de poetar que será o da moderna poesia, e esse poetar é marcado especificamente pela dessacralização. E creio que nenhum outro texto expressa com maior acuidade a inadequação do poeta frente a uma sociedade que cada vez mais se complexifica e se distancia de um ideal de comunhão entre poeta e sociedade, bem como mostra esse lugar difícil ocupado pela poesia em um mundo onde a transcendência torna-se *demodê*. É o poema em prosa “A perda da auréola”.

-Mas como? Você por aqui, meu caro? Você, num lugar de má fama! Você, *sorvedor de quintessência*, você, um degustador de ambrosia! Vamos e venhamos, é de surpreender! - Meu caro, você sabe do meu terror aos cavalos e às carruagens. Ainda há pouco, quando vinha atravessando o bulevar com a maior pressa, saltitando sobre a lama, através daquele caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a um só tempo, *minha auréola, por conta de um movimento brusco*, deslizou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta. Achei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. E, depois, eu me dizia, há males que vêm par a bem. Agora posso *passar incógnito*, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E cá estou, perfeitamente semelhante a você, como vê!

- Você poderia ao menos pôr anúncios ou prestar queixa ao delegado.
- Ó, céus, não! Estou bem por aqui. Só você me reconheceu. De resto, *a dignidade me entedia*. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sempudor. Fazer o bem ao próximo, que prazer! Ainda mais a um bem-aventurado que me fará rir! Pense em X ou em Z! Olhe tal? Como será divertido! (grifos meus).

A primeira informação que temos é que o lugar onde nosso poeta exemplar está – aquele que possuía e não mais possui a aura – é um lugar em que comumente não estaria, por não combinar com sua caracterização de ser um “sorvedor de quintessência”, ou seja, está aquém de sua excelência enquanto gênio elevado acima da mediocridade que o circunda – lembremo-nos que essa é uma caracterização de poeta bem comum no romantismo, e parece ser a ela que Baudelaire quer se opor. Outra informação a assinalar é quanto à causa da perda da auréola: foi um “movimento brusco”, causado certamente pelo tumulto da rua – “caos movente em que a morte chega a galope”. Esse caos movente é nitidamente uma metonímia da modernidade, desse momento em que velocidade, fluidez dos valores, pujança das inovações técnico-científicas e desencantamento do mundo dão a tônica. Além desses, especificamente o texto menciona a dissipação das singularidades: o sujeito moderno é aquele que se perde em meio à multidão, um *flâneur* que agora pode “passar incógnito”, certo de não ser reconhecido, já que se mistura e se torna um “simples mortal”. A auréola perdida não parece fazer falta ao poeta, que se diverte em imaginar X ou Z, poetas incógnitos porque sem qualquer singularidade que os fizessem

dignos de aura, envergando sem pudor um distintivo que não merecem. Por outro lado, a dessacralização implícita na perda da auréola traz a vantagem do anonimato – já mencionado – e com esse o descompromisso com a dignidade. Vê-se então que a transcendência, cujo passaporte era aquela auréola perdida, aparentemente não faz falta à lírica moderna. Mas só aparentemente.

Octávio Paz interpreta que no fluir da poesia moderna os poetas redescobrem uma tradição antiquíssima, transmitida pelo neoplatonismo renascentista e pelas seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII: a analogia, ou seja, a crença em um sistema de correspondências que orientaria e garantiria uma harmonia do universo e da linguagem que o representa.

Só que é uma ciência que não vive senão graças às diferenças: precisamente porque isto não é aquilo, é capaz de lançar uma ponte entre isto e aquilo. A ponte é a palavra como ou a palavra é: isto é como aquilo, isto é aquilo. A ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos distintos. A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável (1984, p. 99).

Considerando que a alegoria é uma das expressões mais típicas do pensamento analógico, Paz lembra-nos que ela foi o modo de configuração predominante que a poesia assumiu durante o apogeu do cristianismo. Para clarificar o argumento dá como exemplo a *Divina Comédia*, de Dante, e a contrapõe com outra obra narrativa do ocidente, *Dom Quixote*, de Cervantes, a primeira grande obra do mundo moderno, para explicar a relação entre analogia e ironia. Se o tema de ambas as obras é idêntico – a alma humana – já não é mais a alma caída, e sim a alma alienada de que se ocupa essa narrativa moderna (ainda que fora do período convencionalizado com moderno pelo próprio Octávio Paz, o qual viemos seguindo até aqui): “O herói é um louco, não um pecador” (2012, p. 329). Portanto, a síntese a que se chega, a partir de Paz, é que a poesia moderna (entendida para além dos gêneros literários) é uma negação crítica de si mesma na medida em que realidade – entre ela a realidade do herói – e a linguagem são problematizadas. A uma tal problematização ele chama ironia:

A analogia é a expressão da correspondência entre o mundo celeste e o mundo terrestre: embora a realidade do segundo seja subsidiária e reflexo da realidade do primeiro, não deixa de ser realidade. A ironia atua na direção inversa:

sublinha que há um abismo entre o real e o imaginário. Não contente em revelar a cisão entre a palavra e a realidade, a ironia inocula a dúvida no espírito: não sabemos o que é realmente real, se é o que os nossos olhos veem ou o que a nossa imaginação projeta (2012, p. 330).

E retornando à comparação entre a *Divina Comédia* e *Dom Quixote* explica:

Dom Quixote não encarna a história humana; é uma exceção. Ele é exemplo de um modo irônico, por negação: não é como o resto dos homens. A correspondência se interrompe ou, mais exatamente, assume a forma das interrupções. As andanças do fidalgo manchego não são uma alegoria das peregrinações do povo eleito (como o são em Dante), mas sim de um homem perdido e solitário. Virgílio e Beatriz guiam Dante; ninguém guia Dom Quixote, e seu companheiro de aventuras não é um vidente, mas o míope senso comum. O círculo concêntrico é o modelo da viagem do poeta; o cavalgar do louco não obedece a nenhuma geometria nem à geografia: é um ir e vir sem rumo e durante o qual as pousadas se transformam em castelos e os jardins, em currais. A peregrinação do florentino é uma descida e uma ascensão; a do espanhol é uma sucessão de tropeços e descabros. A visão final de Dante é a divindade; a de Dom Quixote é um regresso a si mesmo, à realidade sem grandeza do fidalgo pobre. Num caso, visão da realidade suprema e conversão; no outro, reconhecimento da nossa insignificância e resignação a ser o que se é. Dante vê a verdade e a vida; Dom Quixote recupera a lucidez e enfrenta a morte (2012, p.329-330).

Um outro exemplo paradigmático para entendermos o pensamento analógico na poesia é o poema *Correspondências*, de Baudelaire, na tradução de Maria Gabriela Llansol:

A Natureza é um templo de pilares vivos
Que deixam, por vezes, sair palavras confusas,
O homem por aí passa, através de florestas de símbolos
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que, de longe, se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade
Vasta como a noite e como a claridade
Os perfumes e as cores e os sons se respondem.

Há os perfumes frescos como pele de criança.
Doces oboés e verdes como as pradarias
E outros corruptos, vivos e triunfantes.

Contendo em expansão quimeras infinitas
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam o transporte do espírito e dos sentidos.

A natureza é identificada por Baudelaire com um templo – a primeira, mas não única, referência religiosa do poema – em que os pilares, ou seja, a própria estrutura arquitetônica que sustenta esse templo, é viva e fala, ainda que sejam “palavras confusas” essas. O homem – e o artigo definido aponta que se trata aqui da espécie e não de um homem determinado – caminha

por esse templo em meio a uma floresta de símbolos, símbolos que estão atentos a esse caminhar, observando-o (ao andarilho) com “olhos íntimos”, conforme outra tradução, de Fernando Pinto do Amaral. Há uma “profunda e tenebrosa” unidade nessa co(r)respondência entre perfumes, cores e sons que, segundo a última estrofe, canta “o transporte do espírito e dos sentidos”, ou seja, essa unidade estaria intimamente relacionada com uma experiência extática, com o ser transportado para “fora de si”⁵¹. Em carta a Alphonse Toussenel (de 21 de janeiro de 1856) Baudelaire retoma o tema da correspondência, reforçando sua relação com a mística:

(...) O que é positivo é o fato de você ser poeta. Há muito tempo digo que o poeta é soberanamente inteligente, que ele é a inteligência por excelência – e que a imaginação é a mais científica das faculdades, porque apenas ela compreende a analogia universal, ou aquilo que uma religião mística denomina correspondência. (grifo meu).

Em outro texto em prosa, *Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos (sobre) Victor Hugo*, publicado na *Revue Fantaisiste*, em 1861, desenvolve mais o tema: na verdade “tudo é um hieroglifo” a ser decifrado pelo poeta, que deve ser um interprete da analogia universal por meio das figuras e metáforas que cria. Chama atenção o uso do advérbio “matematicamente”, cujo significado de precisão e cálculo é intensificado pelo adjetivo “exato”, para caracterizar o trabalho – *en los buenos poetas* – de transposição de sentidos operado pela imagem poética.

Por su parte, Swedenborg⁵², que poseía un alma mucho más grande, ya nos había enseñado que el cielo es un hombre grandísimo; que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, en lo espiritual como en lo natural, es significativo, reciproco, converso, correspondiente. Lavater⁵³, limitando al rostro del hombre la demostración de la universal verdad, nos había traducido el sentido espiritual del contorno, de la forma, de la dimensión. Si extendemos la demostración (no sólo tenemos derecho a hacer lo, sino que nos sería infinitamente difícil obrar de otro modo), llegamos a la verdad de que todo es jeroglifo, y sabemos que los símbolos no son oscuros más que de una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la clarividencia natural

⁵¹ Em dicionário online do termo correspondente no francês encontramos as seguintes definições de “Transporte”: “II. – Vieilli ou littér. [Corresp. à transporter II] Vive émotion, sentiment passionné; manifestation d'une telle émotion, d'un tel sentiment. Synon. effusion, élan², emportement, exaltation, ravissement. Il mit involontairement la main sur la garde de son épée; mais aussitôt il eut honte de ce transport (Mérimée, Chron. règne Charles IX, 1829, p. 71). C'est bien un véritable transport de l'amour analogue au transport mystique, qui a porté Proust tout entier, corps et âme, vers le Dieu de la vie mondaine (Thibaudet, Réflex. litt., 1936, p. 185). SYNT. Transport amoureux, brûlant, furieux, poétique; doux, grand, vif transport; transport d'admiration, d'allégresse, d'enthousiasme, de bonheur, de colère, de douleur, de jalousie, de joie, de passion, de plaisir, de rage, de tendresse; embrasser qqn avec transport.

⁵² Emmanuel Swedenborg (1688-1772), famoso teósofo.

⁵³ Johan Raspar Lavater (1741-1801), autor de *A Fisionomia* (1775-1778), sobre a maneira de se descobrir o caráter de uma pessoa por meio das características fisionômicas, teoria que exerceu grande influência em todo século XIX.

de las almas. Ahora bien, ¿qué es un poeta (tomo la palabra en su acepción más amplia) sino un traductor, un descifrador? En los buenos poetas no hay metáfora, comparación o epíteto que no sea una adaptación matemáticamente exacta en la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos proceden del inagotable fondo de la analogía universal, y no pueden salir de otra parte (Baudelaire, 1984, s/p).

Não obstante, o entendimento de que há uma correspondência entre os signos que compõem nosso universo vem sofrendo abalos mais ou menos fortes a partir da modernidade, e a poesia moderna tem respondido com um progressivo voltar-se para si mesma, um refugiar-se na teia de signos por ela mesma tecida, como a figura do uróboro: a serpente que engole a própria cauda. Há que se salientar também que esses primeiros modernos desenvolveram uma relação curiosa com a religião: se por um lado negam, ridicularizam e blasfemam contra os valores cristãos, por outro lado inventam sua própria mitologia, que é “uma mescla de crenças díspares, mitos desenterrados e obsessões pessoais” (Paz, 1984, p. 68). Assim, a poesia moderna encontrou-se entre dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa, entre a revolução e a analogia (o mito e a estética das correspondências). Desta encruzilhada e desse conflito nasce a ironia, que é

(...) a ferida pela qual sangra a analogia é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto. A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o conceito das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra ou um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal (Paz, 1984, p. 101).

Em *O arco e a lira* (2013), Octávio Paz aponta que a ironia, na literatura, seria a porta aberta da contingência e da sem razão, e quem abriu essa porta foi o tema da morte de Deus, que aparece pela primeira vez no poeta alemão Jean Paul Richter no poema Discurso do Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus – poema que antecipa (o primeiro esboço do poema é de 1789) a visão do poeta como vidente/vate/profeta própria do romantismo, pois em sua versão definitiva é Shakespeare quem comunica a morte de Deus (na primeira versão é o próprio Cristo).

Para Paz, “A consciência poética do ocidente viveu a morte de Deus como um mito” (2013, p. 58), no sentido em que faz surgir o tema da orfandade universal, em uma experiência que lembra a via negativa dos místicos, e Paz cita especificamente a noite escura de São João da Cruz; entretanto essa “é uma noite sem desenlace, um cristianismo sem Deus” (p. 58). Essas duas experiências – uma mitologia pagã e um cristianismo sem Deus – são constitutivas da

literatura romântica, mas penso que não apenas dela, lembremo-nos rapidamente de Camus, já citado, e seu misticismo panteísta, ou mesmo da ética cristã paradoxalmente atea da narrativa *A peste*, que se passa na cidade de Orã, Argélia, assolada por uma peste que isola seus moradores do mundo exterior. Em certo momento da narrativa lemos o diálogo abaixo, entre o jornalista Jean Tarrou, que documenta a peste em seus cadernos e se une às formações sanitárias para combatê-la, e o médico Rieux, um dos mais engajados na tentativa de salvar os habitantes da cidade da peste:

— Em resumo – disse Tarrou com simplicidade –, o que me interessa é saber como alguém pode tornar-se um santo.
— Mas você não acredita em Deus...
— Justamente. Poder ser santo sem Deus é o único problema concreto que tenho hoje.

Quanto ao poema de Jean Paul Richter é relevante nele nos determos, dada sua importância precursora do tema da orfandade cósmica. Na primeira versão, aquela em que é Cristo quem anuncia a morte de Deus, temos inicialmente uma introdução onde as intenções hermenêuticas para o texto a ser lido são desveladas. Diz-nos Richter que sua intenção é “meter el miedo em el cuerpo com esta ficción mía a algunos leídos profesorcillos” que “andan inquirendo ahora sobre la existencia de Dios com igual sangre fría e igual corazón helado que si tratara de la existencia del unicornio (...)”. Como se vê, é um propósito apologético que anima Richter, mas, ao fim e ao cabo, a realização do texto apocalíptico é de tal modo que seu efeito no leitor será o de um niilismo antecipatório do que virá depois, com Nietzsche e seus seguidores.

O poema em prosa tem como motivo um sonho. Um eu não identificável, e talvez por isso de fácil identificação com o autor – que em seu prefácio já nos deu indicações disso – após adormecer, em um dia de verão, em um monte ao ar livre, tem um sonho em que acorda em um cemitério. O cenário em que se encontra é terrível: em meio a um eclipse lunar que encobre o céu, uma névoa densa cai do céu como uma sombra gigantesca que “se parecía a una red y a cada momento se volvía más estrecha e ardiente”, avalanches e terremotos ocorrem ao mesmo tempo em que sons dissonantes saem de dentro de uma igreja, fazendo com que ela oscilasse para cima e para baixo. Todas as tumbas do cemitério estão abertas e sombras deslizam pelos muros ou se elevam pelo ar. Empurrado para dentro do templo pela névoa e pelo chão oscilante, o eu lírico vê dois basiliscos – serpentes mitológicas de antigos bestiários – postadas às portas da igreja. Enquanto caminha lá dentro, avança através de sombras “desconocidas en las que estaba impresa la huella de varios siglos”. Essas sombras se congregam em torno do altar,

aparentemente esperando algum acontecimento. No alto da cúpula da igreja está o relógio da Eternidade que não tem os ponteiros marcadores das horas, apenas um dedo negro apontando. Surge então uma nobre figura, na qual “se advertía un dolor inextinguible”, e os mortos gritam, confirmando um pressentimento:

(...)

- Cristo, ¿es que no hay Dios? Y él respondía:

- No lo hay

La sombra entera de cada uno de los muertos, y no solo su pecho, se estremecía entonces violentamente; y aquel temblor iba dispersándolos uno tras otro. Y Cristo continuaba:

- He cruzado los mundos, he penetrado en los soles, he volado en compañía de las vías lácteas por los desiertos del cielo; pero no hay Dios. Hasta donde llega la sombra del ser, hasta allí he bajado, y he mirado en aquel abismo, y he llamado: “Padre ¿Dónde estás?”, pero lo único que hasta mis oídos ha llegado ha sido el estruendo de la tempestad que nadie gobierna. Y encima del abismo estaba el brillante arco iris formado por los seres, sin ningún sol que lo hubiese creado; y de aquel arco iris se desprendían gotas. Y cuando he alzado la vista hacia el inmenso mundo, buscando el ojo de Dios, el mundo me ha mirado con sus cuencas; estaban vacías y no tenían fondo. Y la eternidad yacía sobre el Caos, y lo roía, y se rumiaba a sí misma. Seguid chillando, notas disonantes, dispersar con vuestros chillidos las sombras. ¡Pues Él no existe!

Até as crianças, que eram as únicas, até então, que se quedavam adormecidas em seus tómulos, acordam e repetem a mesma pergunta terrível: “Jesús! ¿Es que no tenemos padre?”, a que Jesús “llorando a lágrima viva” respondia: “Todos nosotros somos huérfanos, ni yo ni vosotros tenemos padre”. Então, após essa resposta também terrível, ouve-se um agudo e desagradável som de notas dissonantes e templo, crianças, terra, sol, universo se fundem, sendo esse processo contemplado por um Cristo com olhos baixos e cheios de lágrimas. E é esse Cristo humanizado pela dor da orfandade que dirá as últimas palavras desse sonho inquietante, palavras que são uma espécie de conselho:

(...)

Ay, yo estuve también en la tierra; pero en aquel tiempo yo aun era feliz, aun tenía a mi padre infinito, aun miraba alegre desde los montes hacia el inmenso cielo y apretaba mi taladrado pecho contra su imagen aliviadora, y hasta en la acerba muerte decía: “¡Oh, Padre, saca a tu hijo de esta sangrienta envoltura y llévalo hasta tu corazón!”... Ay, vosotros afortunadísimos habitantes de la Tierra, vosotros seguís creyendo en Él. Tal vez en este preciso instante esté poniéndose vuestro Sol, y entre flores, resplandor y lágrimas de alegría: “También a mí me conoces tú, ¡oh, Infinito!, y conoces asimismo todas mis heridas, y después de la muerte me acogerás y me las cerrarás todas...”. Oh, desventurados, no serán cerradas vuestras heridas después de la muerte. Cuando, cubiertas de ellas su espalda, ese ser lastimoso que es el hombre se eche en tierra para encaminarse adormilado hacia su hermosa mañana llena de verdad, llena de virtud y de alegría, cuando eso ocurra, el hombre se despertará

en el tempestuoso caos, en la medianoche eterna. ¡Y no llegará ninguna mañana, no llegará ninguna mano que cure, no llegará ningún padre infinito! Oh, tú, mortal que te hallas ahí a mi lado, si aún estás vivo, ¡adóralo! Pues de lo contrario lo habrás perdido para siempre.

A contradição, tão patente nessas últimas palavras ficam evidenciadas pelos adjetivos “afortunadíssimos” e “desventurados”, aplicados a um mesmo interlocutor: o leitor vivo, que goza do privilégio de ter a esperança – que o Cristo sabe frustrada – de que após a morte todas suas feridas são curadas pelas amorosas mãos de um pai cuidadoso. De forma irônica, quiçá cruel, Jesus prevê o dia em que “esse ser lastimoso que es el hombre” adormecerá certo de que despertará em uma manhã cheio de verdade, virtude e alegria e acordará no “tempestuoso caos, em la medianoche eterna”. Talvez, à revelia do que pretendia Richter em seu prefácio, o texto se tornou uma espécie de manifesto niilista porque o conselho de Cristo carece de amplitude temporal: enquanto vivos, na terra, teremos um pai, se cremos que temos um pai, mas após a morte “no serán cerradas vuestras heridas”, e o homem despertará na noite eterna do sem sentido. Parece um pouco com a aposta de Pascal⁵⁴, mas com uma dose intensa de ironia, dada pela dissociação, feita por Richter, entre crença em um Deus de matriz judaico-cristã e crença na imortalidade da alma. Deus não existir, e a vida eterna sim, é a grande ironia desse autor que antecipa o niilismo que marcará fortemente a modernidade na literatura.

4.3 Sobre a ironia drummondiana

Como viemos argumentando, na esteira de Octávio Paz, a ironia é “a ferida pela qual sagra a analogia; é a exceção, o acidente fatal, no duplo sentido do termo: o necessário e o infausto”⁵⁵. Repito a citação porque ela é bem sintomática da perspectiva que quero assumir em

⁵⁴ Conforme resume Gustavo Bernardo (2019, p. 01): “O matemático francês Blaise Pascal é conhecido também como filósofo pelo seu livro *Pensamentos*. Nesse livro, ele formula um argumento que combina matemática e teologia. O filósofo parte do princípio que não se pode provar a existência ou a inexistência de Deus, o que obriga o ser humano a fazer uma escolha: acreditar ou não acreditar em Deus. Esta escolha não precisa ser uma aposta no escuro, ela pode ser lógica. O argumento de Pascal estabelece que é melhor apostar na existência de Deus do que na tese oposta: se ganhar, ganha tudo; se perder, não perde nada ou perde muito pouco. O matemático comprova a sua tese pelo seguinte raciocínio: [1] se você acredita em Deus e Ele existe, quando você morrer seu ganho é infinito, a saber, a vida eterna no paraíso; [2] já se você acredita em Deus e Ele não existe, quando você morrer sua perda é finita, a saber, o tempo de vida que perdeu acreditando numa quimera; [3] se você não acredita em Deus e Ele de fato não existe, quando você morrer seu ganho é finito, a saber, o tempo de vida que não perdeu acreditando numa quimera; [4] mas, se você não acredita em Deus e Ele existe, então quando você morrer sua perda é infinita, a saber, nada menos do que a danação eterna no inferno.”

⁵⁵ Há uma extensa e complexa discussão sobre o que seja ironia e suas aplicações. Como assinala Brait: “As linhas de atuação ou os pontos de vista em torno dos quais circunscrevem-se os trabalhos a respeito da ironia, quer de uma perspectiva sincrônica, quer diacrônica, indicam que os diferentes caminhos têm mais a ver com as tendências dominantes em determinados momentos do que com as idiossincrasias dos

relação à ironia drummondiana e ao modo como ele constrói uma *imago dei*:

A ironia mostra que se o universo é uma escrita, cada tradução dessa escrita é diferente, e que o conceito das correspondências é um galimatias babélico. A palavra poética acaba em uivo ou silêncio: a ironia não é uma palavra ou um discurso, mas o reverso da palavra, a não comunicação. O universo, diz a ironia, não é uma escrita; se fosse, seus signos seriam incompreensíveis para o homem porque nela não figura a palavra morte, e o homem é mortal (Paz, 1984, p. 101, grifo meu).

E agora retomemos a epígrafe de Alcides Villaça que abre o presente capítulo: “A arma irônica é apenas a meia-verdade do sujeito drummondiano, estando a outra no difuso idealismo que combate a primeira.” Lembremos aqui um verso de Drummond em que essa combinação entre ironia e idealismo dá a tônica: “Este verso, apenas um arabesco\em torno do elemento essencial – inatingível” (poema *Fragilidade, A rosa do povo*). Na argumentação de Villaça (2006), a ironia drummondiana é a resposta encenada para o que chama de “signo de uma dramática insuficiência” que nasce em resposta a uma busca pelo absoluto que, paradoxalmente, convive com certa escassez de recursos que se tem à mão – poéticos, políticos, existenciais – para aceder a esse absoluto. Talvez mesmo uma desconfiança em relação a sua existência. Villaça considera a unidade do lirismo em Drummond e defende que a individualidade que se constrói em sua poesia “nasce de um problema”, pois sem aderir a tipificações do sujeito lírico (romântico sonhador, artesão parnasiano, místico simbolista), abre-se a paradoxos de difícil conciliação: o intimista-político, o confessional-irônico, o cético-formalista, etc (p. 51). E, acrescento, o ateu-religioso. Nessa linha de argumentação, ele chega à conclusão que a ironiadrummondiana seria uma espécie de recusa à adesão fácil a um dos polos mencionados:

Na verdade, aprendi com Drummond a concebê-la (a ironia) não como um ressentimento definitivo, mas como um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que já desistiu delas – fingimento que as torna ainda mais urgentes e necessárias. O eu irônico do poeta não é simples modalidade de temperamento ou disposição pessoal de espírito: nasce com a carga das cobranças extremas e irreduzíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor (2006, p. 09).

Para melhor entender a relação que a ironia drummondiana estabelece com esse veio idealizante e, porque não, com o sentido maior do princípio analógico de que nos fala Paz,

pesquisadores, de uma maneira geral. Isso significa que, como conjunto, esses estudos configuram diferentes abordagens de teor filosófico, psicanalítico, sociológico, retórico, literário, estilístico e mesmo linguístico-pragmático, inserindo a reflexão sobre a ironia em universos nem sempre compatíveis” (1996, p.19). Dada essa luxuriante pluralidade, e o fato de minha escolha teórica ser decididamente em relação ao modo de compreensão da ironia de Octávio Paz, que a pensa a partir de uma configuração singular de produção poética, a moderna, não se julgou necessário abrir espaço para digressões teóricas panorâmicas dos estudos da ironia.

visitemos um dos textos mais obscuros de Drummond – O enigma – abaixo citado:

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras — para sempre — no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados. Mas a coisa sombria — desmesurada, por sua vez — aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, e, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo. Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daqueles que reduz à congelada expectativa. Ai! de que serve a inteligência — lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes, e contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la. Ai! de que serve a sensibilidade — choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom de misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas. Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignoradas jazidas, melancólica moleza. Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

Como aquela outra trivial, porém insólita, pedra no meio do caminho⁵⁶, o texto nos fala de uma “forma obscura” que barra o deambular de pedras aventureiras, que caminham pela estrada – como o andarilho de outro poema de Drummond que também fala de um obstáculo a se interpor ao sujeito lírico, A máquina do mundo, comentado no segundo capítulo – aparentemente satisfeitas consigo mesmas. Interceptadas por uma “forma obscura”, as pedras se detêm e se interrogam mutuamente e as suas experiências mais particulares. Detêm-se porque aquela Coisa que lhes assoma à frente não se parece em nada com outras formas que possam ter-se apresentado a elas em suas experiências vitais. Querem resolver o enigma título do poema em prosa, e é nesse esforço que elas se imobilizam. Nesse ponto da argumentação é interessante recuperar os sintagmas que particularizam, por meio da adjetivação, essa forma: ela é uma “forma obscura”, uma “coisa sombria”, “desmesurada”, uma “enorme coisa”, uma “coisa interceptante” e “obscura”. Em sua maioria sintagmas negativos para dar nome ao que não se nomeia, lembrando que nomear é em certa medida domesticar, tornar inteligível. Mas essa

⁵⁶ Menção ao poema “Tinha uma pedra no meio do caminho”, de Drummond.

“coisa” que se oferece como enigma – para as pedras deambulantes e para si mesmo – não recebe esse batismo do sentido. À maneira de um enigma, ela zomba da tentativa alheia de interpretação, mas tal zombaria se veste de ironia na medida em que não pode decifrar a si própria, pois falta-lhe “argúcia alheia” e, portanto, está condenada a viver em “confusão amaldiçoada” e amaldiçoante. As pedras, paralisadas em montes, montanhas ou simples seixos, lamentam-se do passado, quando a inteligência e a sensibilidade que possuíam não foi o suficiente para evitar a catástrofe da imobilidade. Resta lembrar que a previsão anunciada é a de que a coisa interceptante “paralise o mundo”, mas principalmente quero me deter na informação de que travará o caminho dos ventos, dos pássaros, dos insetos – todos eles elementos em movimento – até o momento supremo em que fixará a “mesma capacidade universal de se corresponder e se completar que sobrevive à consciência.” Primeiro, uma afirmação: sobrevive à consciência uma forma universal de se corresponder e se completar; segundo, essa capacidade estaria em movimento como os demais elementos mencionados, já que o estar em movimento é o denominador comum das formas interceptadas; terceiro, há uma ameaça de imobilização que paira sobre tal capacidade. E o que poderia ser esse corresponder e se completar ameaçados pelo enigma? Parece-me que uma boa, senão plausível, resposta é a dada pelo conceito de analogia que viemos explicitando a partir das considerações de Octávio Paz. Retomemos uma definição já dada:

(...) A analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças. A analogia não suprime as diferenças: redime-as, torna sua existência tolerável (1984, p. 99).

A analogia pensa o universo como uma teia de signos que se autorreferenciam mutuamente: o isto e o aquilo não seriam elementos díspares e auto excludentes, mas manifestações de uma realidade maior, que fala da unidade e da co(r)respondência de tudo aquilo que vive e faz viver, inclusive o humano. Há muito de místico nesse pensamento, como já mencionado anteriormente; apenas para clarificar a afirmação, vejamos alguns exemplos do princípio analógico, totalizante e tendendo à unidade, em alguns textos de pendor místico. Inicialmente, a personagem G.H, de Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*:

Sei, Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor que eu não era capaz. Por um amor tão grande que seria de um pessoal tão indiferente — como se eu não fosse uma pessoa. *Ele queria que eu fosse com Ele o mundo.* Ele queria minha divindade humana, e isso tivera de começar por um despojamento inicial do humano construído (p. 150, grifo meu).

Também em Adélia Prado, no romance *Os componentes da banda*,

Pressiono um desentupidor na pia da cozinha e vêm à tona grãos inchados, arroz com casca, fragmentos compactos de sabão e gordura e, sem avisos, um estado de sentir, ou de ver, não sei, que já me ocorreu olhando fotografias antigas de manequins posando em paisagens de inverno e outras mais coisas insólitas. É mais que felicidade, mais que prazer. É: prestes a explodir. É: todo ser é belo. É: tudo é tão transitório, desfadiguemo-nos. *É a unidade de tudo num relance apanhada*. É: tem pleno sentido ir até São Paulo atrás de um novo cosmético. É que pura bobagem tomar banho todos os dias. Está lá a coisa, o ser, o deus, fora de mim, completamente outro, mas em intensa comunhão comigo (p. 229, grifo meu) .

No místico medieval Meister Eckhart,

Com o meu nascimento nasceram todas as coisas e eu era a causa de mim mesmo e de todas as coisas; e, se eu quisesse, não seria nem eu nem seriam todas as coisas; e, se eu não fosse, tampouco seria “Deus”. Eu sou uma causa de Deus ser “Deus”; porque, se eu não fosse Deus não seria “Deus”. *Saber isso não é necessário* (p. 42, grifo do autor).

No místico sufi Rumi

O meu lugar é sempre o não lugar,
não sou do corpo, da alma, sou do Amado
O mundo é apenas Um, venci o Dois.
Sigo a cantar e a buscar sempre o Um.

No místico polonês Angelus Silesius

O Deus desconhecido.

O que é Deus, não o sabemos. Ele não é luz, não é espírito. Não é verdade, nem unidade, nem um, ele não é aquilo que chamamos divindade.

Não é sabedoria, não é intelecto, não é amor nem querer nem bondade.

Nem uma coisa, muito menos uma não-coisa,

Não é uma essência, não é um coração.

Ele é aquilo que nem eu, nem tu, nem nenhuma criatura,

antes de ter-se tornado aquilo que ele é, jamais conhecemos. (IV, 21).

Em Camus,

E também o espírito que procura compreender a realidade não se pode dar por satisfeito sem reduzi-la em termos de pensamento. Se o homem reconhecesse que também o universo pode amar e sofrer, estaria reconciliado. Se o pensamento descobrisse nos espelhos giratórios dos fenômenos relações eternas que os pudessem resumir e resumir a si mesmas num princípio único, poderíamos falar de uma felicidade do espírito da qual o mito dos bem-aventurados seria uma ridícula falsificação. Essa nostalgia da unidade, esse apetite do absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano. Que a nostalgia seja um fato, porém, não implica que deva ser imediatamente apaziguada (2010, p.31, grifo meu).

E por fim em um *scholar* da mística, William James:

Essa superação de todas as barreiras usuais entre o indivíduo e o Absoluto é a grande consecução mística. Nos estados místicos nos tornamos um com o Absoluto e nos tornamos conscientes dessa unidade. Essa é a perene e triunfante tradição mística, escassamente alterada por diferenças de clima ou credo. No Hinduísmo, no Neoplatonismo, no Sufismo, no misticismo cristão, no Whitmanismo, encontramos sempre a mesma nota, de modo que existe a respeito dos pronunciamentos místicos uma eterna unanimidade que deve fazer o crítico deter-se e pensar, e que faz com que os clássicos místicos não tenham, como já se disse, nem dia aniversário nem terra natal. Falando perpetuamente da unidade do homem com Deus, o discurso deles precede as línguas e eles não envelhecem (p. 261).

Por esses variados exemplos podemos relacionar o desejo pela unidade com uma das características próprias da experiência mística e também com o conceito de analogia desenvolvido por Octávio Paz. E agora estamos mais preparados para entender a profecia expressa no texto O enigma, de Drummond, que antevê o momento que também se paralisará – como as pedras, os pássaros, o vento, e os insetos – certa “capacidade universal” - ou seja, algo que é cósmico e aparentemente transcendente às idiossincrasias históricas – de “se corresponder e completar”, portanto, um impulso rumo à analogia, que aposta em um co(o)responder de todas as coisas finitas, que estariam indissociavelmente relacionadas entre si; por fim, que sobrevive (note-se o verbo no presente, ainda agora sobrevive) à consciência, formulação que sugere uma sobrevivência “apesar da” consciência. Nesse momento lembramos da afirmação de José Miguel Wisnik (s/d), de que haveria um impulso totalizador na poesia de Drummond – de fácil localização quando pensamos em como a palavra e o *topoi* “mundo” é recorrente em sua obra – que seria limitado por “uma consciência aguda e reflexiva do limite”:

(....) a atenção do sujeito é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe extrapola os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa. Por isso mesmo, desenvolve-se nela uma consciência aguda e reflexiva do limite, inseparável do seu empuxe totalizador. A apreensão da totalidade do mundo e seu limite se negam e se exigem. Enquanto a poesia de João Cabral trabalha por uma restrição programática da sua área de manobra, projetando uma totalidade reduzida e sem resto, dentro da qual operamos seus enigmas próprios, iluminados por uma luz inquiridora fora da qual é como se houvesse um vazio, os objetos em Drummond são como pontos negros que remetem continuamente a algo que escapa e desliza, movidos pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo. (Wisnik, s/d).

Nesse sentido, a ironia seria a solução de continuidade para um tão intenso desejo que naufraga na mais mezinha realidade. Um poema significativo para esse raciocínio é Coisa

miserável, de *Brejo das almas* (1934):

Coisa miserável,
suspiro de angústia
enchendo o espaço,
vontade de chorar,
coisa miserável,
miserável.
Senhor, piedade de mim,
olhos misericordiosos
pousando nos meus,
braços divinos
cingindo meu peito,
coisa miserável
no pó sem consolo,
consolai-me.

Mas de nada vale
gemer ou chorar,
de nada vale
erguer as mãos e olhos
para um céu tão longe,
para um Deus tão longe
ou, quem sabe? para um céu vazio.

É melhor sorrir
(sorrir gravemente)
e ficar calado
e ficar fechado
entre duas paredes,
sem a mais leve cólera
ou humilhação.

O poema traz à mente a Carta de Paulo aos Romanos, no capítulo 7, quando o apóstolo argumenta haver no cristão duas leis que batalham em seu interior: uma é a lei de Deus, própria do homem interior; outra é a lei da carne, ou lei do pecado, que faz com que o cristão viva em uma eterna agonística – as ações que deseja fazer, não faz; o que rejeita e aborrece, aí sim, isso faz. No versículo 24, um clamor exasperado: “Miserável homem que sou! Quem me livrará do corpo dessa morte?”. No capítulo subsequente Paulo apresentará uma argumentação baseada na possibilidade da graça, que permitirá a libertação “da servidão da corrupção, para a liberdade da glória dos filhos de Deus” (8, 21). No versículo 26 falará do Espírito Santo, o Paráclito, “que ajuda as nossas fraquezas” e “intercede por nós com gemidos inexprimíveis”, e terminará otimistamente com a afirmação-desafio: “Que diremos, pois, a estas coisas? Se Deus é por nós, quem será contra nós?” (8, 31). O tom queixoso, entre exasperado consigo mesmo e esperançoso se aquieta na bela afirmação de fé de que é Deus quem justifica seus escolhidos (8,33). Nada mais distante de Drummond, que termina seu poema com o recurso do riso irônico,

do silêncio e do fechamento do sujeito do discurso, recusando igualmente as paixões da cólera e ou da auto humilhação. Se foi em tom melancólico de desabafo que o eu-lírico traçou as duas primeiras estrofes do poema, é com certo estoicismo infeliz que termina, sem os arroubos de versos em que se auto revela angustiado, choroso, digno de piedade e carente de consolo. Cabe lembrar que a palavra “miserável”, repetida em tão exíguo poema por três vezes, vem do latim *miserabilis* e tem o significado primeiro de “Que é digno de piedade”, e segundo de “Muito pequeno, ínfimo” (Houaiss, 2004). Nada define melhor a condição humana do que esse adjetivo, esse ser condenado a ser livre (Sartre) e ao mesmo tempo tão preso nas rodas do tempo e do espaço – imensuráveis um e outro – quanto um Sísifo às voltas com sua empreitada inútil. Se é preciso, para Camus, imaginar Sísifo feliz, Sísifo só será feliz se fizer “do destino um assunto humano, que deve ser acertado entre os homens” (Camus, 2010, p. 124), mas o sujeito drummondiano, ao menos nesse poema, não está nada feliz. Porque parece não ter ainda mandado “os ídolos se calarem quando contempla seu tormento” (Camus, 2010, p. 124). E, como é esse deus que se representa no poema drummondiano? Para surpresa de alguns, por um lado um deus muito semelhante às convenções de fé da matriz judaico-cristã, caracterizado como possuidor de “olhos misericordiosos” e atitude acolhedora. Por outro lado, não é proveitoso esquecer a terceira estrofe, onde a dúvida quanto à atitude e à existência desse deus é posta: “de nada vale” implorar misericórdia para um Deus e um céu tão longínquos, ou quiçá vazios. Mas os deuses falam, ainda que ausentes, e o eu que se embate com sua miserabilidade escolhe a ironia como antídoto ou paliativo para a dor do existir.

Esse tema da presença ausente de Deus aparece em diversos outros poemas de Drummond. Fiquemos com mais um, *Um homem e seu carnaval*, do mesmo livro de 1934, *Brejo das almas*:

Deus me abandonou
no meio da orgia
entre uma baiana e uma egípcia.
Estou perdido.
Sem olhos, sem boca
sem dimensões.
As fitas, as cores, os barulhos
passam por mim de raspão.
Pobre poesia.
O pandeiro bate
é dentro do peito
mas ninguém percebe.
Estou lívido, gago.
Eternas namoradas
riem para mim
demonstrando os corpos,

os dentes.
Impossível perdoá-las,
sequer esquecê-las.

Deus me abandonou
no meio do rio.
Estou me afogando
peixes sulfúreos
ondas de éter

curvas curvas curvas
bandeiras de préstitos
pneus silenciosos
grandes abraços largos espaços
eternamente.

É Davi Arrigucci quem melhor define o humor e a ironia de Drummond: produzem o “efeito paradoxal de mudar substancialmente a direção do próprio senso de humor, na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade” (2002, p. 28). Uma ironia que não esconde “‘O Eu todo retorcido’, as escarpas da alma, o sofrimento beirando o desespero, o desajeitamento do indivíduo” (2002, p. 28). Tais observações são feitas para os dois primeiros livros de Drummond – *Alguma poesia* e *Brejo das almas* – mas penso que poderiam ser distendidas para toda a obra do poeta mineiro. E em relação a esse poema, a afirmativa é precisa. Inicialmente o título: Um homem e *seu* carnaval nos fala da forma idiossincrática que um homem – no caso específico do poema, o eu-lírico – vive o carnaval, uma festa comumente relacionada ao enfraquecimento dos interditos sociais (e sexuais) e uma liberação generalizada do corpo e do prazer. Mas nesse carnaval drummondiano não é assim que acontece. Duas vezes abandonado - inicialmente no meio da orgia (lugar inesperado para sentir o abandono divino), em uma atmosfera de baile de carnaval; na terceira estrofe no meio do rio, em meio a peixes sulfúreos e previsíveis ondas de éter (em um baile carnavalesco) – o sujeito drummondiano vive seu carnaval de um jeito singular: em desorientação, mudez, deslocamento e em perigo de vida, tudo isso acompanhado pelos olhos das “eternas namoradas”, que riem mostrando corpos e dentes. Seu desconforto é evidente, e a poesia é pobre para compor num todo redentor essas imagens que mais parecem um quadro cubista onde o humor e a dor se entrelaçam construindo um poema particularmente melancólico. Como no Poema das sete faces já lido no primeiro capítulo, o Deus aqui representado é tal que dele só podemos dizer, com base no texto, que é um Deus que abandona.

Mas, em outros poemas, a *imago dei* será mais precisa. Tomemos, por exemplo, Rifoneiro divino (*A paixão medida*, 1980).

Responde, por favor: Deus é quem sabe?
 Sabe Deus o que faz?
 Deus dá o pão, não amassa a farinha?
 Deus o dá, Deus o leva?
 Pertence-lhe o futuro?
 Deu te dá saúde? Deus ajuda
 a quem cedo madruga?
 Será que Deus não dorme?
 E é Deus por todos, cada um por si?
 Deus consente, mas nem sempre?
 Deus perdoa, Deus castiga?
 Deus me livra ou salva?
 Deus vê o que o Diabo esconde?
 De hora em hora Deus melhora?
 Mas é se Deus quiser?
 E Deus quer?
 Deus está em nós? E nós,
 responde, estamos nele?

O termo rifoneiro, próprio do português falado em Portugal, significa conjunto de rifões, ou seja, de ditos populares, adágios, provérbios, máximas ou ditados. E é como uma coletânea desses ditos populares que o poema se constrói, à exceção do primeiro e dos dois últimos versos: o primeiro repropõe os adágios não mais como afirmações categóricas da sabedoria popular, mas como questões a um interlocutor mudo; os dois últimos versos encerram essa provocativa lista de perguntas com questão inédita. Os ditos populares, quando transformados em perguntas, lançam dúvida sobre a figura divina, conforme representada pela cultura popular, em geral um ser onipotente e bondoso que, conforme conhecida canção, “tem o mundo em suas mãos” e dele cuida amorosamente. Fiquemos com os dois primeiros versos:

Responde, por favor: Deus é quem sabe?
 Sabe Deus o que faz?

A transformação de uma máxima, repetida pelo senso comum em momentos onde justamente se duvida do sem sentido dos eventos e acontecimentos ameaça surgir, em pergunta já insere um laivo de ironia onde ela não é esperada; mas não apenas isso, à primeira questão vem se juntar outra, também própria à linguagem cotidiana, que ao ser transformada em pergunta se contrapõe ao primeiro verso, respondendo-lhe. O procedimento se repete nos versos 15 e 16,

Mas é se Deus quiser?
 E Deus quer?

causando idêntico efeito de neutralizar o potencial conteúdo de verdade da banal afirmativa –

“Se Deus quiser, (tal ou qual coisa) vai acontecer” – quando insere suspeita sobre o querer de Deus onde só havia ingênua certeza. O efeito geral desse acúmulo de perguntas é o de infiltrar inquietação e apreensão em meio à confiança cega. Nos dois últimos versos o procedimento é suspenso com a formulação de uma resposta-questão nova:

Deus está em nós?
E nós, responde, estamos nele?

Nessa nova pergunta o interlocutor torna-se também objeto da formulação – ele faz parte desse “nós” a quem a interrogação se dirige – e novamente a associação que me vem à mente é com o apóstolo Paulo anteriormente citado, dessa vez em sua Segunda carta aos Coríntios 5,17: “Assim que, se alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram; eis que tudo se fez novo”. A formulação por meio de uma conjunção condicional – o “se” – faz com que “estar em Cristo” seja condição de possibilidade para “ser uma nova criatura”, construindo uma relação lógica de causa e efeito entre os dois estados. Apesar de não se poder afirmar que Drummond esteja citando o texto paulino, ou mesmo que o conhecesse, há em ambos uma lógica semelhante, talvez resquício dos seus tempos no Colégio Jesuíta em Nova Friburgo: o estar *em Cristo* \ estar *em Deus* implica unidade de propósitos e de comportamento ético-moral entre o divino e o humano. Assim, aqui a ironia se volta, inesperadamente, não mais para a persona divina, e sim para o homem-humano, que se vê interpolado em seu íntimo acerca de suas expectativas em relação ao Deus que povoa sua linguagem.

Após essa introdução aos procedimentos de construção da ironia na lírica de Drummond, chegamos ao quinto capítulo da tese, onde faremos a análise crítica de um corpus de poemas selecionados nos quais o poeta Drummond tematiza a questão religiosa – principalmente no que tange a aspectos ligados à instituição, aos ritos e ao imaginário católico – de forma que chamaremos “positiva” (veja-se por exemplo os poemas *Ceia em casa de Simão*, *Vi nascer um Deus*, *Conversa informal com o menino*, *Visões*), ainda que não isentos de ironia mordaz (como nos poemas *Remate*, *Acontecimento* e *Romaria*). Espera-se que o debruçar-se atento sobre tal corpus nos leve a uma compreensão maior do impacto do tema religioso em Drummond, bem como a uma interpretação que dê conta da ambiguidade entre textos que ora dizem “a treva se aclara em dia/ de Natal” (*Conversa informal com o menino*) e ora perguntam “Por que Deus é horrendo em seu amor?” (*A santa*).

5 O EVANGELHO SEGUNDO DRUMMOND

Nova palavra – Amor – é descobertas cinzas de outra igual e já sem música.⁵⁷

5.1 A lei do amor

Os dois próximos capítulos da tese partem da hipótese de que haveria uma distinção evidente na abordagem da temática religiosa conforme a “pessoa” da trindade⁵⁸ à qual Drummond se orienta, em outras palavras, há uma tendência a que nos poemas que tematizam a pessoa de Jesus, o Cristo, o tratamento seja de forma geral “positivo” e bem próximo de um cristianismo de matriz popular; enquanto que os poemas em que a pessoa divina retratada é o Deus-Pai sejam marcados pelo retorno da ironia violenta, de base crítica, desconstrutora de uma *imago dei* disseminada pela cultura cristã. Apenas para exemplificar tal procedimento, leiamos o poema A santa (*Lição de coisas*, 1962):

Sem nariz e fazia milagres.

Levávamos alimentos, esmolas
deixávamos tudo na porta mirávamos
petrificados.

Por que Deus é horrendo em seu amor?

Representativo de um catolicismo popular, de adoração aos santos como intermediários do divino, o poema escolhe como tema um ícone feminino ao qual falta o nariz – talvez pelo desgaste do tempo, talvez pelo descuido de um venerador – para falar daquilo que Rudolf Otto chama de “completamente outro”, termo oriundo do alemão *ganz andere*, cunhado para designar os aspectos irracionais da experiência com o sagrado, significando a manifestação de uma realidade em tudo diferente das realidades naturais, experiência que é inexprimível, dando ao homem a sensação de profunda impotência e temor. Otto adota uma perspectiva de análise

⁵⁷ Poema Acontecimento, *A falta que ama* (1968).

⁵⁸ “Um dos dogmas fundamentais do cristianismo, que afirma a unidade da substância divina na T. das pessoas. A fórmula desse dogma foi fixada pelo Concílio de Nicéia em 325, e em sua formulação desempenharam papéis importantes a obra do bispo Atanásio e a polêmica contra a doutrina de Ário, que tendia a acentuar a subordinação do Filho ao Pai e praticamente ignorava a terceira pessoa da Trindade. A ilustração clássica desse dogma [assim como do dogma da encarnação] foi dada por Tomás de Aquino, por meio do conceito da relação. A relação, por um lado, constitui as pessoas divinas na sua distinção e, por outro, identifica-se com a mesma e única essência divina. As pessoas divinas são constituídas pelas suas relações de origem: o Pai, pela paternidade (ou seja, pela relação com o Filho); o Filho, pela filiação ou geração (ou seja, pela relação com o Pai); o Espírito Santo, pelo amor (ou seja, pela relação recíproca de Pai e Filho). Essas relações em Deus não são acidentais (nada existe de acidental em Deus) mas reais; subsistem realmente na substância divina.” (Abbagnano, 2014, p. 1162).

do sagrado em que são priorizados seus aspectos irracionais, até então desprezados pelas interpretações do sentimento religioso que se concentravam em suas manifestações institucionalizadas. De acordo com ele, é preciso limpar o termo sagrado das conotações morais que se impregnaram nele. Assim, ele opta pelo termo numinoso (do latim *numen*, deus) para captar sua essência: diante de uma realidade que não se assemelha em nada a realidade humana ou cósmica, o homem experimenta uma reação de nulidade e profunda dependência que se traduz em sensação de aniquilação e terror diante do numinoso. O sagrado é *mysterium tremendum*, diante do qual experimentamos um “sentimento de estado de criatura” que é exemplarmente ilustrado pelo episódio bíblico de Moisés no Monte Sinai onde, diante da manifestação hierofânica da sarça ardente, Moisés é intimado a se aproximar com os pés descalços, “porque o lugar em que tu estás é terra santa” (Êxodo 3,5). Irredutível a qualquer outra, a experiência do sagrado se faz acompanhar pelos sentimentos de arrebatamento, fascinação e espanto:

El contenido cualitativo de lo numinoso – que se presenta bajo la forma de misterio – está constituido de una parte por ese elemento antes descrito, que hemos chamado *tremendum*, que detiene y distancia con su majestad. Pero, de otra parte, es claramente algo que al mismo tiempo atrae, capta, embarga, fascina. Ambos elementos, atrayente y retrayente, vienen a formar entre sí una extraña armonía de contraste. Este contraste armónico, este doble carácter de lo numinoso, se descubre a lo largo de toda evolución religiosa, por lo menos a partir del grado de pavor demoníaco. Es el hecho más singular y notable de la historia de la religión. En la misma medida que el objeto divino-demoníaco pueda aparecer horroroso y espantable al ánimo, se le presenta otro tanto como seductor y atractivo (p. 49-50).

A relação que o sujeito poético estabelece com a santa sem nariz também é permeada por espanto e devoção, mas não é essa relação que quero destacar. A partir do horror causado por um ícone sagrado desfigurado – que não obstante continuava a realizar milagres testemunhados por todos que se põem a sua volta “petrificados” – o eu-lírico chega ao horror do amor divino, escolha no mínimo curiosa de palavras para caracterizar esse que a tradição cristã tem dito ser sinônimo de amor (I João, 4:8). Por outro lado, a mesma “negatividade” não será aplicada ao se falar do amor, não “de Cristo”, mas “que é Cristo”, conforme vemos no poema Acontecimento (A falta que ama, 1968):

O sangue dos bodes e dos touros
seca no antigo testamento.
O maná e a vara dentro da urna
de ouro
desaparecem. Na planície
balouça unicamente

o berço
 de feno, concha luminada
 pelo clarão do Paráclito
 que é justiça e consolo,
 com uma cruz dormindo entre cordeiros.
 Nova palavra – Amor – é descoberta
 nas cinzas de outra igual e já sem música.
 Desde então, fere mais a nostalgia
 do sempre, em nosso barro.

Vemos nesse texto dois tipos de acontecimentos que parecem nutrir algum tipo de relação de causa e efeito que é preciso investigar. De um lado, o sangue de bodes e touros que seca (fazendo referência ao sistema sacrificial próprio da religião judaica) e o desaparecimento do maná (alimento divino que nutriu os israelitas no período em que peregrinaram pelo deserto após a fuga do Egito) e da vara (referência à vara de Aarão, que floresceu, mostrando que o seu sacerdócio era de acordo com a vontade de Deus)⁵⁹ – uma provável referência ao fim de um período religioso quando o cumprimento da lei era a ponte de ligação entre o ser humano e Deus, de acordo com a hermenêutica cristã. Do outro lado, um berço de feno, iluminado pelo clarão do Paráclito (o Espírito Santo, o Consolador) e protegido por uma cruz: “dormindo entre cordeiros”, o que lembra que o recém-nascido que ali dorme é “o Cordeiro de Deus, Aquele que tira o pecado do mundo”, conforme palavras de João Batista ao Jesus adulto (João 1,29). Tais símbolos nos falam de uma superação: já não é mais a lei que vigora, com seus sacerdotes, sacrifícios e ritos, mas a lei do amor inaugurada por Cristo.

O poema como um todo é repleto de referências à bíblica Carta aos Hebreus, de autoria indefinida, cujo principal objetivo é apresentar a Cristo como o novo e último sumo sacerdote, conclamando-nos a ser fiéis a ele e à nova aliança, baseada na fé e na graça. Um argumento repetido em Hebreus é que Jesus é o cumprimento e a superação da antiga lei, baseada nos sacrifícios expiatórios, dentro de uma lógica compensatória, como se vê, por exemplo, em Hebreus 10, 12-18:

12 Mas este (Cristo), havendo oferecido para sempre um único sacrifício pelos pecados, está assentado à destra de Deus,
 13 Daqui em diante esperando até que os seus inimigos sejam postos por escabelo de seus pés.
 14 Porque com uma só oblação aperfeiçoou para sempre os que são santificados.
 15 E também o Espírito Santo no-lo testifica, porque depois de haver dito:
 16 Esta é a aliança que farei com eles Depois daqueles dias, diz o Senhor: Porei as minhas leis em seus corações, e, as escreverei em seus entendimentos; acrescenta:

⁵⁹ Conforme Hebreus 9:4-5.

- 17 E jamais me lembrarei de seus pecados e de suas iniquidades.
18 Ora, onde há remissão destes, não há mais oblação pelo pecado.

A linguagem jurídica da carta aos Hebreus é sintomática de uma recepção que interpreta a morte de Jesus como compensatória de uma dívida a ser paga ao Deus-Pai, dívida contratada a partir do rompimento de uma relação harmônica, instalada no Éden, pelo pecado. Jack Miles, em sua releitura literária da Bíblia (tanto da bíblia hebraica quanto do novo testamento) nos repropõe o mito de um Deus que se constrói ao longo de sua relação com a humanidade, para enfim encarnar-se na pessoa de Cristo, o salvador. Sua leitura é interessante porque, apesar de pouco ortodoxa em muitos momentos, perfeitamente adequada à interpretação mais convencional da morte de Jesus.

O mundo é um grande crime, e alguém deve ser obrigado a pagar por isso. Lido como mito, o Novo Testamento é a história de como alguém, o alguém certo, vem pagar por isso. Aquele que é, no final, o responsável aceita sua responsabilidade. E uma vez que ele já pagou o preço, quem mais tem de levar a culpa, quem mais precisa ser punido? O mesmo ato que expõe toda autoridade como provisória torna toda vingança supérflua. E porque a morte de Deus faz isso, ela funciona dentro do mito não como uma morte qualquer, mas como uma morte redentora, que nos salva da violência que poderíamos, de outra forma, considerar justificável infligir nos uns aos outros. Deus deve morrer, sim, contudo ele se levantará, e em seu tumulto vazio, onde ninguém é rei, todos devem ser perdoados e devem submeter-se uns aos outros. Assim virá a nós seu reino. Assim o Cordeiro de Deus tirará o pecado do mundo (2002, p. 28).

Conforme analisa Ribeiro (2007):

Diversas interpretações sobre a morte de Jesus têm sido efetuadas sem levar em conta a vida e a *práxis* que a precedem e a explicam, assim como também a ressurreição em que desemboca. A teoria da satisfação faz da morte de Jesus algo “em si”, como mercadoria com valor de troca. Esta perspectiva faz da morte de Jesus um fato cujo sentido não vem da dimensão histórica (vida e ressurreição), mas sim da estrutura jurídica construída pela relação compensatória exigida por Deus, entre o sacrifício de Jesus e os pecados do ser humano (p. 173).

A partir da tese defendida por François Varone, em seu livro *Esse Deus que dizem amar o sofrimento*, Ribeiro (2007, p. 173) mostra um novo entendimento da vida e morte de Jesus e da salvação dela advinda: “Não há salvação meramente interior (subjetivista), meritória (jurídica) e legalista (formal). Somente há salvação na *práxis* concreta, que relaciona o desejo humano e a escuta da Palavra de Deus, frutos da revelação divina”. Nessa perspectiva nova, a morte de Cristo teria sido consequência direta de seu comprometimento profético, de tal modo que seria incorreto dizer que ele “morreu pelos pecados da humanidade, como se fosse exigência formal de Deus. Jesus morreu porque levou até às últimas consequências o seu

combate profético” (p. 174). Um pouco mais à frente, quando leremos o poema “Procissão do encontro”, voltaremos ao assunto, por hora fica a constatação de que, apesar de outras possibilidades hermenêuticas da vida e morte do Cristo, Drummond parece estar bastante colado à interpretação jurídica, compensatória, que aparece na carta aos Hebreus e também na carta aos Romanos⁶⁰, interpretação essa que é mais comum entre os cristãos.

É nas cinzas de outra palavra igual, mas já sem música, ou seja, que perdeu algo do campo do encantamento e da possibilidade de comunicar próprio às palavras (e aos deuses), que nascerá a nova palavra, e aqui é importante lembrar do evangelho de João quando, ao afirmar que “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1, 1), faz identificação entre o Deus Encarnado e o Logos divino, na medida em que o termo usado no grego – língua na qual foi escrito o evangelho de João – é palavra, verbo, sentença, discurso, pensamento, inteligência, razão (Japiassú & Marcondes, 1996, p. 167). Assim, não parece incorreto afirmar que a palavra Amor pode ser identificada com o Cristo, ao mesmo tempo que revitaliza o mistério da Trindade.

Os dois últimos versos retomam parte da argumentação do capítulo anterior acerca da lírica drummondiana: é a palavra Amor que fere a “nostalgia do sempre”, em nosso barro (novamente uma referência bíblica, a Gên. 2,7), e aqui é possível associar esse sentimento ao “difuso idealismo” do qual nos falou Alcides Villaça (2006) no capítulo 4. Cabe notar que é dolorosa essa experiência - o Amor “fere” – indicando não uma vivência de completude e plenitude, própria da fé, mas uma inquietação pouco esperada em alguém que se auto propalava ateu.

E é também de amor que fala o próximo poema a ser analisado, de título “O seu santonome” (*Corpo*, 1984).

Não facilite com a palavra amor.
 Não a jogue no espaço, bolha de sabão.
 Não se inebrie com o seu engalanado som.
 Não a empregue sem razão acima de toda a razão (e é raro).
 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.

⁶⁰ Lemos no capítulo 3,20-26 da carta aos Romanos: “20 Por isso nenhuma carne será justificada diante dele pelas obras da lei, porque pela lei vem o conhecimento do pecado. 21 Mas agora se manifestou sem a lei a justiça de Deus, tendo o testemunho da lei e dos profetas; 22 Isto é, a justiça de Deus pela fé em Jesus Cristo para todos e sobre todos os que creem; porque não há diferença. 23 Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus; 24 Sendo justificados gratuitamente pela sua graça, pela redenção que há em Cristo Jesus. 26 Para demonstração da sua justiça neste tempo presente, para que ele seja justo e justificador daquele que tem fé em Jesus.

Associando a palavra Amor ao santo nome de deus (referência clara do título ao 7º mandamento dado por Deus a Moisés no monte Sinai), o poema parece recuperar a referência de I João 4:8 - “Aquele que não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor” - e reiterar a superação de uma relação com o divino baseada na lei para a compreensão de que essa deve se fundamentar no Amor. Entretanto é preciso notar que os interditos em relação a uso inadequado desse novo nome de Deus continuam, o que atesta a necessidade de não inflacionar (mais) essa palavra\afeto, nos dias atuais totalmente cooptado pela indústria cultural e pelo capitalismo – basta lembrar as muitas datas comemorativas que nela se apoiam e fazem girar a roda da economia e os infinitos filmes hollywoodianos que nos ensinam a amar e desamar. “Toda sigilo e nudez” essa palavra, identificada ao santo nome de Deus, conforme já visto em I João 4:8, nos traz associações místicas, principalmente a negatividade do desprendimento eckhartiano⁶¹ e o aspecto esotérico próprio da experiência mística⁶². Por outro lado, a mesma palavra enfeixa o par de substantivos “perfeição e exílio”, localizados no espaço geopolítico da Terra, o que novamente parece fortalecer uma leitura mística do termo, pois com frequência a opção pela via mística implicará um afastamento, certo tipo de exílio⁶³, um estar em desacordo com o esperado pelas convenções sociais e culturais que nos rodeiam.

Para entender o que pode ser esse “exílio”, no viés místico, é interessante retomar uma história da Bíblia hebraica, narrada no livro dos Reis e passada em uma caverna, outra que não a platônica. Após ter fugido da rainha Jezabel porque essa ameaçara matá-lo, o profeta Elias atravessa um deserto e sobe ao Monte Horebe, onde tem simultaneamente três hierofanias: *Iahweh* se manifesta a ele como furacão, terremoto e fogo antes que sua voz divina se faça presença no suave murmúrio de uma brisa. A argumentação vai no sentido de que as forças da

⁶¹ O conceito de desprendimento, na mística de Meister Eckhart, deve ser entendido como um ultrapassamento da nossa condição ontológica criada a partir de um processo de empobrecimento radical – o nada querer, nada saber, nada ter de que nos fala o *Meister* – que não se refere apenas ao âmbito exterior, mas sim a uma nudez tão profunda que significa a dissolução de quaisquer bordas ou limites entre criador e criatura, de tal modo que o “fundo de Deus e o fundo da alma sejam um só”. Um abismo chama outro abismo, abismo divino e o abismo humano se tocam em um processo de desprendimento que culmina não apenas na perda das referências externas como também das determinações ontológicas que configuram místico e essência divina, de forma que não haja nem mesmo um “lugar” onde Deus possa agir que não seja o próprio Deus agindo em Si mesmo.

⁶² A etimologia da palavra mística atesta esse caráter de revelação característico dessa experiência. O termo grego *mystikós* tem em sua raiz o verbo *myo*, que significa ‘fechar’ e, em particular, ‘fechar os olhos’. As mais diversas tradições místicas pressupõem o mistério e a possibilidade de seu desvelamento: por trás do mundo das aparências resta um conhecimento e uma verdade não passível de apreensão cognoscível/sensível, realidade a qual apenas é possível enxergar quando se “fecha os olhos” da razão e se salta para essa alteridade absoluta.

⁶³ Mas não descompromisso ético com seu tempo histórico, e a vida do próprio Eckhart, frade dominicano reconhecido pelo seu trabalho como teólogo e pregador, é exemplar, pois foi superior provincial em 1303, em uma província da Saxônia, sendo responsável por 47 conventos da região.

natureza visíveis – furação, terremoto, fogo e brisa – são, para o homem místico, signos do invisível, mas para que a comunicação entre o divino e o humano aconteça é preciso um afastamento – uma espécie de autoexílio – que no caso de Elias, foi em uma caverna no famoso monte onde *Iahweh* antes havia se manifestado a Moisés no episódio da sarça ardente e também no importante episódio, do ponto de vista da mística cristã, da visão que Moisés tem da “glória de Deus” escondido pela mão divina atrás de uma rocha e apenas vendo a Deus pelas costas, pois “um homem não pode ver o rosto de Deus e sobreviver” (Ex. 33.20)⁶⁴. É Moisés o paradigma do itinerário místico, desde o momento em que tira as sandálias diante da sarça que queima sem se extinguir até quando ‘vê’ a glória de Deus no mesmo monte Horebe. Luz e trevas, presença e ausência, palavras e silêncio, a dicotomia entre um e outro polo apenas reafirma a complementaridade entre ambos: essa é uma luz tão absolutamente oposta ao ordinário cotidiano que nos deixa *cegos* para ele, mas as trevas que essa cegueira conduz nos fazem enxergar *algo* que está absolutamente *fora* da nossa capacidade de cognição e representação. A entrada na caverna, realizada por Elias, é esse momento de passagem da aparente luz para a revelação de que nos encontramos em trevas profundas, é a tomada de consciência de que possuímos uma cegueira epistêmica e, também, a assunção radical do vazio da linguagem como possibilidade de cognição: saber da própria impotência e confessar-se mudo, silenciar-se e, por fim, *experimental* uma alteridade absoluta e inefável. Nesse sentido, o exílio estaria relacionado a um tipo de *insight* de que o visível não esgota todas as possibilidades do real.

5.2 Representações do deus-menino

A obra de Drummond é pródiga em textos sobre o natal, como por exemplo as crônicas “Organiza o natal”, “Este natal”, “Imagens de natal” e os poemas “Papai Noel às avessas”, “O que fizeram do natal”, “Vi nascer um Deus”, “Interpretação de dezembro”, “Conversa informal com o menino”. Fiquemos com “Conversa informal com o menino” (Versiprosa, 1967), onde em grande medida a melancolia contida, por exemplo, em perguntas como “Será o natal uma solidão à procura de companhia?” (Imagens de natal), é substituída pela informalidade cordial que não desdenha nem mesmo a rima fácil para pedir desculpas pelo inflacionamento do tema:

Menino, peço-te a graça
de não fazer mais poema
de Natal.
Uns dois ou três, inda passa

⁶⁴ A narrativa do encontro de Elias com Deus no Monte Horebe está em I Reis 19, já os episódios de Moisés citados estão respectivamente em Êxodo 3 e Êxodo 33: 18-23.

Industrializar o tema,
eis o mal.

(....)
Perdoa, infante, a vaidade,
a fraqueza, o mau costume
tão geral:
fazer da Natividade
um pretexto, não um lume
celestial.

Após alguns mais versos em variações desse pedido de desculpas, o eu lírico reconhece que não penetra “o mistério sem igual” do evento natalino, pois não sabe “o teu preço”, e por isso o contempla (ao natal) a-pascal. A referência à páscoa e ao “preço” é importante, pois essa é uma festividade judaica e cristã bastante reveladora, desde que traz à cena a morte de Cristo na Cruz e sua ressurreição, no domingo da páscoa judaica, atualizando – assim é a leitura cristã – a comemoração da libertação do povo hebreu do cativeiro no Egito, sendo o livramento da morte dos primogênitos hebreus, pelo sangue do cordeiro sacrificado aspergido sobre as ombreiras das portas, uma prefiguração da morte do Cristo. Cabe lembrar que os primogênitos egípcios não foram salvos da mesma sorte, de modo que o neologismo cunhado por Drummond (a-pascal) parece encerrar um tanto de recusa em comemorar essa data duas vezes sangrenta.

Entretanto, comprometendo-se com o despertar de um carne (substantivo raro a contrastar com a linguagem prosaica usada, que significa “poema lírico”) “bem natal”, o eu-lírico, que se confunde com o poeta aqui, promete uma conversa silenciosa, “informal”, na qual se deixará para trás “duros temas de prosa/lacrimal”, ou queixas pessoais ou políticas, bem como temas existenciais resultantes “do meu ser-no-mundo atual”. E pede ao Menino:

Deixa-me estar longamente
junto ao berço, num enleio
colegial.

Prosternado, ou seja, curvado sob o peso de um profundo respeito, o poeta analisa o sorriso do “menino astuto e cordial” e conclui: é preciso “ter mais siso/e vislumbrar o Absoluto/neste umbral”. E do limiar onde se encontra, confessa:

Sim, pouco enxergo. Releva
ao que lhe falta a poesia
e por aí.
Gravura em branco, na treva:
a treva se aclara em dia
de Natal.

A dicotomia claro/escuro da figura do menino deus no berço, em branco, na treva, e

posteriormente da treva que “se aclara” lembra, novamente, as narrativas místicas, nas quais são bastante corriqueiras as metáforas da noite ou da escuridão para falar de um conhecimento que advém após uma espécie de falência da linguagem e da cognição, daí os abundantes símbolos de trevas e escuridão para caracterizar essa linguagem como negação do inteligir. Segundo Juan Martín Velasco (2004), essa tradição remonta a Gregório de Nisa, para quem o itinerário espiritual seguiria os passos de Moisés, no episódio já mencionado do pedido de Moisés para ver o rosto de Deus⁶⁵. Os exemplos são numerosos, fiquemos com três: para Pseudo-Dionísio Deus é “raio de treva luminosa e misteriosa treva do não-saber”; para São João da Cruz a *noite escura* é ao mesmo tempo lugar de perda e encontro entre a Alma e seu Amado e para *Meister Eckhart* “A luz que é Deus emana e escurece toda luz” (Sermão 71). De acordo com Javier Meloni é tema presente em várias tradições místico-religiosas a obscuridade luminosa que é também conhecimento do divino:

La mística sufí iraniana ha reflexionado al respecto: al principio del camino se tropieza con las oscuridades del yo auto centrado, el velo de los propios deseos, mientras que la Oscura Luminosidad de las cimas no es otra cosa que el estallido de la proximidad del Ser Supremo que deslumbra. El conocimiento deviene desconocimiento porque Dios ha dejado de ser un objeto a conocer y se ha convertido en el Fondo desde todo se conoce. Para poder llegar a ello, se ha de pasar por la Noche Oscura, etapa que se halla presente en todas las tradiciones espirituales (Melloni, 2007, p.31).

O evento natalino, no poema drummondiano, ganha foros místicos, principalmente após a confissão de “pouco enxergar” do poeta, ainda que nesse campo da experiência a constatação de trevas, ou seja, do não inteligir, seja condição de possibilidade para a vivência de um encontro verdadeiramente epifânico. Em outro poema, “Interpretação de dezembro”, o lume místico se arrefece, e a problemática é outra. É a memória poética que possibilita o reencontro com o mito do menino-deus, e esse se confunde com

(É) o menino em nós
ou fora de nós
recolhendo o mito.

Todo o poema é um recolher da memória de sons, cheiros e eventos, tais como “O cheiro do fogão/ vário a cada panela” ou “o trem de ferro/passando sobre mim/tão leve: não me esmaga, /antes me recorda”, ou ainda “O cântico de missa/mais do que abafado,/numa rua branca/ o vestido branco/ revoando ao frio”. Nessa recolha presentifica-se um tempo, ou talvez

⁶⁵ Êxodo 33, 18-23.

mais uma atmosfera, em que “Algo irreduzível/ ao sopro das lendas/ mas incorporado/ ao coração do mito” nos visita, e o “E o rosto judaico/ na estampa” refaz o mito da infância, então reencontrada.

Já “Vi nascer um deus” (Lição de coisas, 1962) inicia-se dramaticamente com o anti-anúncio das novas evangélicas:

Em novembro chegaram os signos.
O céu nebuloso não filtrava
estrelas anunciantes
nem os bronzes de São José junto ao palácio Tiradentes
tangiam a Boa-nova.

Isto porque “eram outros os signos” de um capitalismo nefasto, a confundir mito com garoto-propaganda. Não obstante, o menino-deus insiste e

Nasce a cada dezembro e nasce de mil jeitos.
Temos de procura-lo até na gruta de nossos defeitos.

Entretanto, o menino, apesar de presidir (mal) “as assembleias de todas as sociedades” encontra dificuldades nesse renascimento cotidiano, “a cada hora”

em que se distrai nossa polícia, assim como uma
flora
sem jardineiro apendoa e, sem humus, no espaço
restaura o dinamismo das nuvens. Sua pureza arma
um laço

à astúcia terrestre com que todos nos defendemos
da outra face do amor, a face dos extremos.

É um menino “inventado” esse, na medida de nossa necessidade de amar dentro de limites precisos

(pois amamos a nosso modo limitado,

E de criança temos pena, porque submersos garotos Ainda fazem boiar
em nós seus barcos rotos,
E a tristeza infantil, malva seca no catecismo, nunca
Se esquece).

O sujeito lírico explica-se, como quem pede desculpas: “Assim o Cristo vem numa antigacança sem rumo, não na prece”, e o “menino de barro”, “deus de brinquedo” transfigura-se na

primeira utopia
primeira abordagem:

de território místico
primeiro tremor.

E conclui, de forma belíssima:

Vi nascer um deus.
Onde, pouco importa.
Como, pouco importa.
Vi nascer um deus
em plena calçada
entre camelôs;
na vitrina da boutique
sorria ou chorava,
não sei bem ao certo;
a luz da boate
mal lhe debuxava
o mínimo perfil.
Vi nascer um deus
entre embaixadores
entre publicanos
entre verdureiros
entre mensalistas,
no Maracanã
em Para-lá-do-mapa,
quando os gatos rondam
a espinha da noite
os mendigos espreitam
os inferninhos
e no museu acordam as telas
informais
e o homem esquece
metade da ciência atômica:
vi nascer um deus.
O mais pobre,
o mais simples.

Mas, para melhor entender estes últimos versos quero recuar um pouco e ler versos anteriores, onde se constata que, não obstante a comercialização do natal, erigido como festa maior do capitalismo selvagem,

O Cristo é sempre novo, e na fraqueza deste menino
há um silencioso motor, uma confiança e um sino.

É a partir de sua fragilidade extrema de criança que esse deus nos demanda, sendo interessante notar que agora o menino é nomeado como Cristo, palavra que deriva do grego *Khristós*, que significa “ungido”, que por sua vez deriva do hebraico *Mashiach* que significa “Messias”, ou seja, aquele que era esperado como o salvador político (para os judeus) e espiritual (posteriormente para os cristãos). Força e fraqueza então se confundem nessa figura de tanta importância para a cultura cristã, pois se ele é o salvador, é um salvador que não se

assemelha aos heróis míticos, belos e poderosos, como um Heitor ou um Aquiles, para ficar com os clássicos. Pelo contrário, como afirma texto conhecido da Bíblia hebraica, interpretado pelos cristãos como proféticos em relação à vida e morte de Jesus⁶⁶:

1 Quem creu em nossa mensagem? E a quem foi revelado o braço do Senhor?
2 Ele cresceu diante dele como um broto tenro e como uma raiz saída de uma terra seca. Ele não tinha qualquer beleza ou majestade que nos atraísse, nada havia em sua aparência para que o desejássemos.
3 Foi desprezado e rejeitado pelos homens, um homem de dores e experimentado no sofrimento. Como alguém de quem os homens escondem o rosto, foi desprezado, e nós não o tínhamos em estima.
4 Certamente ele tomou sobre si as nossas enfermidades e sobre si levou as nossas doenças; contudo nós o consideramos castigado por Deus, por Deus atingido e afligido.
5 Mas ele foi traspassado por causa das nossas transgressões, foi esmagado por causa de nossas iniquidades; o castigo que nos trouxe paz estava sobre ele, e pelas suas feridas fomos curados (Isaias 53, 1-5).

É, portanto, a partir de sua fraqueza que esse deus interpela ao poeta e a nós. “Silencioso motor” que nos confia algo a que precisamos ouvir, talvez os sinos que alegremente anunciam o nascimento de um novíssimo deus, um Deus menino.

5.3 Um reconto

O próximo poema que quero trazer à discussão é o reconto de conhecido episódio dos evangelhos, especificamente em Lucas 7, 36-50, e chama-se “Ceia em casa de Simão” (*Discurso de primavera e algumas sombras*, 1977). Para aqueles que conhecem a narrativa de Lucas o poema não traz novidades, ou talvez uma: nomeia-se a mulher como Maria Madalena, enquanto que no evangelho é apenas “certa mulher conhecida na cidade como pecadora” (Lucas 7, 37), e os pecados de uma mulher são de pouco mistério, com frequência chamaram-nas adúlteras ou prostitutas, e com essa não será diferente a fama que lhe deu a tradição. Do ponto de vista formal é um poema relativamente longo, com 17 estrofes de 4 versos enfeixados por uma última estrofe de 7 versos, além de uma citação textual de Lucas 7, 44-50 (divididos em versos de 10 e 11 sílabas). Surpreendentemente é um poema regular, com versos de 7 sílabas (redondilhas maiores) com rimas alternadas e linguagem prosaica, características típicas do romance ou romanceiro, gênero de origem medieval, similar às baladas europeias, mistura de novelística cavaleiresca e narrativa exemplar. No caso do texto de Drummond, é claramente uma narrativa exemplar. E qual é seu enredo? Jesus é convidado a jantar na casa de um fariseu,

⁶⁶ Essa identificação entre o cordeiro pascal, a passagem de Isaias 53, 1-5 e Jesus Cristo é feita em Atos dos apóstolos 8, 27-38.

Simão:

Simão recebia Cristo
medindo cada palavra.
Era uma ceia? Um ardil?
Jesus comia e calava.

É preciso enfatizar que a classe dos fariseus – religiosos devotos à Torá que surgem no século II a.c.⁶⁷ – em diversos momentos foi criticada por Jesus, juntamente com os escribas e os doutores da lei⁶⁸ e o poema de Drummond também inova ao pôr em suspeita as verdadeiras intenções do convite para esse jantar. E é em meio a essas desconfianças mútuas que entra a protagonista dessa narrativa – nomeada por Drummond como Maria Madalena – causando desconforto em todos que conheciam sua fama de pecadora.

Se Cafarnaú inteira
lhe censura a vida obscena
de quem partira
o convite a Maria Madalena?

Mas, a mulher aparentemente tinha outros interesses ali, tanto que

(E) divisando de Cristo
o magro vulto sentado,
a seus pés se joga, súbito
no pranto mais desatado.

E, chorando sempre, lava os pés de Jesus com suas lágrimas e seca-os com os “noturnos” cabelos, cobrindo-os de beijos enquanto unge com perfume os pés do Cristo. O constrangimento se acumula, e Simão pensa consigo:

“Se o profeta vive ciente
do que dorme no futuro;
porque não sabe o presente?

Não percebe, não vislumbra
sob a face enganadora
de quem o toca, de rastos,
uma extrema pecadora? “

E é aqui que se introduz a citação do evangelho de Lucas, transcrita literalmente a parábola que o mestre galileu propõe para seu anfitrião Simão: um homem tem dois devedores,

⁶⁷ Com a destruição de Jerusalém em 70 d.C. e a queda do poder dos saduceus, cresceu a influência dos fariseus dentro da comunidade judaica e eles se tornaram os precursores do judaísmo rabínico.

⁶⁸ Críticas aos fariseus aparecem em Lucas 11:37–54, Lucas 20:45–47 e em Mateus 23:1–39.

que lhe devem quantias diferentes de dinheiro, um mais, outro menos, sendo que ambos não podem lhe pagar; esse homem, levado por sabe-se lá que bons sentimentos, decide perdoar a ambos devedores, a pergunta, capciosa, é: qual deles terá mais amor a quem tão generosamente os perdoou? Simão, responde rápido e certo: “aquele a quem mais foi perdoado”. E Jesus retruca:

“Disseste bem. Pois vês esta mulher?
Eu vim à tua casa e não me deste
um pouco d'água para lavar os pés.
Ela, porém, com seu choro os banhou,
com sua cabeleira os enxugou.
Simão, não me beijaste. Ela, ao contrário
desde o primeiro instante até agora,
cobriu-me os pés de beijos repetidos.
Com que perfume ungiste meus cabelos?
Ela derrama bálsamo a meus pés.
E por isso te digo: seus pecados,
pelo seu muito amor, sejam perdoados.
Mas aquele a quem menos se perdoa,
menos amor em troca, esse nos dá.
Estás limpa, Maria, de pecado”.

Novamente a mulher é nomeada, dessa vez por Jesus, na versão de Drummond d essa narrativa evangélica. Simão precisa aprender outra lógica, aquela do amor que cobre uma multidão de pecados, como nos diz o apóstolo Pedro (I Pedro 4,8). O poeta continua a narrativa dando asas à imaginação: pasmo e surpresa entre os convidados enquanto sete demônios fogem do corpo de Madalena – o corpo feminino demonizado é liberto pela palavra que sai da boca de um homem, ainda que seja esse o Filho do Homem, um homem.

Ao fim da narrativa, um insuspeito Drummond conclui, para surpresa do leitor que leve muito a sério as declarações de ateísmo do poeta:

Esses jantares monótonos,
em casa de fariseus!
A festa acabou. Cansaço.
Mas uma ceia mais bela,
de criatura e de criador,
se desenrola no espaço,
pela graça e amor de Deus.

5.4 Mãe e filho se encontram

O poema “Procissão do encontro” (*Boitempo I*, 1973) traz uma nova personagem à cena: Maria, a mãe biológica do Cristo. Um belo poema que nos propõe questões teológicas interessantes, desde que nele vamos perceber o retorno da problemática da interpretação jurídica

da morte de Jesus, entendida como compensação necessária exigida por Deus pelos pecados do ser humano. Vamos ao poema:

Lá vai a procissão da igreja do Rosário.
 Lá vem a procissão da igreja da Saúde.
 O encontro é em frente à casa de João Rosa.
 Encontro de Mãe e Filho
 trágicos, imóveis nos andores.
 Ao ar livre
 o púlpito de púrpura drapeja
 no entardecer da serra fria.
 A voz censura ternamente o Homem
 que se deixa imolar por muito amor
 e do amor materno se desprende.
 Não há nada a fazer para impedi-lo?
 A terra abre mão de seu resgate
 para salvar o Deus que quis salvá-la.
 O ferro da cidade se comove,
 não o peito de Cristo.
 E o roxo manto, as lágrimas de sangue,
 a cruz, as sete espadas
 vão navegando sobre ombros
 pela rua-teatro, lentamente.

Duas menções ao teatro são feitas no poema, afirmando-se que Mãe e Filho estão “trágicos” nesse encontro, e no último verso transformando a rua em um teatro a céu aberto. São menções importantes porque inserem o encontro dos dois ícones – que adornam duas procissões distintas que se cruzam “em frente à casa de João Rosa” – em situação dramática que põe em cena importantes eventos que embaralham os campos do mito e da história. Que eventos são esses? A morte voluntária de Cristo na cruz e a reação de sua mãe a essa autoimolação. Os evangelhos nada falam desse encontro, assim é a imaginação do poeta que transfigura um evento banal – dois ícones inertes, protagonistas de duas procissões distintas, se encontram em meio a festejos celebratórios da fé cristã – em drama vivo que põe em primeiro plano o sofrimento de uma mãe ao ver que a morte do filho se aproxima, e se sente impotente para deter o fluxo dos acontecimentos. Não é à toa que os ícones são nomeados apenas como Mãe e Filho, pois o que se quer ressaltar não é a sacralidade das figuras de Nossa Senhora e seu filho Jesus Cristo, mas sim a humanidade de ambos em situação pré-crucificação. Imóveis nos andores mãe e filho conversam sobre a inevitabilidade daquele sacrifício, pressupondo que é por vontade própria que o Cristo se entrega. Como diz o texto, Maria censura aquela entrega, mas Cristo apenas “se desprende” dos compromissos do amor materno, e nem mesmo se comove quando a própria terra abre mão desse resgate sangrento. O poeta termina em tom trágico: segue a procissão com Mãe e Filho tomando caminhos distintos, carregando os ícones

dessa terrível entrega: o roxo manto (a cor usada nas liturgias católicas no período da quaresma ou em missas pelos mortos), as lágrimas de sangue, as sete espadas de Nossa Senhora das Dores⁶⁹.

Cabe enfatizar que Drummond põe nas mãos do Filho a decisão da morte na cruz. Os evangelhos fazem ligeira ressalva a essa decisão, na medida em que narram o episódio do Getsêmani, quando “com medo e angústia” Jesus pediu que “se fosse possível, aquela hora se afastasse dele” (Marcos, 14, 35). De qualquer forma, é evidente que a leitura de Drummond dos eventos sacros é a de que a morte de Jesus foi uma entrega, o pagamento de um resgate por uma terra que “jaz no maligno” (I João 5,19), dentro da lógica já comentada da teoria da satisfação vicária. Mas também fica claro que Drummond tem críticas a essa teoria, críticas essas que ficam patentes na pessoa sempre amorosa de Nossa Senhora, cuja “voz censura ternamente o Homem/que se deixa imolar por muito amor”. Conforme anotado pela *Enciclopédia Theologica Latino Americana*, no verbete “A salvação em Jesus Cristo”:

O grande ritual de expiação, que visava libertar Israel de seus pecados e restabelecer a aliança do povo com Deus (Lv 16), realiza-se definitivamente em Jesus Cristo, que carregou o pecado do mundo e o expiou com seu próprio sangue (Hb 9,6-14). Substitui-se a prática sacrificial de animais pela oferta de um único mediador entre Deus e os seres humanos (Hb 9,1 -15), o único santuário, o único sacerdote, o único sacrifício *realmente agradável a Deus*, não o sacrifício simbólico celebrado com ritos religiosos, mas o sacrifício real da vida inteira doada em favor dos irmãos. Com sua morte sacrificial na cruz, Cristo supera todos os ritos e sacrifícios da antiga aliança (Hb 10,1 -10)” (p.06/13, grifo meu)

Se esse é realmente o único sacrifício agradável a Deus, ressoa no leitor a pergunta de Drummond (poema *A santa, Lição de coisas*, 1962) “Por que Deus é horrendo em seu amor?”.

⁶⁹ Aqui parece haver uma licença poética de Drummond, pois pelo nome das igrejas mencionadas no poema espera-se que o ícone relativo à Maria seja Nossa Senhora do Rosário, entretanto é Nossa Senhora das Dores que traz ao peito as sete espadas, como símbolo das sete dores que sofreu do nascimento à morte de Jesus. Já o manto roxo é atribuído tanto à Nossa Senhora de Nazaré quanto à Nossa Senhora das lágrimas.

5.5 As (sem) razões da religião instituída

As representações drummondianas da religião institucionalizada são, em geral, negativas, irônicas, mordazes até. É a forma do poeta negar o deus do catecismo, como acertadamente pontua Alex Villas Boas no atualmente único estudo teológico da poesia de Drummond:

Esse Deus que Drummond irá rejeitar, o “Deus do catecismo”, tem várias caricaturas em sua poesia. Em *Impurezas do branco*, junto com toda denúncia de hipocrisia, fala desse Deus de estranha “Kom Unik Assao”, que precisa ser salvo da sua terrível “incomunikassao”; esse Deus que não sabe o que faz e que põe medo nas pessoas como todas as demais instituições de seu tempo. Portanto, uma fidelidade de “falso amor” faz o povo brasileiro ter o “vício de esperar tudo da oração e nada fazer para mudar” (2011, p. 118 -119)

Talvez, em certa medida, influenciado pelo episódio de expulsão do Colégio Jesuíta de Petrópolis⁷⁰, o poeta tenha desenvolvido “um pé atrás” contra toda forma de institucionalização do mistério pascal que, como vimos, ele não rejeita de todo. Os dois próximos poemas que leremos encontram-se ambos em *Boitempo* II, publicado na década de 70 e parte de um conjunto de livros memorialísticos (*Boitempo* I, II e III) publicados entre os anos 60 e 70. Vamos ao primeiro, “O padre passa na rua”:

Beijo a mão do padre
a mão de Deus
a mão do céu
beijo a mão do medo
de ir para o inferno
o perdão
de meus pecados passados e futuros
a garantia da salvação
quando o padre passa na rua
e meu destino passa com ele
negro
sinistro
irretratável
se eu não beijar a sua mão.

O poema fala de um descolamento metonímico: beijar a mão do padre é beijar a mão de Deus, do céu, do medo e é também perdão e salvação (nessa ordem). Por outro lado, a própria figura do padre também é metonímica, pois arrasta em seus passos o “negro”, “sinistro”, “irretratável” destino do sujeito lírico, caso ele não beije sua mão. Como se vê, é a fé reduzida a suas instituições e sacerdotes, que precisam ser louvados e encarecidos caso não se queira um

⁷⁰ Ver capítulo 2.

tal destino atroz. No outro poema, “Impossível comunhão”, a questão da culpa e do terror advindo dela são trabalhados com acuidade:

Hóstia na boca
Deus na boca
céu no céu
da boca
não machucar
não triturar
não bobear
não pensar coisas
de satanás
deixar que desça
deslize intato
pelo canal
pelo sinal
da salvação
de teus pecados
tão variados
tão revoltados
que não permitem
sorver em paz
a quinta-essência
do corpo ázimo
da carne branca
da alma redonda
do Deus do trigo
que tens na boca
e fere e arde
em ferro e brasa
torna mais viva
tua sujeira
de criminoso
sem nenhum crime.
Hóstia de fogo
boca de inferno
na in
na ex
comunhão.
Ai Deus, que duro
usando o corpo
salvar a alma.

São os pecados, “tão variados”, que impedem o gozo beatífico “do Deus de trigo”, ferindo “em ferro e brasa” a ferida viva do criminoso inocente de quaisquer crimes, deixando claro que a ameaça da ex-comunhão é a responsável por essa in-comunhão que faz do sujeito lírico um atormentado que precisa “salvar a alma” a partir de uma ascese (pressuposta no texto, ainda que não praticada) do corpo. Mas nem tudo é culpa e pecado, em alguns momentos, raros, há a suspeição de uma epifania possível, como no poema *Anjo*, do mesmo *Boitempo II*.

1. Há um momento em que viro anjo.
2. O par de asas e a túnica branca
3. operam a metamorfose.
4. Ser filho do Coronel é garantia
5. de uma perfeita aeroindumentária.
6. Sou um anjo e desfilo ao longo do tempo
7. sem imperativo de voar.
8. Sigo entre anjos e virgens alvas, compenetrado
9. De minha celeste condição.
10. Apenas esta tarde. O anjo é breve
11. e não fala, não conta de onde veio.
12. Vai lento, musical.
13. Esta manhã não era anjo: só eu mesmo,
14. O desatinado, o tonto. Resplandeço
15. nas ruas principais. O calçamento
16. ignora a planta leve de meus pés
17. e machuca.
18. Entre sinos, a volta
19. já desbotando o sol, as asas
20. pesando na fadiga de ser anjo.
21. E na porta de Deus a recompensa:
22. o cartucho de amêndoas.

O poema faz referência às festas de coroação de Nossa Senhora, ainda populares em Minas Gerais no mês de maio, quando as crianças se vestem de anjo e protagonizam essa bela e singela cerimônia do catolicismo popular. Entre o 12º e o 13º terceiro verso há uma mudança de perspectiva temporal: se na primeira parte do poema (versos 1-12) é o menino metamorfoseado em anjo que é recuperado pela memória poética – situado na “(esta) tarde” a que se refere o verso 10 – a partir do 13º verso já não é mais de uma tarde celestial que se fala, pois o sujeito do discurso confessa: “Esta manhã não era anjo: só eu mesmo”. Um eu-mesmo *gauche* - figura tão presente na poesia, especialmente nos primeiros livros, de Drummond – “desatinado” (sem tino, sem razão ou sensatez) e “tonto”. Agora, ser anjo torna-se tarefa cansativa (verso 20), as asas pesam e o calçamento machuca os pés sensíveis, metáforas, talvez, a dizer que não se fala mais daquela primeira transfiguração em anjo, mas dessa tentativa demasiado humana de transcender a própria miserabilidade. Ao fim do percurso de retorno, às portas da memória (ou do céu?) é Deus quem recebe o homem-menino com um cartucho de amêndoas, doce típico de algumas regiões mineiras a ser distribuído às crianças em procissões ou mesmo na Semana Santa.

Para terminar esse passeio pelas representações da religião institucionalizada em Drummond, retornemos à figuração da pessoa de Jesus, no instigante poema *Romaria* (*Alguma poesia*, 1930):

Os romeiros sobrem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,

sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Uma romaria é uma espécie de peregrinação religiosa típica do catolicismo popular, em que há um deslocamento – a pé ou a cavalo, carros alegóricos ou mesmo em pau de arara, comuns na região nordestina – de pequenas distâncias com destino a locais de culto consagrados. Além das atividades religiosas pode haver atividades sociais festivas, com música e dança. Em tempos contemporâneos, não estão livres, os romeiros, do apelo comercial, sendo comum também a exposição e venda de todo tipo de *souvenir* religioso ou laico, durante e ao fim da caminhada de fé. Há que se destacar a motivação religiosa do evento, geralmente ligada ao pedido de graças especiais, ao cumprimento de promessas ou mesmo ao agradecimento de bençãos recebidas. No texto de Drummond, uma primeira observação a ser feita é que ele se insere dentro da economia da fé católica e, como tal, pressupõe que os romeiros sejam seres pecadores, culpados portanto; não obstante, as culpas vão ficando pelo caminho com o simples ato de subir “a ladeira que leva a Deus”, o que parece indicar que o ato mecânico da caminhada já os livra das culpas, sem mais necessidade de nenhuma expiação.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flores, prendas e rezas.

Essa afirmativa é reiterada pela resposta dos romeiros ao sino, que cumpre o papel de conclamá-los à expiação, mas ouve a educada resposta de não ser mais necessário nenhuma ascese, pois é dia de festa esse, e para tanto trouxeram flores, prendas e rezas.

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam no vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

O quadro composto é uma mistura de elementos sensíveis: a vestimenta festiva do leproso, as coxas das romeiras expostas à carícia do vento, as vozes dos homens que cantam ininterruptamente. Uma festa de estímulos que nem a todos agrada, pois

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa

Na cruz, o ícone de Cristo parece insensível à beleza bruta daquela congregação festiva. É o calor, é o barulho, é o sangue que escorre de seus olhos, e que ninguém parece notar, que o

incomoda. Mas não apenas isso:

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Talvez a mistura entre esses signos profanos – pinga, café, baralhos e cigarros – seja a responsável pelo mau humor do santo. Há uma beleza grotesca ali, no sol que abraça “com ouro” a miserabilidade humana, mas nada o comove, nem mesmo os diversos pedidos dos humildes caminhantes: pedidos de quem tem o coração partido,

Meu Bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

pedidos de quem quer se inserir mais potentemente no mercado de consumo,

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

pedidos daquele que tem a alma negra pelo ciúme,

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem pra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e diz gracinhas a minha mulher.

pedidos daquele que se escusa de assumir a consequência de suas atitudes éticas,

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim não.
Por que me perseguem não posso dizer.
Não quero ser preso, Jesus ó meu santo.

Enfim, pedidos que se multiplicam nos olhos, na boca, nas mãos,

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a boca, pedem com as mãos.

Mas Jesus, esgotado pelo sol, pelo barulho e pelos muitos pedidos “dorme sonhando com outra humanidade”. A primeira pergunta que fica ao leitor é por que tanta impaciência em um Cristo que antes havia se declarado “manso e humilde de coração”, convidando-nos a ir até ele, pois assim encontraríamos “descanso para nossas almas” (Mateus 11, 29). Uma resposta possível é a atitude dos romeiros, que primeiro rejeitam o convite do sino para se purificarem,

e depois parecem indiferentes ao sofrimento daquele que na cruz expirou para purifica-los de todo pecado, conforme atestado pelo apóstolo João:

8 Se dissermos que não temos pecado, enganamo-nos a nós mesmos, e não há verdade em nós.

9 Se confessarmos os nossos pecados, ele é fiel e justo para nos perdoar os pecados, e nos purificar de toda a injustiça.

A segunda, e talvez maior pergunta, é qual é o sonho de humanidade que acalenta esse Jesus drummondiano; pergunta que não tem resposta identificável na poesia de Drummond, mas não é exatamente a resposta que nos interessa, e sim a questão proposta. Pois esse Cristo aqui representado é um Cristo desiludido com a humanidade, quiçá arrependido pelo imenso sacrifício feito para pagar seu resgate. Note-se que a linguagem assume ares jurídicos ou comerciais, e se assim o faz é porque o texto drummondiano deixa subjacente essa lógica restitutiva própria da interpretação teológica mais frequente em relação aos eventos da crucificação de Jesus. Como veremos adiante, essa é uma grande questão da poesia drummondiana, a adesão a uma concepção cristológica que enxerga na vida e obra de Jesus uma atualização dos sacrifícios expiatórios praticados pelos hebreus, conforme Hebreus 9:11-22, onde se diz que Cristo é o “sumo sacerdote dos bens futuros” que “por seu próprio sangue” “ofereceu a si mesmo imaculado a Deus”, tornando-se o “Mediador de um novo testamento” que garante a “promessa da herança eterna”, pois “quase todas as coisas, segundo a lei, se purificam com sangue”, de modo que “sem derramamento de sangue não há remissão”. Voltaremos mais detidamente a essa questão, por ora fica a hipótese de que grande parte da rejeição que encontramos na lírica drummondiana a essa figura deve-se à concepção vicária da morte de Jesus pressuposta em Drummond.

6 QUE DEUS É ESSE?

O único problema é Deus. (Drummond, poema Único)

Ele é, para mim, uma incógnita, que me preocupa no sentido poético.
(Drummond em entrevista à filha, Maria Julieta).

6.1 Um deus inventado

Iniciemos essa parte da trajetória de compreensão das figurações de Deus na poesia de Carlos Drummond de Andrade com a leitura do importante Versos de Deus, poema de *A paixão medida*, publicado em 1980. É um poema com cinco cantos com maioria de 10 versos (a exceção são os cantos 4 e 5, que possuem onze versos), sendo os versos redondilhas menores (com cinco sílabas). Vamos a ele:

I
Ao sentir nos pássaros
tanta liberdade
e aéreo poder,
imagina um pássaro
superior a todos
e tão invisível
que seu voo deixe
sensação de sonho.
Com leveza e graça
o homem pensa Deus.

É impossível ler esses versos e não lembrar de Feuerbach, e de suas reflexões sobre a origem da religião, cuja tese principal é a de que toda teologia é uma antropologia, no sentido em que os deuses – no plural, mas ele se concentra em analisar o Deus cristão – são projeções de qualidades humanas tidas como ideais, ou seja, o homem vê em si – na humanidade – força, razão, bondade e verdade e hipostasia essas qualidades em um ser supremo, incriado e eterno, alienando-se nesse processo, pois a consciência humana se projeta fora de si, mas não se reconhece ali onde se projetou. Por outro lado, nas religiões não deístas o mesmo processo se repete em relação à natureza, pois nada mais expressa a religião que o sentimento que o homem tem de sua conexão com as forças naturais, com a diferença de que no culto à natureza havia uma comunhão com o mundo vivo, sensível e material, e o homem reconhecia nela sua essência, de tal modo que não se tratava de uma relação alienante. Entretanto, o deus natureza foi substituído por um deus fantasmático, à imagem e semelhança do homem, o que torna o cristianismo a religião mais alienante de todas. Assim resume Feuerbach nas suas *Preleções sobre a essência da religião*:

Essa minha doutrina é simplesmente: teologia é antropologia, ou seja, no objeto da religião a que chamamos *théos* em grego, *Gott* em alemão, expressa-se nada mais do que a essência do homem, ou: o deus do homem nada mais é que a essência divinizada do homem, portanto a história da religião, ou, o que dá na mesma, de Deus (porque quão diversas as religiões tão diversos os homens, e as religiões tão diversas quão os homens) nada mais é do que a história do homem (p.23, grifo nosso).

No primeiro canto do poema lido, é o espanto em relação à natureza o elemento propulsor à criação de um deus cujo “voo deixe/ a sensação de sonho”. Vale a pena lembrar aqui a interpretação singular que Rubem Alves faz das teorias sobre a origem da religião de Feuerbach. Ele enfatiza o aspecto onírico que a religião assume para Feuerbach: “*Sonhos são as religiões dos que dormem. Religiões são sonhos dos que dormem*” (grifo do autor, 2000, p. 87). Argumentando que o ser humano é crivado de desejos e anseios sufocados e ou sublimados tanto pelo nosso inconsciente quanto pelos contratos sociais que firmamos, Alves afirma que a imaginação é responsável por criar mecanismos de consolo e fuga, espécie de narcótico que torne a vida “menos miserável”, e a religião seria um desses mecanismos; mas, ao contrário de Freud, que seguindo o mesmo raciocínio profetizou o desaparecimento das religiões, Rubem Alves enfatiza, na interpretação de Feuerbach, a valorização do sonho como mecanismo de auto desvelamento do homem – “... consciência de Deus é autoconsciência”, diz Feuerbach - a si mesmo e como princípio utópico que afirma o que é divino no homem, “o caráter sagrado de seus valores, o absoluto do seu corpo, a bondade de viver, comer, ouvir, cheirar, ver...” (Alves, 2000, p. 96). Em Drummond também, o homem “pensa Deus” porque vê beleza e potência no mundo que o cerca e em si mesmo, e esse exercício de pensamento é cheio de “leveza e graça”, mas o pássaro-deus pensado é “indiferente às coisas”, como nos diz os versos seguintes, ainda que as coisas não sejam indiferentes a ele:

II
No mais alto ramo
Deus está pousado
com uma garra apenas
e fita o mundo.
Do mais alto ramo
desfere voo
e sai por aí
bicando as coisas,
indiferente às coisas
bicadas,
encantadas.

pois as coisas, “bicadas” tornam-se encantadas, o que pode significar tanto que elas estão sob o

efeito de encantamento quanto que elas possuem a propriedade de encantar.

III
 Bica-me Deus
 de manso nos olhos,
 antes referência
 que repreensão.
 Alisa o bico
 no local. E dói.
 Ao sumir crocita:
 “Hoje te perdoo”.
 O que Deus perdoa,
 só o sabe Deus.

Os olhos, considerados por uma longa tradição imagética como “espelho da alma” são bicados, e encantados (vide estrofe II), por esse Deus volúvel, cujo perdão não suprime a dor, de resto perdão por falta desconhecida de todos, só a Ele revelada. Cabe enfatizar que o toque divino – sua “bicada” – é ao mesmo tempo fonte de encantamento quanto de dor.

IV
 Deus rumina
 que fazer, acaso
 Mais um terremoto?
 De que proporções?
 Uma nova guerra?
 De quantas nações?
 Que margem ceder
 ao capricho do homem?
 Vai nascer um artista?
 Nascerão idiotas?
 Surgirão robôs?

Os muitos acontecimentos na terra dos homens – guerra, terremotos, desenvolvimento tecnológico, genialidade ou falta dela – são considerados pelo eu-lírico como de responsabilidade de ação divina, mas ao contrário do ditado popular que proclama que “Deus sabe o que faz”, tais ações não são resultado da sabedoria com que esse deus maneja o controle que tem sobre o mundo humano, mas sim de um profundo tédio divino. Daí que a conclusão do sujeito lírico seja o arrependimento pela criação desse deus volúvel:

V
 Ao findar o tempot
 udo se acomoda
 à sua vontade.
 Já não há projeto
 de outro Deus ou vários.
 Laços entrançados,
 gemidos, crepúsculo
 sempre continuado.

O homem arrependo-me
da criação de Deus,
mas agora é tarde.

O descontentamento com o deus sonhado\pensado é grande, mas é tarde demais para outros deuses, de modo que tudo “se acomoda” à vontade desse que se tem, o Deus cristão, pois é certamente dele que Drummond nos fala. Em livro anterior ao em que se insere o poema lido, outros aspectos da questão aparecem, não mais explorando-se as consequências da invenção de um deus, mas sim as razões para tanto. Leiamos O Deus de cada homem, de *As impurezas do branco* (1973):

Quando digo "meu Deus",
afirmo a propriedade.
Há mil deuses pessoais
em nichos da cidade.

Quando digo "meu Deus",
crio cumplicidade.
Mais fraco, sou mais forte
do que a desirmandade.

Quando digo "meu Deus",
grito minha orfandade.
O rei que me ofereço
rouba-me a liberdade.

Quando digo "meu Deus",
choro minha ansiedade.
Não sei que fazer dele
na microeternidade.

O poema tem uma estrutura argumentativa interessante, em que orações adverbiais temporais, marcadas pela conjunção “quando” (versos 1, 5, 9 e 13) falam de uma ação com consequências várias. A ação é a afirmação de um deus pessoal, coisa que, segundo pesquisa da Global Religion 2023, produzida pelo instituto Ipsos, 89% dos brasileiros o fazem (Mori, 2023). As consequências dessa ação são quatro, quais sejam: 1ª) afirmar a propriedade de um deus que “me cabe sob medida”, pois na verdade, continua o poema, há mil outros que respondem a necessidades idiossincráticas a cada crente; 2ª) criar um sentimento de comunidade que nos fortalece em nossa fraqueza; 3ª) confessar nossa orfandade essencial – Drummond aqui está bem perto de Freud⁷¹ – e perder a liberdade que nos constitui, que, segundo

⁷¹ Para Freud a religião pode ser interpretada a partir de dois modelos hermenêuticos, no primeiro seria uma neurose universal relacionada ao assassinato do pai primevo, no segundo a religião se explica enquanto ilusão infantil, advinda de uma espécie de nostalgia do pai protetor. No contexto em que relacionamos Freud a Drummond, estamos falando da segunda interpretação, a religião com orfandade,

o sujeito lírico do poema, é “roubada” por esse cuja presença (imaginada?) é signo de uma falta; 4ª) chorar nossa ansiedade por não sabermos conviver, pela microeternidade de nossa mortal existência, com essa presença-ausência inquietante. Como se vê, a questão do poema anterior – da invenção de um deus pessoal – aparece com outras nuances, falando tanto dos motivos dessa ação quanto das repercussões dela. Em síntese podemos dizer que afirmar Deus é confessar uma falta primordial, e também reduzir o mistério do incognoscível a nossa pequenez, pois, se “há mil deuses pessoais\ em nichos da cidade”, o deus a que chamo de meu é do tamanho do meu desejo.

Em livro anterior aos dois acima lidos, aparece O deus mal informado, do primeiro livro da série *Boitempo*, publicado em 1968. Fiquemos a princípio com o título, enigmático, exceto de recuamos um pouco à origem da palavra “informado”, que é o particípio passado do verbo “informar”, que por sua vez vem do latim *informatio onis*, significando “delinear ou conceber ideia”, “dar formar ou moldar na mente como no processo de educação, instrução ou treinamento”. No grego antigo a palavra para forma é *μορφή* (*morphe*; cf. morfo) e também *εἶδος* (*eidos*), ou seja, “tipo, ideia, forma, aquilo que se vê”, sendo a mesma palavra usada por Platão (e também por Aristóteles) para significar a essência de algo. Então, a expressão “um deus mal informado” pode ser entendida em seu significado primeiro de mal concebido, mal delineado ou mal moldado. Penso que seja esse o significado desse título, pois ele se coaduna com o texto que leremos abaixo:

No caminho onde pisou um deus
há tanto tempo que o tempo não lembra
resta o sonho dos pés
sem peso
sem desenho.

Quem passe ali, na fração de segundo,

veja-se citação do ensaio *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*, de Freud: “A psicanálise tornou conhecida a íntima conexão existente entre o complexo do pai e a crença em Deus. Fez ver que um Deus pessoal nada mais é, psicologicamente, do que uma exaltação do pai, e diariamente podemos observar jovens que abandonam suas crenças religiosas logo que a autoridade paterna se desmorona para eles. Reconhecemos, pois, no complexo parental a raiz da necessidade religiosa; o Deus justo e todo-poderoso e a natureza bondosa se nos afiguram como sublimações grandiosas do pai e da mãe, ou melhor, como restabelecimentos e restaurações das representações que se tinha de um e de outra na primeira infância. Biologicamente, a religiosidade remete ao duradouro desamparo e necessidade de ajuda da criança, que, mais tarde, quando reconhece sua impotência e sua fraqueza efetivas diante das grandes potências da vida, volta a sentir-se como na infância e procura negar seu estado de abandono reeditando regressivamente as potências protetoras da infância. Essa proteção que a religião oferece aos crentes, evitando que eles caiam doentes de neurose, se explica facilmente pelo fato de que ela os desembaraça do complexo parental, ao qual está ligada a consciência de culpabilidade, seja do indivíduo, seja da humanidade inteira, liquidando para eles esse complexo, ao passo que o descrente tem que cumprir esta tarefa sozinho” (apud Santos, 2018, p. 85).

em deus se erige, insciente, deus faminto,
saudoso de existência.

Vai seguindo em demanda de seu rastro,
é um tremor radioso, uma opulência
de impossíveis, casulos do possível.

Mas a estrada se parte, se milparte,
a seta não aponta
destino algum, e o traço ausente
ao homem torna homem, novamente.

A premissa que estrutura o poema é semelhante aos dois anteriores, com sutis distinções: nas pegadas imemoriais que um deus deixou, resta “o sonho dos (Seus) pés”, rastros encantados, mágicos, que têm o poder de fazer com que quem pise neles se transforme em deus: um deus “faminto\saudoso de existência”. Mas o processo dura apenas uma “fração de segundo”, logo a fragmentação da estrada e a perda das marcas no chão fazem com que o homem volte a ser homem apenas, não mais um deus. Perceba-se que a divinização humana é resultado de imagens imemoriais, gravadas nessa estrada em que o homem há de percorrer, imagens que são resquícios de um sonho (dos pés divinos), e é pela ausência desses signos gravados no chão desse caminho que a divinização não perdura. O que Drummond parece querer dizer é que o tempo dos deuses ficou para trás – nem mesmo o tempo se lembra do tempo em que o deus pisou entre nós – mas a potência desse sonho pode nos fazer seguir em frente em “uma opulência\de impossíveis” que são “casulos do possível”, ou seja, divinizamo-nos quando alimentamos essa fantasia e orientamos nossos passos eticamente “em cima” desse sonho bonito, que é o de um deus. Ao fim do poema constatamos que o deus mal informado somos nós próprios, pois o “traço se ausenta”, e ele sempre se ausenta, o que implica um retorno à miserabilidade humana.

Em contraponto aos poemas lidos nesse tópico, que enfatizam, junto com Feuerbach, que a criação de um deus, ou, do Deus cristão, é sonho sonhado pelos homens que responde a um desejo de autotranscendência, leremos agora o poema Único, curiosamente contemporâneo de O Deus de cada homem, publicado em *As impurezas do branco* (1973):

O único assunto é Deus
o único problema é Deus
o único enigma é Deus
o único possível é Deus
o único impossível é Deus
o único absurdo é Deus
o único culpado é Deus
e o resto é alucinação.

O poema é composto por uma única estrofe com oito versos, desses, sete versos possuem uma mesma estrutura declarativa, configurando assertivas que, em certa medida, sintetizam a questão do Deus cristão na poesia de Drummond. Como afirmado por Drummond em entrevista a sua filha Maria Julieta (em epígrafe desse capítulo), Deus é uma incógnita que o preocupa em sentido poético (Drummond de Andrade, 2011, p. 169). Afirmativa que nos ajuda a compreender que a questão não está fechada, encerrada, como poderia parecer nos poemas anteriores, mas ainda é potente e incomoda. Se o único possível é Deus, ele é também o único impossível, paradoxo que circunscreve o problema em um campo onde não cabem obviedades ou verdades prontas, pois é bem dito pelo poeta que “o resto” – e podemos interpretar esse resto como toda crença ou ateísmo fáceis – “é alucinação”.

6.2 Um deus triste

Na maioria dos poemas lidos buscando-se uma figuração do deus cristão, na poesia de Drummond, temos elementos que nos revelam Deus a partir de sua relação com os homens, como pode-se ver nos poemas anteriores, Versos de Deus (*A paixão medida*, 1980) ou O Deus de cada homem (*As impurezas do branco*, 1973). Nos dois poemas que leremos agora há uma intensificação do processo de caracterização divina, no sentido em que aparecerá um aspecto da personalidade de Deus que não é inferido a partir de uma relação com o humano, e tal predicado é a tristeza. Leiamos primeiro Tristeza no céu (*José*, 1942):

No céu também há uma hora melancólica.
 Hora difícil, em que a dúvida penetra as almas.
 Por que fiz o mundo? Deus se pergunta
 e se responde: Não sei.
 Os anjos olham-no com reprovação,
 e plumas caem.
 Todas as hipóteses: a graça, a eternidade, o amor
 caem, são plumas.
 Outra pluma, o céu se desfaz.
 Tão manso, nenhum fragor denuncia
 o momento entre tudo e nada,
 ou seja, a tristeza de Deus.

O poema fala de uma “hora difícil”, “melancólica” que acontece no lugar menos esperado, o paraíso, lugar de perfeição e harmonia eterna. E o que deflagra esse momento de dissonância? É a dúvida em relação à finalidade da criação do mundo dos homens – e do próprio homem, é pressuposto. Uma dúvida para qual todas as hipóteses justificativas não se mostram suficiente: a graça, a eternidade e até mesmo o amor. São plumas, e caem. Aliás, a constante queda das

plumas “desfaz” o céu, o que talvez queira dizer que ali nada é consistente. Até os anjos “olham com reprovação” a Deus, que não encontra respostas íntimas para a questão existencial mais antiga – por que o mundo, e não o nada? Percebemos nesse poema ressonâncias gnósticas⁷² na imagem de um deus “incompetente”, que não sabe justificar sua própria criação para si mesmo, muito embora não estejamos advogando uma influência direta do gnosticismo em Drummond, mas apenas notamos a proximidade dessa figura de deus que nele aparece com o demiurgo criador que está presente em boa parte das narrativas gnósticas. O tema da tristeza de Deus aparece novamente, em livro publicado 31 anos depois (poema Deus triste, em *As impurezas do branco*, 1973):

Domingo descobri que Deus é triste
pela semana afora e além do tempo.

A solidão de Deus é incomparável.
Deus não está diante de Deus.
Está sempre em si mesmo e cobre tudo
tristinfinitamente.

A tristeza de Deus é como Deus: eterna.

Deus criou triste.
Outra fonte não tem a tristeza do homem.

Idêntico tema com pequenas variações no tratamento. Se no poema anterior a melancolia era causada pela angústia da dúvida existencial – divina! - em relação à criação, neste a argumentação vai no sentido de que a tristeza do homem, pressuposta, é explicada pela tristeza de Deus na hora em que o criou, como se ela fosse contagiosa. Mas qual é a causa do desalento divino? A resposta é tanto interessante quanto de difícil interpretação: “Deus não está diante de

⁷² Palavra originária do grego, gnosticismo significa 'conhecimento' e gnóstico (*gnostikos*) aquele que tem o conhecimento. Este foi um movimento religioso e filosófico que pode ser definido como um conjunto de seitas sincréticas que tiveram seu apogeu nos séculos I e II influenciadas pelo cristianismo nascente e pelo neoplatonismo. Dentre suas principais crenças e características estão: 1) uma concepção pessimista ao extremo tanto de Deus quanto do mundo, pois esse é considerado totalmente transcendente em relação ao mundo criado, sendo Deus estrangeiro e totalmente apartado do humano; 2) o cosmos é considerado uma vastíssima prisão criada por um ser divino – em muitos dos textos gnósticos um demiurgo – porém não bondoso e amoroso, mas um deus imperfeito que cria um mundo do qual o Deus verdadeiro é exilado: “Desta forma, la vastedad y la multiplicidade del sistema cósmico expresa el grado de separación entre Dios el hombre” (Jonas, 2003); 3) a convicção de que o homem tem dentro de si uma centelha divina que é o que torna possível seu despertar para o verdadeiro conhecimento (gnose); 4) um sistema de pensamento ético-moral dualista que prega que o mal possui existência em si mesmo, e está sempre em posição de conflito com o bem; a gnose é um processo estritamente individual, e portanto independente de mediação eclesial, por outro lado, o conhecimento ganha mais relevância do que a fé, não estando “fora” do sujeito como instância objetiva, mas dentro dele: “a verdadeira revelação é olhar para si mesmo” (Jonas, 2003, p. 137).

Deus”, mas “sempre em si mesmo” cobrindo tudo “tristinfinitamente”, o que parece indicar uma incapacidade divina de se projetar “fora” de si mesmo, de estabelecer pontos de contato com o outro, com a alteridade. Nessa perspectiva, o sujeito lírico parece postular uma não abertura de Deus àquilo que não é Deus, uma espécie de auto comedimento e autocontenção, curioso é notar que Drummond se encontra na contramão do que um importante representante da mística judaica – o Rabi Isaac Halevi Luria – ensina. Luria (1534-1572) revolucionou o misticismo judaico com uma interpretação singular da cabala, principalmente na compreensão da criação: concebe a ideia do tzimtzum (que significa literalmente contração), que seria a crença de que Deus, de certa forma, encolheu-se (restringiu-se) deixando um vazio onde o mundo foi criado. Nesse primeiro ato criativo Deus contraiu sua luz infinita gerando um espaço vazio onde pudesse vir a existir tudo aquilo que é, pois sem esse ato, o Tzimtzum, não haveria espaço dentro do Sem Limites (Ein Sof). Conforme salienta Costa Júnior (2011),

o universo passa a existir mediante esse processo de contração de Deus. Segundo esse conceito, Deus dá espaço ao mundo na medida em que abandona uma região dentro dele mesmo – o espaço primordial. Da autolimitação de Deus surge o vazio, em que o criador pode chamar o não-ser à existência. Significa uma retirada de si em si próprio, ou seja, Deus abre um espaço para sua criação na retirada da sua presença (p. 149-150).

Ao contrário de Luria, na perspectiva drummondiana, Deus encontra-se concentrado em si mesmo, não se “abre” para o que não é Deus, a própria criação teria ocorrido nesse momento de fechamento em si. E por isso é solitário, daí a tristeza que emana de Si e contamina sua criação, inclusive o homem.

6.3 Um deus morto

Voltemos agora nossa atenção para dois poemas, já lidos no quarto capítulo, que falam sobre o abandono de Deus, que são Um homem e seu carnaval e Coisa miserável, ambos do livro *Brejo das almas* (1934). O primeiro fala de um deus que nos abandona em lugares inusitados – um baile de carnaval, no meio de um rio onde o sujeito lírico se afoga -, e o segundo de um “céu vazio”, sendo inútil nossas lágrimas e gemidos pela miserabilidade humana. A intenção em retomar os dois poemas é a de recuperar o tema do abandono divino em um poema que insere a questão dentro do enquadramento maior da orfandade, a qual veremos configurada de forma exemplar no poema Remate (*Lição de coisas*, 1962):

Volta o filho pródigo
à casa do pai

e o próprio pai é morto desde Adão.
Onde havia relógio
e cadeira de balanço
vacas estrumam a superfície.
O filho pródigo tateia
assobia fareja convoca
as dezoito razões de fuga
e nada mais vigora
nem soluça.
Ninguém recrimina
ou perdoa,
ninguém recebe.
Deixa de haver o havido
na ausência de fidelidade
e traição.
Jogada no esterco verde
a agulha de gramofone
varre de ópera o vazio.
O ex-filho pródigo
perde a razão de ser
e cospe
no ar estritamente seco.

Inicialmente é preciso notar que o poema constrói uma relação intertextual com a parábola do filho pródigo, narrada em Lucas 15, 11-32. A parábola se insere dentro de um conjunto de três narrativas que respondem a uma crítica dos fariseus e escribas a Jesus, acusado de conviver com os publicanos – que eram os odiados coletores de impostos nas províncias do Império Romano – e demais pecadores. As outras narrativas são a parábola das cem ovelhas e a parábola da dracma (moeda de prata em circulação à época de Jesus, que valia o salário de um dia de um trabalhador) perdida. Nesse sentido a parábola do filho pródigo se insere na estrutura das outras duas narrativas, falando de algo que se achava perdido e que é recuperado, sendo a perda entendida como o pecado, que afasta o homem de Deus, que o perde e o mata, conforme se pode inferir pela admoestação final do pai do filho pródigo, claramente uma antropomorfização de Deus, que afirma: “Mas era justo alegrarmo-nos e folgarmos, porque este teu irmão estava morto, e reviveu; e tinha-se perdido, e achou-se” (Lucas, 15, 32). Na parábola de Jesus a figura do pai é marcada pela presença atenta e amorosa, bem como pela compaixão e compreensão. Primeiramente por, sem queixas, dividir em vida os bens com os dois filhos, mesmo sendo tão previsível o fim que o filho mais jovem daria a sua fortuna; em segundo lugar, pela “íntima compaixão” que o moveu (v. 20) a não apenas a perdoar as faltas do filho gastador, mas também a cuidar de prover suas necessidades atuais (v. 22) e se alegrar com a volta do caçula volúvel (vs. 23-24). Nada mais distante do poema de Drummond, que inicia a narrativa com a volta do filho pródigo, o que parece pressupor que toda a primeira parte dos eventos de Lucas 15, 11-32 não foram alterados. O filho volta, arrependido, após a suprema humilhação de sentir tanta fome

a ponto de querer comer a comida dada aos porcos que apascentava, e não lhe ser permitido. O filho volta após ter decidido e encenado intimamente o discurso correto a ser dito para o pai – “Pai, pequei contra o céu e perante ti, já não sou digno de ser chamado teu filho; faze-me como um dos teus empregados” (vs. 18-19). O filho volta, e não há pai que o receba em sua solidão de pecador, pois o pai “é morto desde Adão”. A referência a Adão traz à tona o significado oculto da parábola: não é essa uma história qualquer, de um filho pusilânime e um pai amoroso, mas é a atualização da mítica narrativa de Gênesis 3, que nos fala da expulsão do homem do Éden motivada pelo pecado abominável de querer conhecer o bem e o mal, e ser como Deus, um ser ético. Na versão de Drummond do mito, o filho se arrepende, e volta ao lar (à casa do pai), mas não o encontra, pois o pai morreu desde tempos imemoriais, não sendo mais possível agora o perdão a sua falta mítica. É um tempo em que se ausenta tanto a fidelidade do pai amoroso quanto a traição do filho rebelde (versos 15-17 de Drummond), e por isso já não há mais “razão de ser”, reina o absurdo, bem figurado por esse gramofone jogado no esterco verde, a varrer “de ópera o vazio”. A noção de pecado e graça estão inoperantes, muito embora seja bem palpável no poema a solidão existencial do filho, que “tateia\assovia fareja convoca\ as dezoito razões de fuga\ e nada mais vigora\nem soluça”.

É bem evidente no poema o diálogo com o niilismo nietzscheano, com sua célebre proclamação de que Deus está morto, muito embora, como vimos no terceiro capítulo, o tema da orfandade existencial já apareça encenado no poema de Jean Paul Richter, cujo primeiro esboço é de 1789. Em Drummond a questão da morte de Deus está vinculada não apenas a um sentimento de orfandade existencial, mas também à constatação do abandono, como aparece nos poemas anteriormente mencionados *Um homem e seu carnaval* e *Coisa miserável*. Nesse sentido não se trata da simples inexistência ou morte divina, mas de um deliberado abandono, que aparece de forma clara no poema *Remate*, pois como vimos ele constrói um diálogo intertextual com uma narrativa paradigmática para a compreensão de Deus como pai, na tradição cristã, a parábola do filho pródigo. Nesse diálogo, enfatiza-se o retorno do filho pródigo para uma casa vazia, onde “ninguém recrimina\ou perdoa,\ninguém recebe”, ou seja, falta um personagem principal da narrativa bíblica, aquele que poderia dar um sentido à existência do filho arrependido. Vejam-se os versos abaixo:

Deixa de haver o havido
na ausência de fidelidade
e traição.

A narrativa primeira, narrada por Cristo, é reconfigurada com esses versos, e da mesma forma são apagados tanto a fidelidade do pai amoroso que recebe o filho após suas aventuras

pródigas, quanto o próprio ato de rebeldia do filho, que “traí” as expectativas do pai (e de toda família) e sai ao mundo em busca de outras maiores peripécias, longe dos laços paternos. Tal interpretação é confirmada na marcação de que é um “ex” filho pródigo (verso 21), o que talvez indique menos que ele não seja mais pródigo, e sim que ele não goze mais dos privilégios de filho, ou seja, a narrativa bíblica foi rasurada em seu ponto mais central, o que implicará na perda da razão de ser do jovem protagonista. E isso talvez indique que tal razão (de ser) encontrava-se na graça do perdão concedido pelo pai e que agora, com a sua morte (de Deus), tenha se tornado irrecuperável.

6.4 Um deus que culpa

E por falar em perdão, o deus drummondiano é um deus ao qual devemos temer (e tremer ante sua presença), pois é alguém que condena, que assusta, que castiga; é, enfim, o deus do catecismo, contabilizando nossos deleites e prazeres, catalogando-os em pecados com maior ou menor grau de gravidade e, portanto, com castigos mais ou menos rigorosos. O título do poema é Ele, publicado na série *Boitempo III* (1979), dedicada a uma revisão memorialística da infância e juventude de Drummond.

Ele vê. Ela cala.
Castiga depois.
Seu olho-triângulo
devassa o país do mato-dentro.
No escuro me vê
e me assusta
No claro me deixa sozinho
Sem um sinal, um só
que me previna.
O que faço de errado,
principalmente o que faço
de gostoso,
tudo lhe merece
a mesma indiferença
enquanto vou fazendo.
Tarde é que ele mostra
sua condenação.
Interrogo-me, sinto
que dói dentro de mim.
Não devia ter feito.
Como poderia
evitar de fazer?
Só agora percebo
que condenado fui
a fazer e provar
a pena interior.

Seu nome (e tremo) é Deus do catecismo.

Ilustração 7 - Ceia em Emaús, pintado pelo renascentista Pontormo, em 1525.



Fonte: Internet. Acessível por: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pontormo_-_Cena_in_Emmaus_-_Google_Art_Project.jpg. Acessado em 18.07.2024.

Já no título nota-se uma intenção de caracterização e singularização descritiva e imagética, o que fica mais claro com o uso do símbolo do olho-triângulo, cuja origem remonta à arte religiosa da Renascença, como se pode ver na pintura Ceia em Emaús, de Pontormo, pintada em 1525 (vide figura acima). Este símbolo representa o olhar divino atento às ações humanas, e o enquadramento em um triângulo certamente faz alusão à trindade. Em Drummond, o símbolo tem clara acepção negativa, pois “assusta”. Outra informação interessante acerca da personalidade desse deus do catecismo é a constatação de que ele só se interessa pelo sujeito poético após esse ter cometido seus erros, nunca durante – para admoestá-lo, por exemplo – o que demonstra requinte de crueldade. Aliás, o eu-lírico se queixa da solidão em que esse deus o deixa, “sem um sinal” que o previna.

O próximo poema, Opa (Boitempo II), também fala de culpas, leiamos.

Sangue das irmandades do Santíssimo,
a opa vermelha triunfal
e dolorosa
irrompe na manhã de algodão frio:
primeira composição
de céu e terra
labareda e paz
bandeja
pedindo um níquel de fé
que se converte em velas ardendo
na cripta sombria,
procissão, cantar de Deus, rublo
desfile de gloriosas culpas em coral.

A opa é uma espécie de capa larga usada por membros de confrarias ou irmandades, que são grupos de leigos associados para promoverem trabalhos de caridade e piedade, sendo mais comuns entre católicos romanos, luteranos, anglicanos e ortodoxos ocidentais. A opa é usada quando os associados participam de alguma festividade solene, sendo de variadas cores, de acordo com cada confraria. No caso do poema, fala-se das irmandades do Santíssimo, uma das mais antigas confrarias católicas no Brasil, cuja origem remete ao período medieval. É interessante notar que a cor da opa – vermelha – assume metonimicamente o sangue das irmandades, e se ela é “triunfal” em seu desfile pela manhã fria, é também “dolorosa”, o que indica o sofrimento escondido abaixo dessas capas solenes. Talvez a resposta para esse sofrimento esteja no último verso, quando se compara a procissão vermelha a “gloriosas culpas em coral”, ou seja, não se trata, no poema, apenas da exposição da devoção coletiva de um grupo de pessoas associadas por interesses comuns – religiosos – e sim de um desmascaramento de sentimentos conflitantes bem explícitos nos versos 6 e 7, que falam de uma composição imagética (o vermelho das opas e o branco algodão da manhã fria) que representa céu e terra,

labareda e paz, sentimentos que, nos parece, se inserem dentro do campo semântico do êxtase presente no último verso (“gloriosas”) e do pecado (“culpas”). Nesse sentido, o poema indica uma religiosidade orientada não para a graça, mas sim para o castigo, lembrando-nos a exclamação angustiada do apóstolo Paulo: “Miserável homem que eu sou! quem me livrará do corpo desta morte?” (Romanos 7,24), construindo uma relação bem apertada entre o pecado, constituinte do humano⁷³, e a mortalidade dos homens. Entretanto não há, no poema, o consolo encontrado por Paulo, que nos versos subsequentes, afirma não haver condenação alguma para aqueles que estão em Cristo Jesus (Romanos 8, 1). Em alguma medida o poema amarra também fé e culpa, como se vê nos versos abaixo:

pedindo um níquel de fé
que se converte em velas ardendo
na cripta sombria
(...)

Quanto vale um níquel de fé? Talvez não tanto quanto a fé como um grão de mostarda deque nos fala Jesus, capaz de mover montanhas, talvez apenas o suficiente para essa imagem obscura da piedade católica, velas que ardem na cripta sombria, imagem que nos traz de novo à cena a morte, pois as criptas comumente são salas rituais encontradas abaixo dos edifícios das igrejas, contendo caixões ou sarcófagos. E qual imagem de Deus esse poema nos oferece? Inicialmente, a primeira constatação, evidente, é que apenas podemos falar dessa imagem nesse poema a partir de inferências gerais sobre a religiosidade nele presente, ou seja, é mais sobre o comportamento religioso do que sobre o deus da religião que ele nos fala, ainda assim é rico para mostrar que o deus que se projeta nos olhos drummondianos é um deus que culpa e castiga, e que, de certa forma, é a culpa que alimenta essa fé.

6.5 Um deus inimigo

A ideia de um deus adversário que faz guerra com os homens é um outro traço próximo ao sistema de pensamento gnóstico que aparece em Drummond, e novamente fazemos a ressalva que não cabe aos propósitos da tese argumentar pela influência do gnosticismo na poesia de Drummond – o que já seria outra pesquisa –, mas apenas desejamos registrar o eco presente de um espírito do tempo em que ressoam alguns traços do gnosticismo, como aquele que postula que o mundo é obra de um deus maligno e incompetente, criador de um mundo

⁷³ “Porque todos pecaram e destituídos estão da glória de Deus” (Romanos 3,23) e também “Pois o salário do pecado é a morte, mas o dom gratuito de Deus é a vida eterna em Cristo Jesus, nosso Senhor” (Romanos 6, 23).

imperfeito e mau. O historiador das religiões Félicien Challaye assim resume o sistema de crenças de Marcião, um cristão herético do começo do segundo século, conhecido como um dos principais divulgadores do gnosticismo:

Segundo Marcion não se pode resolver o problema do mal senão supondo a existência de dois deuses, um mau e o outro bom. O Deus mau é o do Antigo Testamento, o Deus criador, aquele que produziu o mundo visível: é o responsável pela queda de Adão, cuja falta faz cair sobre todos os descendentes. O Deus bom não teve papel algum na criação do mundo nem do homem; ele é o autor apenas de seres invisíveis. Em sua clemência, decidiu salvar o homem, oprimido pelo Deus mau. Desceu à terra, sob a forma de Jesus, adulto, mas tendo apenas aparência do corpo humano. Aboliu a lei e os profetas e salvou as almas, pregando-lhes a bondade, a piedade, o perdão e a não-violência (p. 208-209).

Essa dualidade entre dois deuses – um bom e o outro mau – marca o poema abaixo, de título Os deuses secretos (*A paixão medida*, 1980), ainda que com diferenças significativas, que veremos:

Deuses secretos passeiam no território dos homens.
Tramam, destramam nossa realidade.
Os deuses ostensivos, nossos protetores,
tudo ignoram.
Neste momento um deus perverso e anônimo
fustiga-me.
Rolo no ladrilho, contorço-me,
sem gritar.
Não tenho a quem dirigir
palavras de ira ofendida.
Sei que é um deus inominado,
sei que passará,
e vou respirar, aliviado.

Há dois tipos de deuses no poema, sempre no plural: deuses ostensivos, que nos protegem, mas que não parecem muito perspicazes, ou eficientes, pois ignoram a presença dos deuses secretos, esses que verdadeiramente “tramam, destramam” nossa realidade comezinha, muito embora seja dito que a terra não é morada desses deuses maus, apenas um lugar de passagem, onde eles “passeiam”. Os deuses secretos são perversos, e fustigam o eu-lírico, ou seja, o açoitam com vara, torturando-o sem que possa se defender, ou sequer expressar seu ódio em palavras “de ira ofendida”. Duas constatações são o único consolo que o eu-lírico encontra: a de que esse é um “deus inominado”, o que parece indicar certa inferioridade pressuposta nesse deus; e a outra de que seu poder de ação é temporalmente limitado. Como se vê, não é difícil ver nesses deuses secretos a imagem do demiurgo gnóstico, que tem prazer em nosso sofrimento e seria responsável pela presença do mal no mundo humano. Os deuses ostensivos, bondosos e protetores, pouca relevância têm, quer seja porque não percebem a presença maligna dos deuses

secretos, quer seja porque, não percebendo essa presença, são impotentes para nos socorrer em meio à dor e ao sofrimento a nós infligido pelos deuses perversos.

No próximo poema a contenda deixa de ser unilateral, e fala-se agora um Combate (*Corpo*, 1984) em que os contendores, apesar da assimetria ontológica, são mutuamente desleais e virulentos.

Nem eu posso com Deus nem pode ele comigo.
Essa peleja é vã, essa luta no escuro
entre mim e seu nome.
Não me persegue Deus no dia claro.
Arma, à noite, emboscadas.
Enredo-me, debato-me, invectivo
e me liberto, escalavrado.
De manhã, à hora do café, sou eu quem desafia.
Volta-me as costas, sequer me escuta,
e o dia não é creditado a nenhum dos contendores.
Deus golpeia à traição.
Também uso para com ele táticas covardes.
E o vencedor (se vencedor houver) não sentirá prazer
pela vitória equívoca.

A primeira observação a ser feita é a da proximidade deste poema com a narrativa de Gênesis 32:23-33, sobre a luta do patriarca Jacó com um homem misterioso, ao qual o próprio Jacó reconhece ser Deus, e muda o nome de Jacó para Israel, “pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste” (v. 28). Na luta bíblica há um equilíbrio de forças que é rompido pelo homem/deus que desloca a coxa de Jacó, após perceber que este não deixaria ir. No poema de Drummond o equilíbrio de forças se mantém (vs. 1), e os contendores são igualmente não éticos, usando de “táticas covardes” ou “golpes à traição” que não garantem o prazer da vitória, pois essa (se houver) é “equívoca”.

O último poema a ser lido é o mais virulento dos três, caracterizando Deus com epítetos paradoxais como “cruel, misericordioso, duplo”. Leiamos o poema “Deus e suas criaturas”, do mesmo livro que o poema anterior, *Corpo* (1984).

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.
Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível.
Deus, como entendê-lo?
Ele também não entende suas criaturas,
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.

A vida humana é circunscrita, nesse poema, entre a guerra (da vida) e a paz (da morte) de Deus. E o próprio Deus, sempre em maiúscula, é reconhecido como mistério ao qual não

podemos entender e, mais grave, nem a nós ele entende. Ou seja, a relação entre divino e humano é uma relação de equívocos e mal-entendidos. Não obstante essa falta de entendimento, o castigo é certo, e estamos todos condenados, “sem apelação”, à dor da existência e ao destino da morte. Enquanto vivos, submersos em uma guerra a qual não podemos vencer, pois o inimigo, Deus, é deveras mais poderoso; quando mortos, na paz do mesmo inimigo (primeiro verso do poema), e isso é por acaso paz?

A questão que moveu esse capítulo da tese foi a especificidade desse deus que alimenta a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Muito embora herdeira da tradição cristã, que se fundamenta no dogma da trindade, há certamente nessa poesia uma clara distinção no tratamento das pessoas do Deus-pai e do Deus-filho, conforme já dito anteriormente. Tendo antes nos detidos nas representações do Cristo, nesse capítulo nos voltamos para as representações do Deus-pai, para constatar que esse é um deus inventado conforme nossa imagem e necessidades, um deus do qual se arrepende (o homem), ainda que permaneça sendo enigma a desvendar. Mas não apenas isso, é um deus triste, cuja “solidão é incomparável”, e também longínquo, em céus inatingíveis, de onde a sensação de abandono que marca essa relação. Um deus que vê e cala, para depois castigar, pois é o deus do catecismo cujo nome nos faz tremer, afinal é “um deus perverso e anônimo”, que nos fustiga sem descanso em uma peleja inglória, duplo em sua incognoscibilidade, e na incapacidade de entender suas pobres criaturas, “condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte”.

7 SOBRE MEIAS VERDADES

“A arma irônica é apenas a meia-verdade do sujeito drummondiano, estando a outra no difuso idealismo que combate a primeira.”⁷⁴

Após a leitura e reflexão crítica de diversos poemas de Drummond espera-se que tenha ficado evidente que a ironia é uma marca sua para o trato com temas que localizáramos no campo do absoluto, quer seja o amor, os valores ético-morais (ou políticos), a consciência da própria finitude, a dor do existir, a (in) existência dos deuses ou de qualquer transcendência. Como afirmou o poeta (em trecho já citado em epígrafe no 3º capítulo), ele era uma pessoa “inteiramente pessimista, cética”, que não acreditava “em nenhum valor de ordem política, filosófica, social ou religiosa”, de tal modo que considerava a vida “uma experiência que tem de ser vivida, mas que se esgota e termina, acabou, não tem nada” (Drummond de Andrade, 2021). Por outro lado, a considerar o que nos diz o crítico Alcides Villaça (2006), a ironia não contém a verdade inteira de Drummond, pois é preciso levar em conta o “difuso idealismo” que está em guerra contra ela. Um outro aspecto sobre a ironia drummondiana é que ela está mais presente (e mais virulenta) quando se trata de representações do Deus-pai – de acordo com os sistemas de crença cristão – sendo que outros personagens religiosos, como santos e o próprio Jesus Cristo, são tratados com relativa benevolência, ou mesmo respeitabilidade amorosa. Ao concluir essa tese, buscaremos responder a essas questões, tanto aquela que vê na ironia o signo de uma “dramática insuficiência (Villaça, 2006, p.08) que nos mostra, em negativo, o idealismo presente na poesia drummondiana, quanto a segunda, que indaga o motivo dessa diferença de tratamento poético a ícones religiosos tão intimamente relacionados.

Leiamos ainda alguns poemas onde essas questões se propõem mais agudamente. O primeiro é *Habilitação para a noite* (*Fazendeiro do ar*, 1954).

Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?
Dos cem prismas de uma joia,
quantos há que não presumo.

Entre perfumes rastreio
esse bafo de cozinha.
Outra noite vem descendo
com seu bico de rapina.

E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

⁷⁴ Villaça, 2006, p. 51.

Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.

O poema se inicia com uma pergunta que diz respeito a uma perda, a da acuidade visual, de tal modo que não se sabe, o sujeito dessa perda, se é uma perda pessoal – “a vista assim baixando” – ou se é a própria terra que escurece, por perda do lume, ou seja, seu brilho ou fulgor. A conclusão a que se chega é que há mais para se ver, tanto que nem sabemos quanto, outra deficiência de percepção do sujeito poético. Mas na segunda estrofe, apesar da reiteração da noite, a potência sensível do sujeito lírico é revigorada, e ele chega até a perceber cheiros insuspeitos – “bafo de cozinha” – e provavelmente não agradáveis. A terceira estrofe inicia-se com a conjunção aditiva “e” de tal modo articulada que parece construir uma relação de conclusão em relação ao período anterior:

Outra noite vem descendo
com seu bico de rapina.

e (com valor semântico de logo, então, portanto, etc)

não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses

A noite é outra, o que parece indicar que não é a mesma que obscurece os olhos ou apaga o lume da terra, e é comparada com uma ave de rapina, um tipo de ave carnívora que caça e se alimenta de outros animais, sendo conhecidas por raptar suas presas, daí o nome, rapina, que significa roubo, saque. A noite nos rouba algo, é o que se conclui, e esse roubo parece ter relação com o “ser dobrado” da terceira estrofe, principalmente porque aqueles que o podem “dobrar” são astros ou deuses, ambos habitantes dos céus, onde metaforicamente se esconde a noite – note-se que a noite “vem descendo”, o que supõe que ela vem de cima, dos céus. Mas o que significa “ser dobrado”? Além do significado mais evidente de duplicado, ou de voltado para si mesmo, o adjetivo tem uma acepção popular de ludibriado, enganado, logrado; e essa definição funciona no contexto do verso, onde se compara astros e deuses à “polícia estrita do nada”, sintagma que tanto enfatiza o caráter disciplinador e autoritário desses quanto a falta de sentido desta operação. Recusa-se astros e deuses como construtores de sentido e propõe-se, a si mesmo, um desafio: “o desgaste/ de suportar o meu rosto”. Algumas inferências que podemos fazer a partir dessa curta última estrofe são: a) suportar o próprio rosto se opõe a “ser dobrado” por “astros e deuses”; b) é o eu-lírico quem se propõe esse desafio; c) esse é um projeto existencial (“até o fim”); d) suportar o próprio rosto gera desgaste, ou seja, corrói, modifica ou diminui (a si mesmo, supõe-se) pelo contato, fricção ou atrito com algo (Dicionário

online de Português, s/d).

Sabemos que tal sentença é auto proferida, e consta de um suportar o próprio rosto, mas a pergunta que ainda fica é o que provoca esse desgaste: em oposição a que corpo se está friccionando/atritando a si próprio para que disso resulte a corrosão? Ou a corrosão vem justamente dessa solidão feroz, que rejeita física e metafísica (astros e deuses, 3ª estrofe) e se empenha num enfrentamento contínuo consigo mesmo, talvez com esse “difuso idealismo” (Villaça, 2006, p.51) subjacente a sua poesia, numa recusa, sempre reiterada, a quaisquer fundamentos ou negaceios, como fica bem claro em trecho do poema *Os últimos dias* (*A rosa do povo*, 1945):

(...)
 E que a hora esperada não seja vil, manchada de medo,
 submissão ou cálculo. Bem sei, um elemento de dor
 rói sua base. Será rígida, sinistra, deserta,
 mas não a quero negando as outras horas nem as palavras
 ditas antes com voz firme, os pensamentos
 maduramente pensados, os atos
 que atrás de si deixaram situações.
 Que o riso sem boca não a aterrorize,
 e a sombra da cama calcária não a encha de súplicas,
 dedos torcidos, lívido
 suor de remorso.(...)

Falta lembrar ainda o título do poema, “Habilitação para a noite”, que nos fala de um processo preparatório para o enfrentamento da noite, noite essa que parece estar relacionada com a passagem do tempo e com a própria morte, da mesma forma que o trecho do poema “Os últimos dias”, acima lido. A noite se torna um momento de suprema revelação, onde as perguntas existenciais serão respondidas, ou não? No próximo poema a ser lido, “Viver” (*As impurezas do branco*, 1973), veremos que nem mesmo “a hora esperada” traz as respostas ansiadas:

Mas era apenas isso,
 era isso, mais nada?
 Era só a batida
 numa porta fechada?

E ninguém respondendo,
 nenhum gesto de abrir:
 era, sem fechadura,
 uma chave perdida?
 Isso, ou menos que isso
 uma noção de porta,
 o projeto de abri-la
 sem haver outro lado?

O projeto de escuta
à procura de som?
O responder que oferta
o dom de uma recusa?

Como viver o mundo
em termos de esperança?
E que palavra é essa
que a vida não alcança?

O poema se inicia com uma pergunta que, não obstante, traduz não uma dúvida, mas uma descoberta, patente na fórmula “era apenas isso”. Aliás, o pronome demonstrativo “isso” repete-se no curto poema por quatro vezes, indicando tanto o espanto com a descoberta feita quanto a decepção com a pouca monta dessa revelação que não é irrelevante, afinal trata-se de saber o que é a vida, conclusão a que chegamos pelo título do poema. Percorre todo texto uma ideia de fechamento e oclusão: há uma porta fechada, ninguém atente à batida na porta, não há gesto encenado para abri-la ou nem mesmo fechadura, e ainda por cima a chave que abriria tal porta impossível está perdida. Na terceira estrofe recua-se ainda mais de uma resposta ao mistério dessa porta fechada, que deixa de ter existência positiva e se torna apenas projeto de abrir a porta (ainda que não se tenha o “outro lado”) ou de escuta (que na verdade é uma procura de algo para se escutar). O próprio responder (à escuta atenta que se elaborou) oferta apenas “o dom de uma recusa”, de tal modo que o que resta são outras perguntas, essas deveras questões que se propõem ao leitor atento, e também ao próprio fazer poético de Drummond. Pergunta-se sobre a esperança: como sustentá-la em face desse naufrágio de todo fundamento que sustente nosso agir no mundo? Pergunta-se pela palavra, ou melhor, pergunta-se que palavra é essa que parece estar além de toda capacidade de cognição e percepção, atrás, talvez, dessa porta fechada à qual se bate sem esperança de resposta. Impossível aqui não lembrar o difuso mito de uma palavra primeira, espécie de arquipotência de onde brota todo vir a ser, e que na tradição judaico-cristã se identifica com a palavra divina, quando, em Gênesis 1, todas as coisas vêm à existência pela palavra que sai da boca de Deus. Ou mesmo em João 1, 1, que diz: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”⁷⁵. A conclusão a que

⁷⁵Diversos estudiosos do fenômeno mito postulam haver uma íntima interdependência entre a consciência linguística e a mítico-religiosa; em quase todas as grandes religiões culturais encontramos a palavra relacionada ao poder criativo da divindade, quer seja como instrumento utilizado por esta ou ainda como fundamento por meio do qual o caos se organiza e toma-se possível o surgimento da própria divindade. Por exemplo, o filósofo Ernest Cassirer (2000, p. 64) relata que entre os índios uitotos foi encontrado um texto surpreendentemente similar ao do evangelista João, em que se diz: “No princípio a Palavra originou o Pai”; exemplo que nos leva a concordar com Adolpho Crippa (1975, p. 91-102) quando afirma que todas as grandes religiões conferem um lugar prioritário a doutrina do Verbo divino na criação do real, sendo a Palavra instituidora e constitutiva desse real. Assim, a estreita relação entre

se chega a partir da pergunta presente nos últimos versos é que há uma palavra que a vida não alcança— afinal, quer-se definir essa palavra – o que parece contraditório com o restante do poema, a não ser que, apesar do sentimento de fracasso e oclusão que se tem, principalmente nas primeiras quatro estrofes do poema, subsista a possibilidade de uma idealidade vazia, inalcançável, interdita, inefável.

Por fim, um último poema, um dos mais significativos para a tese, que faz confluir muito do que já foi dito sobre as formas de figuração do Deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. É o poema II, São Francisco de Assis, do conjunto Estampas de Vila Rica (*Claro enigma*, 1951):

Senhor, não mereço isso.
Não creio em vós para vos amar.
Trouxeste-me a São Francisco
E me fazeis vosso escravo.

Não entrarei, Senhor, no templo,
Seu frontispício me basta.
Vossas flores e querubins
São matéria de muito amor.

Dai-me, senhor, a só beleza
Destes ornatos. E não a alma.
Pressente-se dor de homem
Paralela à das cinco chagas.

Mas entro e, senhor, me perco
Na rósea nave triunfal.
Por que tanto baixar o céu?
Por que esta nova cilada.

Senhor, os púlpitos mudos
entretanto me sorriem.
Mais do que vossa igreja, esta
sabe a voz de me embalar.

Perdão, senhor, por não amar-vos.

O poema, como já dito, faz parte de um conjunto de cinco intitulados Estampas de Vila Rica. São poemas curtos, que escolhem como tema as igrejas do Carmo, São Francisco de Assis,

língua, realidade e verdade parece ser uma intuição primordial entre as culturas, como assevera Vilém Flusser, outro filósofo fortemente interessado nessa relação entre linguagem e realidade: “As antigas sabedorias dos nossos antepassados a afirmam. Logos, a palavra, é o fundamento do mundo dos gregos pré-filosófico. Nama-rupa, a palavra-forma, é o fundamento do mundo dos hindus pré-vedistas. Hachemhacadoch, o nome santo, é o Deus dos judeus. E o evangelho começa com a frase: No começo era o verbo. A despeito dessa identificação do Cristo com o Verbo, a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o mundo moderno (2004, p. 34)”.

da Mercês de Cima e o Hotel Toffolo e o Museu da Inconfidência, compondo uma atmosfera geográfica e visual da bela Ouro Preto. O poema II, acima transcrito, é o único que explora a temática religiosa, e é singular no conjunto de poemas até agora lidos, pois se assemelha uma confissão que deixa patente as contradições de um sujeito poético tocado pela beleza mística dos “púlpitos mudos” da Igreja São Francisco de Assis, mas que a essa beleza resiste, numa confissão de não-amor que, não obstante, comove. Essa confissão às avessas é feita duas vezes, no começo e ao fim do poema, sempre acompanhada por um pedido de desculpas, mais ou menos explícito. É significativo que a ação de entrar no ambiente sagrado não seja de responsabilidade do eu lírico – “Trouxeste-me a São Francisco” – sendo imputada a esse Senhor com o qual dialoga, e que, dado o contexto do poema, parece se identificar com o Deus cristão, ficando a dúvida se à pessoa do Deus pai ou a de Jesus Cristo. Dado, porém, o tom amável e simpático da construção lírica, é mais provável que esse Senhor se refira à pessoa de Jesus Cristo. A consequência de ter sido atraído até aquele lugar de adoração é “tornar-se escravo” desse encantamento sacro que percorre o poema. É curioso notar que este é construído a partir de várias recusas: 1) a de não merecer “isto”, sendo “isto” a experiência místico-estética a que o eu lírico irá vivenciar; 2) a de não crer naquele a quem chama Senhor, o que tem como consequência não amá-lo; 3) a de não querer entrar no templo – no caso a Igreja de São Francisco de Assis – afirmando que apenas a fachada já o satisfaz; 4) a de recusar a “alma” daquela construção arquitetônica, desejando apenas a beleza dela; 5) no verso final, a declaração, firme mas gentil, de não amar ao Deus-filho. As negativas, porém, não impedem que o eu lírico entre na “rósea nave triunfal” e seja “vítima” de um ardil divino, uma “nova cilada”, como ele mesmo pressente na quarta estrofe, à medida em que se espanta com os céus que se abaixam e os púlpitos mudos que “sorriem”. Os versos finais da 5ª estrofe são reveladores, leiamos novamente:

Mais do que vossa igreja, esta
sabe a voz de me embalar.

Faz-se uma distinção entre duas vozes: a da igreja divina – formulação que recupera a concepção cristã de que a igreja de Cristo é composta por aqueles que nele creem, como aparece, por exemplo, em I Coríntios 3,16: “Não sabeis vós que sois o templo de Deus e que o Espírito de Deus habita em vós”. – e a da construção arquitetônica na qual o sujeito poético se encontra. É a segunda que “sabe” os meandros da voz para alcançar o efeito de embalá-lo, de modo que uma nova recusa se vê aqui, agora à igreja espiritual (e provavelmente à institucional) de Cristo.

Se por um lado é confirmado, nesse poema, a recusa drummondiana aos fundamentos eternos⁷⁶, por outro fica o encantamento a que se chega pela experiência estética de contemplação da bela igreja São Francisco de Assis, e cabe notar a intimidade que se constrói entre ela, construção arquitetônica cujo objetivo é evidenciar ao fiel a grandeza e majestade divina, e o sujeito lírico, que se deixa embalar por essa voz misteriosa, que, se não é sagrada do ponto de vista institucional, não deixa de conduzir a uma vivência do sublime que tem muito de religiosa.

Por fim, vamos à última questão da tese, que é o modo de tratamento diferenciado às pessoas da trindade cristã, Deus-pai e Deus-filho, na poesia de Drummond. A hipótese interpretativa em que a tese investe é a de que grande parte da rejeição que encontramos na lírica drummondiana à figura de Deus-pai deve-se à concepção vicária, expiatória e sacrificial da morte de Jesus pressuposta e manifesta de sua poesia. Comentando essa concepção, presente nos relatos da paixão feitos pelos evangelistas, Leonardo Boff (2007) dirá:

Esse tipo de interpretação, por mais válido que seja, tende, caso o leitor não se mantiver avisado, a criar uma imagem da paixão como se fosse um drama supra histórico, onde os atores, Jesus, os judeus, Judas, Pilatos, parecem marionetes a serviço de um plano previamente traçado, isentando-os de suas responsabilidades. A morte não aparece em seu aspecto dramático e oneroso para Jesus; Ele executa também um plano necessário. A necessidade desse plano, porém, não é esclarecida; a morte é desligada do resto da vida de Cristo e começa a possuir um significado salvífico próprio. Com isso perde-se muito da dimensão histórica da morte de Jesus, consequência de seu comportamento e de suas atitudes soberanas e resultado de um processo judicial (p. 35).

Em outro momento, Boff abre outra possibilidade de interpretação da morte de Jesus, propondo que

O sentido universal da vida e morte de Cristo está, pois, em que suportou até o fim o conflito fundamental da existência humana: de querer realizar o sentido absoluto deste mundo diante de Deus, a despeito do ódio, da incompreensão, da traição e da condenação à morte (Boff, 2012, p. 120-121 apud Silva, 2023, p. 7).

Boff (2007) atualiza a compreensão sacrificial da morte de Cristo quando advoga que

⁷⁶ Esse movimento dúbio é bem percebido no poema Legado (*Claro enigma*, 1951), que começa com uma pergunta – “Que lembrança darei eu ao país que me deu/ tudo que lembro e sei, tudo que senti” – e termina com a resposta: “De tudo quanto foi meu passo caprichoso/na vida, restará, pois o resto se esfuma, / uma pedra que havia em meio do caminho”. A reiteração da pedra como aquilo que subsiste, e resiste ao tempo, não parece ser gratuita, tendo relação com outros objetos interceptantes encontrados em sua poesia, mais especificamente quero me lembrar do poema em prosa O enigma, lido no capítulo 4, que aponta para a paralisação do mundo e para o fim do impulso analógico que é, como defendemos na tese, a própria nascente do pensamento mágico-poético e mítico, logo, religioso. O paradoxo é que o único eterno a que se chega, nessa poesia, é à pedra, extrato mineral da mais pura recusa ao transcendente.

ela deva ser entendida como um projeto de vida, e não de morte:

(...) Cristo foi por excelência sacrifício, pois ele foi até o extremo um ser-para-os-outros. Não apenas sua morte foi sacrifício, mas toda a sua vida, porquanto toda ela foi entregue. Se considerarmos apenas o aspecto cruento e sangrento da morte, à moda dos sacrifícios antigos, então perdemos a especificidade do sacrifício de Cristo. Ele teria sido sacrifício mesmo que não tivesse sido imolado, nem tivesse sido derramado sangue. Não é nisso que consiste o sacrifício. Mas na doação total da vida e da morte. Essa doação pode assumir, historicamente, o aspecto de morte violenta e de derramamento de sangue. Mas não é o sangue em si, nem a morte violenta em si que constituem o sacrifício. Eles são figurativos do sacrifício interior como projeto de vida em total disponibilidade a Deus e em entrega irrestrita ao desígnio do mistério. [...] Jesus Cristo realizou isso e convida os homens, com os quais é ontologicamente solidário, a fazerem o mesmo. Na medida desta realização é que somos salvos (Boff, p. 117-118)

Apesar do tema sacrificial não aparecer em abundância nos poemas lidos na tese, a importância das questões propostas por eles é significativa o suficiente para apoiar a hipótese levantada; por exemplo, no poema *Romaria* (*Alguma poesia*, 1930) figura-se um Cristo preso à cruz, com os olhos cobertos de sangue, impaciente com os pedidos dos romeiros, que parecem insensíveis a seu sofrimento, o que está de acordo com certa devoção popular dolorista, que se alimenta da imagem sangrenta do flagelo de Jesus, e com a teologia expiatória por trás dela. Já no belo “Procissão do encontro” (*Boitempo I*, 1973) são duas lógicas amorosas que se encontram: Nossa Senhora, com a lógica do amor de mãe, censura “ternamente” o Filho que, não obstante, “se deixa imolar” por um amor que, apesar de muito, não parece justa, a imolação, desde que a própria terra “abre mão de seu resgate/para salvar o Deus que quis salvá-la”, ou seja, se a própria vítima abre mão do sacrifício que se faria para salvá-la, a que ordem soberana insiste Jesus em obedecer, o poema parece perguntar. Um último poema em que vemos uma abordagem crítica da teologia da satisfação/expiação/redenção é *Acontecimento* (*A falta que ama*, 1968), onde “o sangue dos bodes e dos touros” bem como “o maná e a vara” são substituídos pelo berço de feno iluminado pelo clarão do Paráclito, num claro diálogo com Hebreus 10, 1-18, e outras passagens de Hebreus e mesmo de Romanos, que nos asseguram que “este (Cristo), havendo oferecido para sempre um único sacrifício pelos pecados, está assentado à destra de Deus”, ou seja, Cristo é o sacrifício perfeito, que substitui todos os outros em efetivo cumprimento da expiação humana.

Ao findar esse estudo sobre a poesia de Drummond queremos fazer uma síntese das principais conclusões a que a tese chega:

1. A temática religiosa em Drummond não é episódica ou marginal, mas possui

densidade suficiente para, a partir dela, se estruturar uma linha de interpretação da poética do *gauche mineiro*;

2. Há uma ambiguidade no tratamento de Drummond do tema religioso e, mais especificamente, nas figurações do Deus cristão presentes em sua poesia, ambiguidade notória, por exemplo, em textos que ora dizem “a treva se aclara em dia/ de Natal” (*Conversa informal com o menino*) e ora perguntam “Por que Deus é horrendo em seu amor?” (*A santa*);
3. Essa ambiguidade é fruto de uma tensão que perpassa a poesia de Carlos Drummond de Andrade, qual seja: as figuras de Deus-pai e Jesus Cristo são, com frequência, encenadas com pesos diferenciados, enquanto a primeira é frequentemente retratada de forma irônica – às vezes até agressiva – como um deus ausente, indiferente e que nos abandona, a segunda recebe um tratamento claramente positivo, no mais das vezes assumindo pressupostos e crenças da mitologia judaico-cristã;
4. Em relação ao Deus pai, um pequeno resumo das imagens presentes na poesia de Drummond nos diz que ele é: a) um deus inventado conforme nossa imagem e necessidades; b) um deus do qual se arrepende (o homem), ainda que permaneça sendo enigma a desvendar; c) um deus triste, cuja “solidão é incomparável”; d) e também longínquo, em céus inatingíveis, de onde a sensação de abandono que marca essa relação; e) um deus que vê e cala, para depois castigar, pois é o deus do catecismo cujo nome nos faz tremer; f) “um deus perverso e anônimo”, que nos fustiga sem descanso em uma peleja inglória, duplo em sua incognoscibilidade, e na incapacidade de entender suas pobres criaturas, “condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte”.
5. Já em relação à pessoa de Jesus, podemos afirmar que Drummond o identifica com a palavra Amor, particularizando a expressão do apóstolo João de que “Deus é amor” (I João 4, 8), o que parece ser uma forma de potencializar a trindade; ainda que feita tal identificação, permanecem interditos em relação a uso inadequado desse novo nome de deus, atestando a necessidade de não inflacionar (mais) essa palavra\afeto, nos dias atuais totalmente cooptado pela indústria cultural e pelo capitalismo (poema *Seu santo nome*, *Corpo*, 1984); os muitos poemas e crônicas natalinas de Drummond nos apresentam uma figura de Jesus menino ternamente recortada, com viés místico, como por exemplo em “Conversa informal com o menino” (*Versiprosa*, 1967), que se finda com os belos versos “a treva se aclara em dia/de Natal.”; um poema particularmente bonito é “Ceia em casa de Simão” (*Discurso de primavera e algumas*

sombras, 1977), que traz uma imagem de Jesus bastante colada àquela dos evangelhos: misericordioso, amoroso, acolhedor; já em “Procissão do encontro” (*Boitempo I*, 1973) temos um Jesus decidido à morte na cruz, imune aos apelos de sua mãe, Nossa Senhora, e à renúncia da própria terra ao sacrifício de sangue que insiste em fazer, entregando-se como vítima, “por muito amor”; por fim, o poema Romaria (*Alguma poesia*, 1930) nos apresenta um Jesus esgotado pelo sol, pelo barulho e pelos muitos pedidos que “dorme sonhando com outra humanidade”, imagem que contraria a representação usual de Jesus como “manso e humilde de coração” (Mateus 11, 29), e mais, um Jesus desiludido com a humanidade, quiçá arrependido pelo imenso sacrifício feito para pagar seu resgate, pois a ênfase, do poema, parece estar realmente na recusa dos romeiros em atender à voz do sino, que os convida à redenção de seus pecados, mais preocupados que estão com as flores, as prendas e as rezas.

6. A conclusão a que a tese chega é a de que os pesos diferenciados dados por Drummond às figuras do Deus-pai e de Cristo é em decorrência de sua adesão à explicação teológica vicária, que vê na paixão e morte de Jesus Cristo uma espécie de pagamento de dívida ou sacrifício perfeito em que Cristo é o cordeiro a ser sacrificado em prol do perdão da culpa original presente em todo ser humano. Pensamos que Drummond adere a essa explicação – pois há outras, como vimos na tese – sem com ela concordar, e por isso repudia essa figura de deus vingativo e cruel, a ponto de exigir a morte do próprio filho.
7. Assumimos a conclusão de Alcides Villaça de que a ironia drummondiana é a contraparte de um impulso idealizante que subjaz em sua poesia, e um argumento para sustentar essa afirmação é a constatação de que a ironia, frequentemente, é a estratégia discursiva que o poeta usa para lidar com temas que se localizam no campo do absoluto, tais como o amor, a morte, a ética (existencial ou política), Deus, etc;
8. Em subsistindo, sob a superfície da ironia, esse ímpeto idealizante, defendemos que a recusa, à primeira vista tão definitiva, como percebido quando lemos o poema “A máquina do mundo”, não seja, parodiando Villaça, a verdade inteira do poeta Drummond, mas apenas uma meia verdade. Sua contraparte é o sentimento de que a ironia não alcança a tudo, não alcança responder às perguntas que realmente importam, ainda quando impossíveis, como aparece em “Versos à boca da noite” (*A rosa do povo*, 1945): “Lá onde

não chegou minha ironia, entre ídolos de rosto carregado, ficaste, explicação de minha vida, como os objetos perdidos na rua”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: PubliFolha, 2000.
- ALALITE. Caderno de resumos do 7º Congresso Internacional ALALITE. **Teopoética: Mística e Poesia**. Rio de Janeiro, 2018. Acessível por: VII_ALALITE_-_RIO_-_Caderno_de_resumos.pdf. Acessado em 16.05.2024.
- ALMEIDA, Lúcia Fabrini de. **Tempo e otredad nos ensaios de Octávio Paz**. São Paulo: Annablume, 1997.
- ALMEIDA, Adila Ferreira de. Ludwig Feuerbach e a crítica à ideia de Deus baseada na relação homem/natureza. **Polymatheia Revista de filosofia**, vol. 10, n. 16, jan-jun 2017.
- ALVES, Rubem. **O que é religião**. São Paulo: Loyola, 2000.
- AMARAL, André Luiz do. **Que diabo de Deus é esse?** Divinas ficções de José Saramago. Dissertação. Florianópolis: UFSC, 2011.
- AMORIM, Bernardo Nascimento de. Modernidades: uma possível gênese para Hilda Hilst. In: **O saber e o sentir: uma leitura de *Do desejo***, de Hilda Hilst. Dissertação. Belo Horizonte, 2004.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: aproximações. **Revista Razão e Fé**, Pelotas, 1(2): 85-96, dezembro/1999.
- BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. **Numen**, v. 3, n. 2, 2010.
- BARCELLOS, José Carlos. **Teologia e literatura: uma definição**. In: E-Dicionário de Termos Literários, 2009. Acessível por: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1646-memoria-7>. Acessado em 10.05.2024.
- BARTHES, Roland. Jovens pesquisadores. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre literatura**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984. Acessível por: 435343379-BAUDELAIRE-Charles-Escritos-Sobre-Literatura-1.pdf. Acessado em 07.04.2024.
- BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Carta a Alphonse Toussenel de 21 de janeiro de 1856. Acessível por: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6608666/mod_resource/content/1/Poemas%20trecho%20em%20prosa%20%5Bsetembro%5D.pdf. Acessado em 23.04.2024.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

BAUWELZ, Joanício Fernando. Teologia e literatura: um discurso sobre o método. **Revista Teoliterária**, v. 11, n. 23, 2021.

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERNARDO, Gustavo. A aposta de Pascal é um bom argumento? **Revista Eletrônica Vestibular UERJ**, Ano 12, n. 32, 2019.

BERNARDO, Gustavo. O conceito de literatura. In: JOBIM, José Luís. **Introdução aos termos literários**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

BIBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Ed. Vida, 1997.

BINGEMER, Maria Clara Luchetti. Teopoética: uma maneira de fazer teologia? Editorial.

Revista Interações – Cultura e Comunidade, v. 11, n. 19, jan/jun 2016, p. 3-7.

BINGEMER, Maria Clara Luchetti. A literatura como um campo fértil de diálogo com a teologia. Entrevista. **Revista IHU**, Edição 251, 17, março de 2008.

BOFF, Leonardo. **Paixão de Cristo, paixão do mundo**: os fatos, as interpretações e o significado ontem e hoje. Petrópolis: Vozes, 2007.

BORTOLONI, Marcelo. Drummond e o partido comunista. **Blog do Instituto Moreira Sales**, 13.03.2013. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/drummond-e-o-partido-comunista-por-marcelo-bortoloti/>. Acesso em 27.05.2022.

BRAIT, Beth. **A ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUESCO, Helena Carvalhão. Literatura comparada. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. 2009. Acessível por: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-comparada>. Acessado em 17.05.2024.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985. CHALLAYE, Félicien. **As grandes religiões**. São Paulo: IBRASA, 1981.

CAMILO, Vagner. **Drummond**: da Rosa do povo à Rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMUS, Albert. **O exílio e o reino**. Rio de Janeiro: Record, 1997. CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010. CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

CANTARELA, Antônio Geraldo. A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura. **Revista Teoliterária**, v. 08, n. 15, 2018.

CARDOSO, Willian. Conferência “Feuerbach e A essência do cristianismo”. Labô Fundação São Paulo: PUC-SP, 05.09.2022. Acessado por: <https://www.youtube.com/watch?v=VZbvd5UrBQc>. Acessível em 27.05.2024.

CASSIRER, Ernst. **Mito e linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2000. CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura**. São Paulo: Ed. Convívio, 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CÍCERO, Antônio. A máquina do mundo. **Folha de São Paulo**, 07 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>. Acesso em 30.08.2021.

CONCEIÇÃO, D. R. Literatura e religião em discussão: revisando interpretações, métodos e teorias. **Cadernos da FaEL**, v. 3, p. 1-23, 2010.

COSTA JÚNIOR, Josias. Religião e literatura na poética mística de Adélia Prado. **Revista Horizonte**, v. 10, n. 25, p. 120-135, jan./mar., 2012.

COSTA JÚNIOR, Josias. **O espírito criador**. Teologia e ecologia. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

DICIONÁRIO ONLINE DO CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALLES. **Verbetes Transporte**. Acessível por: <https://www.cnrtl.fr/definition/transport>. Acessado em 07.04.2024.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Verbetes Corrosão**. Acessível por: <https://www.dicio.com.br/desgaste/>. Acessado em 04.07.2024.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova reunião: 23 livros de poesia**, vol. 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova reunião: 23 livros de poesia**, vol. 2. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova reunião: 23 livros de poesia**, vol. 3. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Auto retrato e outras crônicas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Encontros**. Org. Larissa Pinto Alves Ribeiro. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Tempo, vida, poesia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Entrevista a Gilberto Mansur. **Jornal Status** (São Paulo), maio de 1984.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Entrevista a Luiz Fernando Emediato. O Estado de São Paulo, 19/10/1986, in: **Sibila Revista de poesia e crítica literária**, nº 22, 23/08/2021.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Entrevista à Revista Veja** em 1980, Disponível em: <https://fonte83.com.br/fonte83-relembra-entrevista-de-carlos-drummond-de-andrade-a-veja/>. Acesso em 18.02.2022.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Entrevista à Leda Nagle** em 25.07.1981, Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4024190/>. Acessado em 02.10.2024.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Entrevista conduzida por Pedro Bloch**, publicada originalmente na Revista Manchete, nº 582 de 15/06/1963. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/CarlosDrummonddeAndrade.htm>. Acesso em 18.02.2022.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Entrevista à Maria Julieta Andrade**. 1984. Acessível por: <https://soundcloud.com/imoreirasalles/sets/maria-julieta-entrevista-carlos->

[drummond-de-andrade](#). Acessado em 10.09.2021.

ECKHART, Mestre. **Sobre o desprendimento e outros textos/ Mestre Eckhart**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.

ENCICLOPÉDIA THEOLÓGICA LATINO-AMERICANA. Verbetes A salvação em Jesus Cristo.

Acessível por:

<https://teologicalatinoamericana.com/?s=A+salva%C3%A7%C3%A3o+em+Jesus+Cristo&lang=pt>. Acessado em 10.02.2024.

FELLER, Vitor Galdino. A salvação em Jesus Cristo. In: **Enciclopédia Theologica Latino Americana**. Acessível por: <https://teologicalatinoamericana.com/?p=2488>. Acessado em 24.04.2024.

FEUERBACH, Ludwig. **Preleções sobre a essência da religião**. Campinas: Papirus, 1989. FLUSSER, Vilém. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GLOSSÁRIO POUR MARX. Verbetes Suprassunção (depassement, Aufhebung). Acessível por: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1969/mes/40.htm>. Acessado em 16.05.2024.

GROSS, Eduardo. Escrita e sacralidade. In: GROSS, Eduardo (org.). **Manifestações literárias do sagrado**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002.

HAMBURGER, Michel. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira, São Paulo, n. 19, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesia**. Prólogo y traducción Samuel Ramos. México: FCE, 2006.

HILST, Hilda. **Fico besta quando me entendem**. Entrevistas com Hilda Hilst. Cristiano Diniz (org.). São Paulo: Globo, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**: um estudo sobre a natureza humana. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

JONAS, Hans. **La religion gnóstica**: el mensaje del Dios Extraño y los comienzos del 2003.

KUSCHEL, Karl-Josef. Teologia e literatura na superação do absurdo. Entrevista. **Revista IHU online**, Edição 479, 21, dezembro de 2015.

LEITES JÚNIOR, Pedro. A(s) máquina(s) do(s) mundo(s): releitura e intertexto entre Dante, Camões, Drummond e Haroldo de Campos. **Revista Ave palavra** – ed. 12 – 2º semestre 2011.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

LOPES, Márcio Cappelli Aló; SOUZA, Vitor Chaves de. Grupo de pesquisa Litere – Literatura, Teoria literária e Religião. **Revista Teoliterária**, v.11, n. 24, 2021.

- LUCCHESI, Marco. **A sombra do Amado**. Poemas de Rûmî. Rio de Janeiro: Fisus, 2000.
- LUSSI, Carmem. A linguagem no fazer teológico: elementos do legado de Rahner sobre literatura e poesia. **Revista Teoliterária**, V. 1, n. 2, 2011.
- MAGALHÃES, Antônio. **Deus no espelho das palavras**: Teologia e Literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.
- MANZATTO, Antônio. **Teologia e Literatura**. Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. Tese. Louvain: Université Catholique de Louvain, 1993.
- MANZATTO, Antônio. Teologia e literatura: bases para um diálogo. **Revista Interações – Cultura e Comunidade**, v. 11, n. 19, jan/jun 2016, p. 8-18.
- MARÇAL, Joe Marçal Gonçalves dos. Literatura e religião: a relação buscando um método. **Revista Horizonte**, v. 10, n. 25, jan./mar 2012.
- MELLONI, Javier. La mística, ou-topos del diálogo interreligioso. **Selecciones de teología**. Nº 181, 2007, pps. 27-37. Acessível por: http://www.seleccionesdeteologia.net/selecciones/l1ib/vol46/181/181_melloni.pdf. Acessado em março de 2008.
- MILES, Jack. **Cristo**: uma crise na vida de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MIRANDA, Wander Melo & SAID, Roberto (organização, prefácio e notas). **Correspondência de Cyro dos Anjos & Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Globo, 2012.
- MORI, Letícia. Por que Brasil está no topo de ranking de países onde mais se acredita em Deus. **BBC News Brasil**, 11 de junho de 2023. Acessível por: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c29r21r69j8o>. Acessado em 29.05.2024.
- MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NETO, Geneton Moraes. **O dossiê Drummond**. São Paulo: Globo, 1994.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. **Do corpo à Palavra, da palavra ao corpo**: algumas reflexões sobre o complexo erotismo, mística e poesia. Dissertação. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.
- OLIVEIRA, Cleide Maria de. Drummond e o existencialismo. **Texto Poético**, 18(35), 98–124, 2022.
- OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. **A representação do negro nas poesias de Castro Alves e de [Luiz Silva] Cuti**: de objeto a sujeito. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- OTTO, Rudolf. **Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios**. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003.
- PONCIONI, Cláudia. Minha querida mamãe: um estudo sobre a correspondência entre Carlos e Julieta Augusta Drummond de Andrade. **Verbo de Minas: letras**, Juiz de Fora, v. 11, n. 19., jan-julho de 2011.
- PRADO, Adélia. **Prosa Reunida**. São Paulo: Siciliano, 2001. PRADO, Adélia. **Poesia reunida**.

São Paulo: Arx, 1991.

RAHNER, Karl. La palabra poetica y el cristiano. In: **Escritos de teologia**. Tomo IV. Madri: Taurus edições, 1964.

RESENDE, Letícia Campos; ANJOS, Yuri Cerqueira dos. Tradução e comentários. O processo contra *As flores do mal* (1857) – sustentação oral do procurador Ernest Pinard. **Non plus**, vol. 06, nº 12, 2017.

RIBEIRO, Cláudio de Oliveira. O reino é de Deus: aspectos para uma cristologia não-sacrificialista. **Estudos de Religião**, Ano XXI, n. 33, 159-179, jul/dez 2007.

RICHTER, Jean Paul. **Alba del nihilismo**. Acessível por: [Lectulandia - EPUB y PDF gratis en español | Libros ebooks](#). Acessado em 28.02.2024.

RODRIGUES, Leandro Garcia (org.). **Drummond & Alceu** – Correspondência Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ROSA, João Guimaraes. **Grande sertão**: veredas. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAN CRISTÓBAL, Ana Isabel J. Rituales órficos. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002, 753 p. (Tese de Doutorado em Filologia, Madrid, 2002). Apud: TARZIA, Milena. **O orfismo e a representação mítica de Dionísio Zagreu na Grécia Clássica**: uma análise historiográfica. Tese de doutorado. Assis, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. **Hispania** (3), september 1966, v. XLIX.

SANTOS, Samuel Franco. A religião como ilusão em Freud. **Revista de Psicanálise Analítica**, São João del-Rei, v. 7, n. 12, Janeiro/Junho de 2018.

SILESIUS, Angelus. **O peregrino querubínico**. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo, Paulus, 1996.

SILVA, Vardilei Ribeiro da. sentido da Expição a partir de epistemologias contemporâneas.

Revista Último Andar, São Paulo, v. 26, nº 41, jan.-jun., 2023.

SOETHE, Paulo. Karl-Josef Kuschel faz 60 anos: teologia em diálogo. **Revista IHU online**, Edição 249, 03 de março, 2008.

TENÓRIO, Waldecy. “Meu Deus e meu conflito”. Teologia e literatura. Entrevista. **Revista IHU online**, Edição 252, 17, março de 2008.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

VASCONCELLOS, Viviane Madureira Zica. **Melancolia e crítica em Carlos Drummond de Andrade**. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

VELASCO, Juan Martín. El fenómeno místico em la historia y em la actualidad. In: La experiencia mística: estudio interdisciplinar. Madri: Editorial Trotta, 2004.

VIEIRA, Thiago Barbosa. Hermes **Trismegisto e o Corpus Hermeticum**: um estudo sobre a relação do hermetismo com o pensamento filosófico renascentista. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

VILAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VILLAÇA, Alcides. Poesia de Drummond: nas trilhas dos enigmas. In: **Caderno de leituras Carlos Drummond de Andrade**. Murilo Marcondes de Moura (organização e edição). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a literatura**. São Paulo: Paulus, 2016.

WERNECK, Humberto. Drummond além da imagem. **Revista *Veja***, nº 478, de 2/11/1977. Acessível por: <https://www.carlosdrummond.com.br/conteudos/visualizar/Drummond-alem-da-imagem>. Acessado em 25.07.2023.

WISNIK, José Miguel. **Drummond e o mundo**. Disponível em <https://artepensamento.ims.com.br/item/drummond-e-o-mundo-drummond>. Acesso em 20.05.2022.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lovon Canchumani , Cleide Maria de Oliveira .

Figurações do deus cristão na poesia de Carlos Drummond de Andrade / Cleide Maria de Oliveira Lovon Canchumani . -- 2024.
174 f.

Orientador: Jimmy Sudário

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2024.

1. Carlos Drummond de Andrade . 2. Lírica . 3. Representações do deus cristão . I. Sudário , Jimmy , orient. II. Título.