

Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930

Murilo Marcondes de Moura | USP

Resumo: *O artigo analisa dois poemas compostos no início da década de 1930 – um composto por Murilo Mendes, “Tédio na varanda”; outro por Carlos Drummond de Andrade, “Segredo”. Ambos os poemas são analisados, levando em conta o contexto histórico dos anos 30, e demonstram-se as atitudes negativas dos dois poetas em relação a seu próprio tempo.*

Palavras-chave: *Poesia brasileira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade.*

Pretendo analisar dois poemas, compostos mais ou menos simultaneamente no início da década de 1930: “Tédio na varanda”, de Murilo Mendes, publicado em *O visionário*, livro editado em 1941, mas escrito entre 1930-1933; e “Segredo”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Brejo das almas*, de 1934. A idéia de interpretá-los como poemas típicos daquele período não provém exclusivamente do generoso convite para participar desse Seminário inteiramente dedicado à literatura dos anos 30.¹ Há tempos estudo a poesia daquela

1. Este texto foi pensado para o II Seminário de Pesquisas em Literatura Brasileira: A Literatura Brasileira na Década de 1930, realizado na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em março de 2009. Nesta versão, desenvolvi bastante algumas partes, especialmente a análise do poema de Murilo Mendes.

década, especialmente a dos dois poetas em questão. Mas é ainda mais do que isso: os dois poemas escolhidos, a meu ver, só adquirem pleno sentido quando contextualizados no início daquela década terrível. A afirmação pode causar espanto. Obras de arte, poemas em particular, não deveriam depender de nada fora deles para que seu valor se manifeste. Eu sou o primeiro a concordar com isso. É certo, porém, que alguns poemas posicionam-se mais do que outros em relação a seu tempo e que tal posicionamento inscreve-se em seu próprio modo de composição. Portanto, se a hipótese aqui estiver correta, pretendo ler a história *nos* poemas.

A gravidade da década de 1930 não é desconhecida de ninguém, e muito provavelmente é o período mais lamentável do trágico século XX. A propósito de poetas, dois fatos terríveis tornaram-se emblemáticos: o suicídio de Maiakovski, em 1930, e o assassinato de Lorca, em 1936. Mas, fato apenas aparentemente contraditório, também é um período de intensa discussão sobre a poesia, período em que ainda se atribuía, apesar de tudo, enorme valor a seu papel social. Na Inglaterra, por exemplo, basta pensar no grande prestígio de W. H. Auden e de outros poetas de seu grupo, como Stephen Spender, Cecil Day-Lewis, Louis MacNeice; o exemplo tem interesse, pois a essa geração de poetas foi reconhecido um papel marcante na interpretação dos grandes problemas da época,² ao mesmo tempo que se reconhecia neles, igualmente, uma intransigência estética ímpar.

No Brasil, os conflitos, naturalmente intensificados, adquiriram uma fisionomia própria que cabe realçar. É o momento da passagem da República Velha para a Nova, com ganhos sociais nítidos (ainda que tão insuficientes perto da profundidade dos problemas...), em especial, o de uma política virtualmente mais democrática ou inclusiva, com uma codificação mais consistente dos direitos trabalhistas, por exemplo. É ainda o período de uma intensa e problemática migração do campo para a cidade, com o início da consolidação de uma classe média urbana. Na literatura, recém egressa do movimento modernista, o momento é mais reflexivo e sobressaltado. João Luiz Lafetá, em formulação que se celebrizou, refere-se à passagem do estético ao ideológico, da ênfase no experimental à ênfase no político.³

2. Assim Richard Hoggart inicia seu estudo sobre Auden: "Many of us who began our adult reading during the thirties in England will always think of W. H. Auden with a particular warmth; with the family sense we reserve for those writers who place their fingers on the pulse of a crucial period". HOGGART. *W. H. Auden*, p. 7.

3. Cf. LAFETÁ. Estética e ideologia: o Modernismo em 30, p. 55-71.

Manifestação mais flagrante dessa passagem: o deslocamento de uma visão mítico-arlequinal do Brasil para a consciência do próprio subdesenvolvimento.

Antes de nos encaminharmos à leitura dos poemas, fixemos ainda algumas marcas do período: as polarizações ideológicas (entre esquerda e direita; entre facções da esquerda; entre os pensamentos leigo e católico); os conflitos sociais (Revolução Constitucionalista de 1932; a Intentona Comunista; a instauração do Estado Novo); o fortalecimento do mercado editorial e da vida cultural; a criação das universidades públicas e dos cursos de filosofia, com as intensas discussões sobre ensino leigo ou religioso etc. Acho que não existe síntese mais completa da vida cultural do período do que o ensaio de Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”,⁴ ao qual é preciso sempre remeter.

Drummond, que tinha uma inteligência histórica notável, isto é, uma sensibilidade tanto oportuna quanto crítica para o tempo presente, pode nos fornecer um ponto de partida bastante complexo:

Espiritualmente, a minha geração está diante de três rumos, ou de três soluções – Deus, Freud e o comunismo. A bem dizer, os rumos são dois apenas: uma ação católica, fascista, e organizada em “Defesa do Ocidente”, de um lado. E do outro lado, o paraíso moscovita, com a sua terrível e por isso mesmo envolvente sedução. Mas entre as duas posições, que impõem duas disciplinas, há lugar para a simples investigação científica, que nos fornece a chave, e por assim dizer o perdão dos nossos erros mais íntimos e das nossas mais dolorosas perplexidades. (...) Aqueles a quem o tomismo não consola, e o plano quinquenal não interessa, esses se voltam para a libertação do instinto, o supra-realismo e a explicação dos sonhos, no roteiro da psicanálise.⁵

A essa declaração de 1931, vem se somar uma outra ainda mais desenvolvida e manifesta, e que está presente em um dos textos em prosa mais importantes de Drummond: “Um escritor nasce e morre”. Esse texto foi originalmente publicado pelo poeta em *Confissões de Minas* (1945), num setor do livro intitulado “Quase histórias”. Talvez por seu caráter ficcional pronunciado, Drummond o tenha incluído depois na segunda edição dos *Contos de aprendiz*. Mas é certo que a

4. Cf. CANDIDO. *A educação pela noite*, p. 181-198.

5. *Apud* GLEDSON. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, p. 90-91.

dimensão confessional, autobiográfica mesmo, é muito evidente. Melhor assim: em “O escritor nasce e morre”, pode-se ler tanto um retrato de si mesmo como um retrato da época, ambos aliás inteiramente reversíveis. Leio um segmento da parte final:

Licurgo, que compusera comigo o “Poema do Cubo de Éter”, descobriu certa noite o tomismo, e eu o expulsei de minha convivência. Mas sua voz continuou pregando os novos velhos tempos, perturbando almas sedentas de verdade e metafísica.

Aleixanor, tendo comprado num sebo as *Cartas aos Operários Americanos*, de Lenine, e começando a colaborar no *Grito Proletário*, sofreu de minha parte uma campanha de descrédito intelectual. Voltou-se para a ação política, fundou sindicatos, escreveu e distribuiu manifestos, e desfrutou de certa notoriedade até o golpe de 35, quando emudeceu.

A poetisa Laura Brioché fundou um clube de psicanálise, que procurei desmoralizar na primeira reunião, introduzindo sub-repticiamente entre os sócios, antes da votação dos estatutos, volumosa quantidade de uísque, genebra e gim. A sessão dissolveu-se em álcool, mas restaram aqui e ali grupos de bem-aventurados que se entretinham na interpretação onírica e confrontavam gravemente seus respectivos complexos, recalques e ambivalências.⁶

Nesses dois fragmentos, Drummond está claramente propondo um diagnóstico de seu tempo, detalhando as opções então disponíveis para o artista e o intelectual. Mas, e isso é decisivo, ele não tem simpatia por nenhuma delas, zomba de todas, e se mantém numa posição de feroz individualismo... desencantado, uma espécie de niilismo insolente, que o seu leitor irá associar à posição do sujeito lírico no livro *Brejo das almas*.

Murilo Mendes também fez à época declaração semelhante:

A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem bibelot. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que condena o ceticismo (...). É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou para o catolicismo, mas não quer saber do liberalismo.⁷

6. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*, p. 515.

7. MENDES. O eterno nas letras brasileiras modernas, p. 47.

Apesar de referir-se a uma geração imediatamente posterior à sua (e à de Drummond), o diagnóstico do poeta tem a pretensão de abranger as opções gerais da época; é certo também que o “roteiro da psicanálise” está ausente aqui, mas persiste a mesma polarização ideológica (comunismo / catolicismo), sem contar que o surrealismo, mencionado diretamente por Drummond, já naquele momento era uma das vertentes principais da poesia muriliana. Era de se esperar, também, para um poeta católico heterodoxo como Murilo Mendes, a rejeição do vínculo estabelecido sem mediações por Drummond entre catolicismo e fascismo. Ainda que instável, houve sempre em Murilo Mendes um horizonte afirmativo, a partir de sua adesão à fé e à idéia de transcendência, horizonte este ausente em Drummond, “poeta do finito e da matéria”.

Ainda no rol das citações de poetas sobre o período em questão, há uma preciosa e engraçada carta de Manuel Bandeira a Alcântara Machado, de 17 de janeiro de 1930, no início da década, portanto:

Sérgio chegou da Alemanha contando maravilhas. Parece que aquilo lá está melhor do que Pasárgada. Sérgio voltou achando que a solução comunista tem o mesmo vício racionalista da solução católica. O que ele quer agora é a libertação dos instintos. Quer dizer que Sérgio hoje é da sacanagem!⁸

Mário de Andrade, no célebre ensaio “A poesia em 1930”, no segmento relativo a Augusto Frederico Schmidt, assim refletia sobre as possibilidades da poesia naquele momento:

Ou que a poesia se traia inteiramente e vire cantadora pragmática dos interesses sociais, ou vire, no máximo orgulho, inexoravelmente senhoril e livre da inteligência. O meio-termo está se tornando cada vez mais inaceitável. (...) Ou ser juiz duma vez, ou ser “louco” duma vez.⁹

Em termos análogos, no que se refere às dualidades às quais a criação poética então estava exposta, George Bernanos, em carta a Jorge de Lima sobre a poesia deste, assim colocava a questão: “Abomino a poesia irracionalista. Não aceito

8. In MASSI. A vida literária passada em revista: três cartas de Manuel Bandeira a Alcântara Machado, p.73.

9. ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930, p. 41.

nem admito a poesia absolutista que, hoje, procura isolar-se da literatura. Contudo, não aceito os discursos, o didatismo, a explicação ou o conceito em poesia.”

Malgrado as diferenças das falas, todas deixam entrever um lugar problemático para a poesia. Nem todas as citações falam dela diretamente, mas é ela que ocupa o centro das preocupações, de tal maneira que uma primeira indagação poderia ser formulada como decorrência natural do que foi acima transcrito (e de inúmeros depoimentos análogos naquele instante): que papel pode exercer a poesia numa circunstância social bastante peculiar, na qual ou se está voltado para grandes exterioridades (comunismo, catolicismo, fascismo) ou para um retraimento à interioridade mais fugidia (a desordem e a descontinuidade dos instintos)? Confrontada com opções ideológicas tão contrastantes, e também com os impulsos da subjetividade, quais foram os modos de configuração da poesia da época, e como tais modos podem ajudar a compreender os dois poemas propostos aqui? Aquele quadro geral, sintetizado por alguns dos maiores poetas e intelectuais do período, representou uma circunstância favorável ou desfavorável para a poesia? Quais foram as manifestações mais complexas desta? Seria possível agrupá-las ou classificá-las a partir de elementos, em princípio, alheios à criação poética – como as tensões ideológicas genéricas ou as pulsões individuais?

Esboçado esse quadro de época, ao qual ainda voltaremos, passemos à leitura dos poemas. Começemos por Murilo Mendes:

TÉDIO NA VARANDA

Hesito entre as ancas da morena
Deslocando a rua,
E o mistério do fim do homem, por exemplo.
Dormir!

As camélias lambem
O sexo de teus lábios.
Os pássaros da vertigem
Bicam estátuas de pano.
O mar fala a língua de p
Enquanto eu não tenho
Pés de vento,
Mãos de metal.

As botas de sete pedras
Comem léguas de aborrecimento.¹⁰

O início de “Tédio na varanda” é marcante, quase espetacular, típico desse poeta tão afeito à música, que conhecia o valor expressivo das aberturas e o explorou em incontáveis poemas. A polarização é forte: as ancas (a escolha lexical fala por si...) e o mistério do fim; tão forte, que tem alguma comicidade. De fato, o leitor balança a cabeça diante de um sujeito tão intensamente solicitado por coisas assim díspares: o erotismo mais carnalizado, próximo do vulgar, e a meditação sobre os novíssimos do homem. Parece não haver dualidade mais irremediável: acompanhar com os olhos desejantes a morena que passa enquanto considera a dimensão metafísica da condição humana. O cômico está na desproporção das coisas e na impossibilidade de harmonizá-las, de maneira que o eu lírico se define já de imediato pela divisão, pela incapacidade de escolher: não tem concentração espiritual suficiente para suplantar os chamamentos do corpo, nem consegue tampouco usufruí-los, uma vez que também está ocupado com assuntos graves e complexos. Ou, de outro ângulo, o sujeito está dividido entre o chamamento ao hedonismo e a meditação austera, entre aderir ao mundo ou transcendê-lo. Parece reforçar ainda tal comicidade o “por exemplo”, que indica uma tradição de hesitações por parte do eu lírico, demasiado humano em sua gritante instabilidade. O “por exemplo” é revelador também de uma experiência de *repetições* da parte do sujeito, o que talvez o exponha ao tédio, que é o seu sentimento confesso.

O conflito ou a hesitação de nosso sujeito recorda a formulação baudelairiana, que, aliás, Murilo Mendes adorava: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C’est à cette dernière que doivent être rapportés les amours pour les femmes.”¹¹ [“Há em todo homem, a todo instante, duas postulações simultâneas: uma para Deus, outra para o diabo. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de ascender; aquela de Satã, ou animalidade, é uma

10. MENDES. *Poesias*, p. 102.

11. BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes*, p. 632. Trata-se de um dos fragmentos de *Mon cœur mis à nu*, livro que deve ter sido importante para Murilo Mendes e com o qual é visível o diálogo dos aforismos de *O discípulo de Emaús*.

alegria de descer. É a esta última que devem ser relacionados os amores pelas mulheres.”].

O verbo que inicia o poema, “hesitar”, indica a paralisia do eu, alusiva por sua vez ao “tédio” do título e acentuada pelo outro verbo que encerra a abertura: “dormir”, potencializado pela exclamação. Isto é, diante daquela tensão insolúvel, só cabe ao sujeito adormecer, apaziguando assim tanto o desejo pela morena quanto a ânsia pela transcendência.

Resumamos: na varanda, em que tenta absorver-se em altos pensamentos, o poeta também observa as ancas da morena que passa, e adormece, por assim dizer embalado entre movimentos tão contraditórios. Visto desse ângulo, o que é o “tédio”, do título? Ele deve ser relacionado à acídia, entorpecimento do espírito, que torna o sujeito incapaz de aferrar-se aos valores mais elevados? Ou, antes, é ele indicativo de uma condição de paralisia do eu, uma vez que este se encontra entre demandas intensamente contraditórias? Ainda é prematuro interpretar, mas a abertura, como suspeitávamos, é poderosa e nos coloca de frente para o problema. Ainda: o “dormir”, com que a abertura se encerra, sobretudo considerando o diálogo afirmativo do poeta com o surrealismo, cria uma disponibilidade para as coisas mais surpreendentes, na trilha do onírico e do devaneio.

Efetivamente, o insólito – o traço mais característico da poética de Murilo Mendes – predomina no miolo do poema, sobretudo por meio da personificação. As camélias lambem; os lábios têm sexo; os pássaros são *da* vertigem (produzidos, pois, pela atividade visionária do poeta), as estátuas são de pano, o mar fala (isto é, se move, produzindo rumor), o sujeito se define pelo que não tem: pés [de vento] e mãos [de metal]. Mas parece haver um método nessa loucura. “Camélias” e “pássaros” compõem um mínimo recorte da natureza, uma espécie de jardim, contíguo à “varanda”, da qual se observa ou pelo menos se ouve o “mar”. Na “rua”, provavelmente defronte, caminha uma mulher que o eu observa. Há um cenário, portanto, em que o sujeito está inserido, e que o leitor de Murilo Mendes não poderá deixar de associar à experiência carioca do poeta, mais precisamente em Botafogo, onde ele habitou na década de 30. Mas, é claro, tudo se acha também transfigurado, por força de um impulso abstratizante dessa lírica, que se compraz em quadros sintéticos e universais.

As coisas todas se movendo incessantemente contrastam com o sujeito imóvel, adormecido e entediado. Não ter mãos ou pés é índice flagrante de inatividade, de paralisia, ainda mais “mãos de metal” ou “pés de vento”; dito de outro modo, ao eu, espécie de máquina desligada, falta dinamismo, dinamismo

este, no entanto, intensamente presente nas coisas a seu redor, que lambem, bicam e falam, sem contar a morena, que “desloca” a rua, espécie de “garota do Botafogo”, com seu andar provocante. (Nesse próprio ritmo do caminhar da morena não estaria também um equivalente do ritmo pendular do poeta, oscilando entre dois princípios?)

Prossigamos a análise, lançando uma hipótese. No início, a atenção do poeta se bifurcava, entre erotismo e transcendência. Presumamos que essa dualidade forte, aliás responsável pelo adormecimento do sujeito, prossiga nessa parte central, que ela não esteja apenas no intróito, mas seja o próprio coração do poema. Nesse caso, teríamos de reconhecê-la agora nessa passagem. A dimensão erótica é ostensiva. Os versos “As camélias lambem / o sexo de teus lábios” quase dispensam comentários; inclusive, a inversão do trecho final “pedras” por “léguas”, propõe, retrospectivamente, uma série de inversões, como, por exemplo, “os lábios de teu sexo”, acentuando ainda mais a sexualidade já tão pronunciada. A “camélia” tem tradição na obra de Murilo Mendes, passível de ser associada à “magnólia”, normalmente substitutiva do feminino, como se pode observar no “retrato-relâmpago” de Castro Alves: “A poesia ‘O visionário’ do meu livro *As metamorfoses*, pela temática, pelo ritmo, pelas imagens, descende diretamente de Castro Alves. A ‘magnólia cálida’ do mesmo livro e a ‘magnólia móbile’ de um texto recentíssimo filiam-se à sua famosa ‘camélia pálida’”.¹²

A ação de “bicar”, acompanhada do vertiginoso dos pássaros, poderia ser também incluída nesse setor erótico do poema, embora nessa imagem acredito estar presente a outra direção, a metafísica ou transcendente.

Em sua adesão ao mundo mítico, Murilo Mendes sempre mostrou algumas predileções, em especial pelo mito de Prometeu. Mas, nesse poema, assim como ocorre com a paisagem, também a referência mítica aparece transfigurada. Da narrativa de Prometeu temos alguns traços, mas já suficientes para o reconhecimento: os pássaros, a ação de bicar, a estátua de pano (um espantalho no jardim?). Estudei em outra ocasião, detalhadamente, a presença do tema de Prometeu na obra de Murilo Mendes.¹³ Faço aqui um resumo drástico: Murilo Mendes recolheu do mito exatamente o caráter de mediação entre o baixo e o alto; entre a humildade da condição humana e a possibilidade de sua elevação. Em outras

12. MENDES. *Retratos-relâmpago 1ª série*, p. 29-31.

13. Cf. MOURA. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*, p. 121-135.

palavras, Prometeu representa para o poeta um índice da “vocaçãõ transcendente”¹⁴ do homem, decaído mas tangido pela destinação celeste. Nesse sentido, “Os pássaros da vertigem / bicam estátuas de pano” corresponderiam à outra parte da abertura: “o mistério do fim do homem”.

Já que sugerimos, no início dessa leitura, uma comparação com a música, podemos desdobrá-la agora na seguinte direção: o poema, em sua abertura, propõe dois temas ou motivos: a) as pulsões mais imediatas da sexualidade e b) a atitude mística e espiritualizada. Ora, esses dois temas (motivos) são projetados (desenvolvidos) na estrofe seguinte, respectivamente nas imagens das “camélias” e dos “pássaros”. As duas outras sequências dessa parte do meio confirmam o que já foi dito: a atividade do mar, que vem se somar às dos outros elementos, e a inatividade do eu lírico. Se isso estiver correto, essa parte central não representa nenhuma direção nova na significação do poema, mas antes um aprofundamento do que já tinha sido anunciado.

Do curtíssimo poema, resta comentar a parte final, de apenas dois versos. “As botas de sete pedras / Comem léguas de aborrecimento”. A inversão entre “léguas” e “pedras” é muito expressiva, inclusive da própria situação do sujeito imobilizado entre alternativas contrárias. À velocidade das “botas de sete léguas”, de “O pequeno polegar”, opõe-se o peso das “botas de sete pedras”. Importante, nesse poema negativo, é frisar esse movimento de oposição (paródica) em relação às narrativas míticas ou edificantes, nas quais o poeta, no entanto, sempre buscou sugestões e mesmo respostas. Talvez, na mesma direção, possamos compreender a “língua de p” associada ao barulho marítimo: ela também pertence a esse universo infantil e lúdico dos contos da carochinha, ao qual o poema estranha e ambigualmente se vincula.

Aquele peso só vem confirmar o entorpecimento e a inatividade do eu, resumidas com felicidade na última palavra do poema – “aborrecimento”, que retoma, por sua vez, o “tédio”, do título, travando definitivamente o sujeito no estranho círculo do desejo carnal que o espicaça e do projeto espiritual que mal consegue sustentar.

14. A expressão “vocaçãõ transcendente” é central na visão de mundo de Murilo Mendes. Ele a utiliza, por exemplo, no seu importante estudo sobre Lasar Segall. “Operando uma síntese entre a observação da natureza e o pensamento poético, o artista contribuirá para uma transfiguração da existência, despertando nos homens – ou lhes recordando – o sentido da sua vocaçãõ transcendente”. O estudo foi publicado originalmente no Suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, em 20 e 27/05/1951.

Trata-se de uma experiência de impasse existencial. A opção religiosa, atualizada para o poeta pela morte de Ismael Nery, a se confiar no relato de Pedro Nava¹⁵ e em declarações do próprio Murilo Mendes, teria trazido uma solução para esse impasse? Parece que não. Ao menos não sempre. O tédio permaneceu como sintoma de uma divisão insuperável, a qual tem de arrastar-se pesadamente pelos “corredores” e “galerias” e tantos outros espaços da poesia de Murilo Mendes que concretizam geometricamente o labirinto do tempo, onde se erra e se pena. “Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo”, desabafa o poeta em “O exilado”, poema de *A poesia em pânico*. No segmento final de “Janela do caos”, também observamos a ênfase na experiência do “tédio” e da “fadiga”, como também a insuficiência da “carne miserável”: “Pulsção da humanidade / Que desde a origem até o fim / Procura entre tédios e lágrimas, / Pela carne miserável, / Entre colares de sangue, / Entre fadiga e prazer, / A bem-aventurança”.

Da “varanda”, da “janela”, do “alto de uma pirâmide”, dos “telhados abstratos”: eis os postos de observação do eu lírico na obra de Murilo Mendes – postos elevados, de onde se pode descortinar um horizonte mais vasto, talvez inacessível ao homem comum imerso em sua rotina. Esse lugar se constrói a partir de uma fé na transcendência, num sentido maior que pouco a pouco se revela. Mas essa visão teleológica tem vicissitudes: o tédio da espera é uma das maiores. Murilo Mendes é um daqueles que precipitariam para já o final dos tempos, caso isso não fosse vontade divina inescrutável. A sua lírica está repleta de imagens de espera angustiada: “Ó Deus como tardas a vir / Nas asas do teu enigma!”.¹⁶ O desencanto, o tédio, a amargura e outros sentimentos afins são o contraponto da visão utópica segundo a qual “o universo marcha para a arquitetura perfeita”.

Confirma essa idéia, uma definição do tédio (próxima do ideário de Baudelaire), recolhida no livro póstumo *Conversa portátil*: “O tédio é uma das formas sutis do satanismo, insinuando-se no espírito humano sob as espécies de

15. Penso, especialmente, na narração que faz Pedro Nava do comportamento de Murilo Mendes no enterro do amigo Ismael Nery, em 1934. Cf. NAVA. *O círio perfeito*, p. 276-283 e 313-319. Nesse relato, Nava reconstitui o que, para ele, teria sido o momento, dramático, da conversão de Murilo Mendes ao catolicismo. Como curiosidade, lembremos que, antes de escolher *O visionário*, Murilo Mendes tinha considerado o título *Deus no volante*. Portanto, antes da conversão, se ela ocorreu mesmo no enterro do amigo pintor, a questão religiosa estava muito presente para o poeta.

16. Versos do “Poema chicote”, do livro *Mundo enigma*.

falso refinamento, estética do vazio, decadentismo. Claro que compete ao ofício diabólico esnobar a vida, o Cristo que é a vida, o sim contra o não, a rotação contra a inércia”.¹⁷

Em “Tédio na varanda”, o eu gira em falso: talvez sem a certeza suficiente na revelação, ou pelo menos nela temporariamente descrente (pela fadiga de tanto desejar?), e presa do tédio; mas já também sem a espontaneidade de simplesmente aderir ao mundo material imediato. Há uma inconsistência essencial aqui, como homem apegado ao mundo sensível (“pecador”) e como homem místico; ambos são inconsistentes, pois nenhum deles é capaz de produzir uma identidade satisfatória.

Para encerrar o comentário a “Tédio na varanda”, insistamos na estrutura contraditória do poema, correlata às contradições do próprio sujeito. As “léguas” e “pedras”, do final, retomam “vento” e “metal”, do meio, os quais por sua vez retomam a leveza e o peso contrapostos na abertura, que identificamos como dois motivos musicais. Mas o que é leve e o que é pesado? Embora Murilo Mendes tenha declarado que preferia a musicalidade à sonoridade,¹⁸ uma resposta possível talvez esteja na dimensão fônica. Essa dimensão é destacada pelo próprio poema ao isolar um som específico (a “língua de p”), sugerindo ao leitor a importância a ser atribuída aqui ao detalhe sonoro.

“As camélias lambem o sexo dos teus lábios”, em que a consoante líquida /l/ predomina, é um verso de sensualidade e leveza, ao passo que “Pássaros da vertigem bicam estátuas de pano”, portador de uma ação agressiva, tem o domínio das oclusivas /p/ e /t/. Duas palavras se destacam: “Camélias” e “Pássaros”, que retomam, a seu modo, as duas realidades contrapostas no início: a sedução da morena e a ascese a que compele a meditação sobre o mistério do fim do homem. Outro poema também de *O visionário* – “A palavra Lisol”, sublinha um contraste equivalente logo em seu primeiro verso: “A letra l fornece pensamento às pedras”.

Importa, para retomar nosso enquadramento mais geral, como a divisão impregna o detalhe fônico. É impossível não associar tal dualidade ao espírito da época, conforme observamos nas citações acima transcritas. Esse é outro aspecto da questão suscitada pelo poema, e certamente não dos menores: a década de 30

17. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1458.

18. Cf. MENDES. *A poesia e o nosso tempo*, p. 181.

se configura como época terrível, “low dishonest decade”,¹⁹ segundo Auden, justamente porque qualquer possibilidade de individuação encontra-se necessariamente cerceada, já que o sujeito está sempre implacavelmente dividido entre alternativas excludentes sem poder aspirar à unidade. Essa questão aparecia de modo ainda mais flagrante nas passagens de Drummond, lidas anteriormente.

Carlos Drummond de Andrade, poeta decadentista²⁰ em sua primeiríssima fase (e individualista feroz em quase todas as demais...), também sofreu de tédio naquele início dos anos 30, do qual parece ter escapado, temporariamente, não pela religião, mas pela luta política. De fato, antes de brotar nele o “sentimento do mundo”, tudo lhe parecia “indiferente”.

Essa mudança de perspectiva é visível em alguns de seus poemas mais tocados pelo ardor ideológico. O início de “Elegia 1938” é claro em seu posicionamento: “Trabalhas sem alegria para um mundo caduco”. Ao contrário da inatividade do poema de Murilo Mendes, aqui há trabalho, mas insatisfatório, um equivalente do “trabalho alienado”, que certamente é uma das formas mais cruéis do tédio: a de repetir incessantemente uma atividade na qual o sujeito jamais se realiza. O trabalho humano, categoria central no pensamento marxista, comparece não por acaso em inúmeros poemas do final da década de 30 e início da de 40. Considere-se, nesse sentido, a radicalidade ideológica e a indignação de um poema como “Nosso tempo”, no qual, entre tantas passagens, lemos: “Escuta o horrível emprego do dia / em todos os países de fala humana”; considere-se, ainda, “A flor e a náusea”, que extrai sua matéria de um dia de atividade, mais precisamente do final de expediente, “às cinco horas da tarde”, quando a flor colhida do trabalho é periclitante. Passagens como essas fornecem-nos, ao mesmo tempo, um diagnóstico e um grito de revolta. Um diagnóstico da baixeza de uma época, que desencadeia o ódio do poeta e a busca de transformação; o reconhecimento do intenso isolamento do sujeito, ao lado da esperança na “felicidade coletiva”.

19. Essa formulação está na abertura do poema “1º de setembro de 1939”.

20. Os primeiros poemas publicados por Drummond no início dos anos 20 (em geral poemas em prosa) tinham uma dicção decadentista próxima de sua grande influência de então, Álvaro Moreyra. A partir de 1924, como se sabe, o diálogo com Mário de Andrade praticamente inverteu o sinal, pela valorização do nacional e do cotidiano. O primeiro livro *Alguma poesia* é uma síntese muito pessoal dessas tendências. Cf. a dissertação de Thaís Isabel Castro, “Dez anos de lirismo desenfreado. A poesia de Drummond dos anos 20 inédita em livro”, defendida na UFMG em 2004, que apresenta uma compilação exaustiva dessa primeira poesia drummondiana.

Imediatamente antes dessa tomada de consciência, porém, o poeta parecia irremediavelmente imerso no “brejo das almas”, livro de negatividade profunda, onde nada parecia ter validade, nem mesmo a própria poesia:

SEGREDO

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

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

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

Suponha que um anjo de fogo
varresse a face da terra
e os homens sacrificados
pedissem perdão.
Não peça.²¹

Para muitos intérpretes de Drummond, “Segredo” é o seu primeiro poema metalinguístico mais consistente, mas ele certamente se dirige a um campo mais vasto do que aquele da própria poesia.

A marca do poema na página já deixa ver muita coisa: quatro partes, com alguma regularidade, todas elas encerradas por uma negativa – “Não ame”; “Não diga nada”; “Não conte”; “Não peça”. Digamos que o poema desenhe um eixo, uma espécie de espinha dorsal, composta justamente pelo acúmulo simétrico da palavra “não”. O poema é radical em sua negatividade e nada parece escapar dela; seu tom peremptório, definitivo, parece ser extraído (numa forma de paródia)

21. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*, p. 94.

de discursos que se autoatribuem verdades inquestionáveis – religiosos, científicos, políticos, mas aqui invertidos, já que tudo é nulo ou nada tem validade...

Desdobremos rapidamente cada estrofe para uma compreensão inicial da natureza e da direção das imagens do poema. Na primeira, a poesia e o sujeito, ambos opacos e recolhidos, fazendo jus ao “segredo” do título. Na segunda delas, “tiroteio” e “revolução” aludem à questão social, às lutas ideológicas do tempo. Na mesma estrofe, igualmente apenas nomeada, teríamos a dimensão amorosa, o “corpo” e o “amor”. As duas últimas estrofes acumulam imagens religiosas, bíblicas mesmo: as referências ao “milagre dos peixes”, à caminhada de Cristo sobre as águas, ao anjo de fogo do apocalipse.

O feito mais evidente desse poema é o da descontinuidade: transitamos sem mediações para coisas e categorias muito diversas. (A maior descontinuidade talvez esteja no contraste entre o plano de conjunto do poema, facilmente apreensível, como vimos, pela sua construção simétrica, e a profusão de detalhes que ele contém, que parece desfazer por dentro essa impressão harmônica ou totalizante). O início mais conceitual e abstrato, em que se pronuncia sobre a poesia e o sujeito; as seqüências seguintes em que já se vislumbra o espaço de predileção do poeta: a rua, o aberto, mas ao qual se misturam (também aqui vertiginosamente) realidades muito díspares; o conflito proverbial no primeiro Drummond entre o eu e o mundo (“Tudo é possível, só eu impossível”). Por um lado, o poeta radicaliza aqui procedimentos anteriores, típicos da forma livre modernista, que podem ser entrevistos no célebre “Poema de sete faces”. Quanta diferença, por outro lado, da construção sintática mais coesa e do teor narrativo dos poemas mais longos a partir do livro seguinte, *Sentimento do mundo!*

Ora, combinando essas imagens do poema com os trechos transcritos acima, tanto do conto “Um escritor nasce e morre” quanto da entrevista, observamos que aquelas três opções da década surgem aqui nitidamente: a opção política; a opção religiosa; a opção pela liberação dos instintos. E, de forma coerente, assim como essas três opções eram negadas nas afirmações anteriores, elas são agora veementemente rejeitadas: “Não ame”; “Não diga nada”; “Não conte”; “Não peça”.

Trata-se de uma negação de seu próprio tempo. Essa postura lembra uma idéia que Drummond formularia quase dez anos depois, num artigo sugestivamente intitulado “A marca do tempo”. O texto de Drummond, de agosto de 1945, propunha a defesa de uma “linguagem despojada, incisiva, direta, para a transmissão de mensagens urgentes e perigosas entre os homens em conflito”. “A linguagem deve estar de acordo com a vida”, afirma o poeta citando Sêneca e

reiterando assim a ideia de que o tempo presente atua como fator determinante. Em seguida, porém, considera a possibilidade do poeta “refletir” a sua época “por oposição”.²²

Efetivamente, a desconfiança e mesmo a mais crispada negatividade atingem não apenas essas três dimensões, mas o próprio poeta, “torto” e à margem (“no seu canto”), assim como “impossível”; atingem, principalmente, algo mais essencial: a própria poesia, tornada intransitiva, “incomunicável”. Em *Brejo das almas* a poesia é tão precária quanto o mundo que a envolve e o sujeito que a pronuncia, como mostram esses versos de “Convite triste”: “Vamos fazer um poema / ou qualquer outra besteira”. Na verdade, a negatividade se alastrou por tudo. Exemplo claríssimo é o poema “Coisa miserável”, que já relata desde o título essa experiência de degradação e ruína. A profusão de imagens religiosas nesse poema (aliás, em todo o livro) só serve para descortinar o nada: “um céu tão longe”; “um deus tão longe”; “um céu vazio”. A última estrofe sintetiza tudo, ao fechar-se no sujeito solitário e ensimesmado, que ainda tenta na “espantosa solidão” extrair alguma sabedoria, mas só consegue formular a sua pequenez e desistência:

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

Esse eu, como nunca retorcido, se iguala “a todas as criaturas / que são inúteis e existem”, como dizem inapelavelmente os versos de “Em face dos últimos acontecimentos”. Por isso, retornando a “Segredo”, identificar imediatamente a palavra “canto” a “poesia” parece exagero, embora isso seja feito por intérpretes fortes de Drummond em geral e do livro *Brejo das almas* em particular.²³ Essa

22. “A marca do tempo”, artigo publicado em *A Folha da Manhã* em 12 de agosto de 1945. Júlio Castañon recolheu o artigo no catálogo *Drummond uma visita*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002, p. 44-45.

23. Penso aqui no livro já citado de John Gledson e no ótimo ensaio de Vagner Camilo, “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930”.

associação seria natural num poema que discute a própria poesia; seria natural também caso consideremos algumas passagens, em princípio semelhantes, da própria obra de Drummond, como em “Nudez”: “Não cantarei o morto: é o próprio canto”. Mas em “Segredo” parece-me que há um duplo equívoco em identificar “canto” e “poesia”. A primeira delas é de ordem lógico-semântica, por assim dizer. O primeiro verso, “A poesia é incomunicável”, traz uma declaração inteiramente objetiva, em que se qualifica a própria poesia pelo que ela tem de refratário. O segundo verso, “Fique torto no seu canto”, propõe também uma qualificação idêntica, mas agora, inversamente, para o sujeito (paralela à que lemos em “Coisa miserável”: “entre duas paredes”). Dessa forma, o dístico inicial propõe: a poesia é incomunicável e o sujeito é torto... Naturalmente pode e deve haver reversibilidade entre essas esferas – a do poeta e a do canto que ele profere, mas são diferentes, e o poeta quis mantê-las assim. De fato, soaria estranha a seguinte formulação: “A poesia é incomunicável. Fique torto na sua poesia”. Além do mais, há algo interno ao poema (e também ao livro): o tom, dominante, para não dizer exclusivo, é derrisório. Nenhuma palavra de ordem e nenhuma atividade chegam a adquirir valor. Assim, “Fique torto no seu canto” talvez queira dizer apenas aquilo mesmo que diz, caso contrário nós teríamos que admitir que o poeta esteja formulando uma espécie de conselho, portanto algo afirmativo, ainda que paradoxal – o cantar torto... Mas aqui tudo é antes recusa, e nada do que existe é útil, como já vimos. *Brejo das almas*, segundo livro de um poeta ainda muito jovem, parece um final de linha, semelhante, guardadas as muitas diferenças, ao que representou para a trajetória de João Cabral a *Psicologia da composição*, especialmente em “A fábula de Anfion”.

Drummond curou-se desse niilismo profundo pela adesão ao ideal comunista? Também creio que não (assim como Murilo Mendes não se curou do tédio pela adesão à visão católica), embora tenha relativizado muito desse sarcasmo e dessa negatividade. Mas depois os retomou talvez ainda mais intensamente, numa elaboração estilística diversa, nobre e elevada, especialmente em *Claro enigma*. Mas esse já seria outro assunto.

Sintetizando, os dois poemas lidos aqui refletem profundamente a época em que foram realizados – o início da década de 1930. E esse tempo, ingrato em suas opções polarizadas e excludentes, aparece incrustado na própria forma dos poemas, pelo que contêm de fragmentário e refratário, assim como pelo tom de ambos, entre zombeteiro e melancólico.

Boredom and secrecy: two ways of rejection in the 30's

Abstract: This essay examines two poems written in the 30's, Murilo Mendes's "Tédio na varanda" and Carlos Drummond de Andrade's "Segredo". The poems are analysed in the historical context of the 30's, exposing the negative views of the two poets in their relationship with the historical moment.

Keywords: Brazilian poetry, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1982.
- CAMILO, Vagner. No atoleiro da indecisão: Brejo das almas e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In: ABDALA Jr., Benjamin, CARA, Salete de Almeida. *Moderno de nascença: Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 121-145
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- HOGGART, Richard. *W. H. Auden*. London: Longmans, Green & Company, 1957.
- LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas cidades/34, 2004.
- MASSI, Augusto. A vida literária passada em revista: três cartas de Manuel Bandeira a Alcântara Machado. *Teresa*, São Paulo, n. 8-9, p.68-75, 2008.
- MENDES, Murilo. O eterno nas letras brasileiras modernas. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n.4, p. 43-48, nov. 1936.
- MENDES, Murilo. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo (Org.). *Presença da literatura brasileira III*. São Paulo: DIFEL, 1967.
- MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago: 1ª série*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.