

# “Sonetos do Pássaro”

Evando Nascimento\*

## Resumo

Leitura dos dois “Sonetos do Pássaro”, de *A Vida Passada a Limpo* de Carlos Drummond de Andrade, no sentido de mostrar como a forma soneto, em vez de ser um aprisionamento a uma poética clássica, desenvolve uma estrutura altamente irruptora. Isso acontece porque entre o sujeito poético e seu suposto objeto (a mulher e/ou o pássaro) não existe relação nem de soberania, nem de dominação. O sujeito se constitui junto com seu “objeto”, o que antecipa muitas das formulações estéticas da contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Drummond; Soneto; Subjetividade; Estética

*O problema não é inventar.  
É ser inventado hora após hora  
e nunca ficar pronta  
nossa edição convincente.*

*Carlos Drummond de Andrade*

---

\* Professor-Adjunto de Teoria da Literatura e do Mestrado em Letras da UFJF.

Quando me foi proposto colaborar e participar deste Simpósio sobre Drummond, lembrei de imediato dos “Sonetos do Pássaro”. São dois sonetos aparentemente clássicos que se inscrevem neste livro extraordinário, *A Vida Passada a Limpo*.<sup>1</sup> Está lá configurada a forma soneto, com seus dois quartetos mais dois tercetos, esquema de rimas e decassílabos. Aparência enganosa que se desconcerta, no momento em que se começa a ler atentamente os poemas, juntos ou em separado.

## I

Aqui vou começar, traindo a ordem da disposição, pelo segundo soneto. O que há de mais insólito nesses poemas, a meu ver, é que eles não têm nem sujeito nem objeto rigidamente definidos. O título geral, “Sonetos do Pássaro”, deveria tranquilizar quanto ao que se vai encontrar em seguida: dois poemas cujo assunto, motivo ou objeto seria justamente “o pássaro”. Tem-se hipoteticamente, portanto, um sujeito poético masculino, referindo-se ou cantando um “pássaro”, o qual pode ser literal ou metafórico.

Surpreendentemente o que se encontra na abertura do segundo soneto é apenas uma enigmática indagação: “Batem as asas?”. Ao modo de uma imagem surrealista em que corpo e membros se mostram desconectados, surgem asas batendo, soltas, e sob forma de interrogação. O modo indagante faz com que vacile de imediato a certeza que o título anunciara. Pergunta-se, não se afirma, “Batem as asas?”. Movimento de começo que ensaia, como se verá adiante, um outro movimento, de partida.

Em seguida, desfila uma série de imagens que nenhuma delas serve para descrever em definitivo aquilo de que se trata, o suposto objeto do poema. “Rosa aberta, a saia/ esculpe, no seu giro, o corpo leve”. Uma saia é assimilada, portanto, à imagem da rosa que se abre e esculpe, no giro, o corpo sobre que repousa. Esboça-se a figura do feminino, ali onde deveria haver penas e asas. Ao mesmo tempo, os versos seguintes confirmam o aspecto humano do que se descreve, ao dizer que “Entre músculos suaves, uma alfaia,/ tremeluz à vista breve”. A alfaia é a jóia, aquilo que se entremostra ao girar da rosa-saia e que pode ser lida como o próprio sexo da mulher, reluzindo e se ocultando “à vista breve”.

A essa altura já se tem pelo menos três ordens de metáfora: asas (do pássaro), rosa (a saia) e alfaia (o sexo, entremostrado). Outras metáforas virão, para descrever o que não tem definição simples, pontual, mas que se entremostra, tremeluz, e se furta ao olhar de quem em princípio apenas observa - o sujeito poético.

A segunda estrofe insiste na evanescência do visto, “O que, mal percebido, se descreve/ em termos de pelúcia ou de cambraia”. Mal percebido, dando-se à vista e se ocultando ligeiro, apesar disso assimilável à maciez da pelúcia e à textura da cambraia. Em lugar da alfaia, o sexo feminino agora se descreve, segundo as palavras do poema, *em termos de* tecido. Uma tessitura que remete ao próprio fazer-se do poema. Mas esse tecido pode significar também a própria pele de mulher.

O poema não está pronto, nem aquilo que descreve tem forma acabada, apreensível, como o pássaro que se pudesse encerrar numa gaiola. O texto e seu

1 Todas as citações dos poemas estudados foram retiradas de ANDRADE, Carlos Drummond de. Sonetos do pássaro. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 335.

assunto, seu sujeito também, encontram-se em processo, acontecendo sob os olhos do leitor atento. A fôrma do soneto será incapaz de apreender aquilo que, sutilmente, jamais se mostra de todo, escapando ali mesmo quando parecia se entregar ao olhar soberano de quem observa. O informe, ainda não nomeado (ele nunca o será de todo) "sexo feminino" se desdobra em termos que são metáforas, tentativas vãs de reter o que se apresenta desde sempre livre, solto. Daí "o que é fogo sutil, soprado em neve,/ curva de coxa atlântica na praia". Neste ponto emerge a energia relacionada ao suposto objeto, um "fogo sutil" e que agora vai se ampliar metonimicamente para a coxa atlântica na praia. Não mais o sexo apenas, mas a mulher como um todo, todo este porém ainda enigmático. Pois o verso da estrofe seguinte, continuando o anterior, se abre com novo e claro enigma: "vira mulher ou pássaro?"

Eis um dos momentos decisivos e indecíveis do poema. Vira mulher ou pássaro aquilo que se trata em termos de rosa, alfaia, cambraia, pelúcia, coxa atlântica? Se "vira" é porque ainda não tem forma constituída antes do poema, nem talvez jamais terá ao longo de seu desenvolvimento. O devir da coisa nomeada aponta para a impossibilidade mesma de reduzi-la a uma coisa simples. Nem tão-somente um pássaro, nem a totalidade do corpo feminino, nem uma de suas partes, o sexo ou a coxa. Há nisso uma deriva, uma tendência, um vir a ser, não um ser definido. Ou, se quiserem, não há um ente pontual, facilmente nomeável. Isso é e não é, rompe com a ontologia clássica que um soneto poderia muito bem louvar, descrevendo em termos óbvios e claros, precisos. Ali não, o enigma persiste: pássaro ou mulher? Vamos ver se a conclusão traz a chave do mistério.

"No rosto,/ essa mesma expressão aérea e grave,/ esse indeciso traço de sol posto,/ que há no bico de uma ave". O rosto é agora a imagem que se materializa, mas não com certeza absoluta, como algo que ganhasse uma existência pontual, indubitável. Pois que o rosto humano é logo, brevemente, subsumido à aérea e grave expressão do bico de uma ave. E para confirmar a indecidibilidade da forma irredutível a uma fôrma conceitual, cintila nova metáfora, "esse indeciso traço de sol-posto". Nada mais fugidio, esfumado, que o luso-fusco do sol-posto, zona que não é nem de todo luz, nem de todo sombra, quase luz, quase sombra, penumbra. Além do mais, o adjetivo qualifica o que por si mesmo escapa: *indeciso* traço de sol-posto. Somente isto: um traço indeciso que metaforicamente se sobrepõe ao bico da ave, e, para suplementar, um aposto, "de fuga". Nada mais fugidio também do que esse rosto, esse sexo ou esse corpo, uma vez que o jogo metonímico atravessa todo o poema, entre as partes e o todo. O que se mostra e se desfaz, formado e informe no momento em que se quer aprisioná-lo. Aprisioná-lo seja no poema, seja nesse outro espaço, aqui, o da leitura. Nenhuma análise, por mais sofisticada, pode dar conta daquilo que não se descreve em termos exaustivos e únicos. Há que desdobrar metáforas, metonímias, sinédoques, jogos conceituais para se dar idéia, aludir, sem fixar, aquilo de que se fala – ou canta. Tarefa delicada do sujeito poético e agora deste outro, o leitor.

Quanto ao primeiro, o sujeito poético, este tampouco se mostrou até esta altura em sua inteireza. Pode-se supô-lo, já que todo poema implica um sujeito falante, um cantor, duplo do poeta real, no caso, Carlos Drummond. Mas a primeira pessoa denunciadora do lugar da fala, da enunciação de um sujeito plenamente consciente só virá no último verso. Quando nada mais se esperava de tão surpreendente quanto o resto do poema: "O mais é jeito humano ou desumano,/ conforme a inclinação de *meu* engano" (grifo meu).

Esse “O mais” nada conclui nem fecha, ao contrário, faz persistir a dúvida, abrindo a interpretação para novas possibilidades. O jeito dessa coisa nem é propriamente humano nem desumano. E é mais e menos que coisa, eu diria, é o traço de uma presença-ausência, ou de uma ausência presente. Portanto, nem mulher nem ave, nem sexo feminino nem bico de pássaro. Há o bico da caneta que tenta, sem conseguir, segurar a forma informe que esvoaça, oferecendo-se sutil e graciosamente ao sujeito que deseja, mas que foge batendo sempre as asas para depois retornar, sem prisão perene. Com isso, a certeza do sujeito se perde: “conforme a inclinação de meu engano”. O engano remete para a não consciência absoluta dos acontecimentos. Pois é o sujeito, também, que se constitui no gesto de enlaçar e de perder, para reencontrar mais adiante o obscuro objeto de seu desejo, seja rosa, alfaia, pelúcia, cambraia, coxa, mulher ou ave. Há um rodopio da rosa, um ovalar da alfaia, um recorte do tecido, a curvatura da coxa, o traço curvo do sol-posto e do bico. Mas não há uma figura única que separe o sujeito do conhecimento, de um lado, e o objeto a ser conhecido, dominado, descrito como elemento de ciência ou de desejo, em suma “explorado”, do outro. Ambos se desconhecem no ato brando porém intenso do amar, que é um perder-se mais do que se achar, a si e ao outro, no caso, a outra.

## II

Donde a necessidade de se passar ao primeiro soneto, na ordem invertida da interpretação. Esse outro poema parece esclarecer melhor aquilo de que trata: “Amar um passarinho é coisa louca”. Porém, ali onde se sonharia a sorte de um amor tranquilo, definido em suas instâncias de amar-ser-amado, surge a intranquilidade: “Amar um passarinho é coisa louca”. Coisa louca é o que não cede facilmente à razão, o que complica o raciocínio e o cálculo do sujeito-caçador. “Gira livre na longa azul gaiola/ que o peito me constringe”. Curiosamente o pássaro que deveria estar aprisionado na gaiola do sujeito, que é seu próprio peito, o pássaro, este, está livre. Já o portador da gaiola, o dono, o caçador, é que tem o próprio peito contrito - ele é que é prisioneiro de seu desejo. A ave, o pássaro ou o sexo, está livre, girando como no poema anterior girava a rosa-saia ou a saia-rosa, já que não existe hierarquia entre as ordens de metáfora. Lembrar que rosa é uma das representações clássicas do sexo feminino. Nesse outro soneto, a mulher nunca é nomeada, podemos contudo entrevê-la, no giro dos versos, sob as vestes da ave.

A continuação do terceiro verso da primeira estrofe confirma o sentimento do amor aprisionado: “enquanto a pouca/ liberdade de amar logo se evola”. Uma prisão contudo que dá toda a liberdade, pedaço de finitude na infinitude do amor. Daí ser uma longa azul gaiola, estendida ao infinito, rasgando o peito de quem ama. O que bate as asas, escapando, é a própria liberdade de amar. Lacanianamente pode-se dizer que é o pássaro quem escolhe o caçador, não o contrário. O que desejamos, quem desejamos, é que nos escolhe, antes de todo cálculo, de toda astúcia, de toda perícia. Mas sem excluir posteriormente nenhum desses três aspectos. Daí não haver simplesmente liberdade de amar, como se quer, a quem se quer. O outro, ou a outra é que figa e aprisiona nosso desejo, que nos atrai e nos encerra numa “longa azul gaiola”, sem limites ou contornos definidos. Azul.

"É amor meação, pecúlio, esmola?" O poema não responde essas questões aflitivas para quem ama, mas a resposta, a meu ver, está nos versos que acabei de interpretar. Não, nada disso, o amor não se reduz a um objeto de troca ou doação. Não é um toma lá dá cá, um comércio. Daí sua permanente dúvida, seu reinventar-se a cada passo, para quem ama. "Uma necessidade urgente e rouca/ de no amor nos amarmos se desola/ em cada beijo que não sai da boca". A necessidade de amar-se a si mesmo, como forma de salvação nesse louco processo de amar o outro, a outra. Mas que se desola e se frustra em cada beijo não roubado ao pássaro que escapa, deixando o gesto do beijo esboçado.

Continuando a aventura de amar, tem-se: "O passarinho baixa a nosso alcance". O "nós" já disposto na estrofe anterior, dá uma idéia de generalidade. Não apenas "minha" forma de amar, a do sujeito poético, mas o amar em geral, *nosso* - é assim que ele tenta precariamente descrevê-lo. O passarinho no momento mesmo em que parece se entregar, escapa: "na queda submissa um vôo segue,/ e prossegue sem asas, pura ausência". A submissão aparente não se confirma com o movimento da ave que logo escapa e se ausenta, sem asas. Sem asas é o indício de que pode se tratar de um ser humano e não de uma ave, de fato. Mas é preciso não esquecer que o outro poema fala de um "jeito humano ou desumano, conforme a inclinação de meu engano". Mulher ou ave, sexo ou bico, permanece a incerteza. A realidade do outro tem algo de virtual.

Não esquecendo tampouco que ao nomear o passarinho é também, por vias indiretas, seu próprio sexo masculino que o sujeito poético está nomeando. Já que em português, *pássaro* é uma metáfora que se aplica tanto ao sexo masculino quanto ao feminino, somente o contexto tira a dúvida, quando tira. Ao falar do outro, o pássaro, ou da outra, a mulher, é também de si que o sujeito fala. Objeto e sujeito se encontram, pois, fundidos nessa louca vontade de amar, sem termo definido. Tudo é uma pausa para o vôo seguinte, o salto no precipício que é toda a vertigem da vontade de amar. Sem esse risco da perda, sem as incertezas do que o outro é ou sente, nada de amor, somente meação, pecúlio e esmola. Negócio. Para haver amor é preciso que o contrato se faça em termos livres o suficiente para o vôo e a queda, o subir e o baixar dos corpos. Tudo isso permeio a coração, coxa, bico, saia, alfaia, num traço indeciso de sol-posto. Penumbra.

E daí poder apontar "outro romance ocluso no romance". Ou seja, a ficção da ficção, o poema do poema, o amor dentro amor. Como se para cada amor e cada ato de amar houvesse um romance oculto, a ser desdobrado infinitamente. Pois que romance, em bom português, nomeia o gênero literário e a relação amorosa. Daí a riqueza imensa, sem esmolas, do amor que nunca se completa de todo, abrindo-se para uma nova possibilidade de amar o outro, a outra. Há sempre uma outra forma de amar no próprio amor, pois que este é protético, indefinível, galático. E nisso se marca a força do próprio poema. Ele é esse desdobrar-se de uma energia erótica mal contida em si, voltada para os pássaros (são pelo menos dois) e seu claro enigma. Erotismo expresso como fogo sutil, sopro em neve, "fogueira que queima sem arder" (Camões). Ele e ela, enlaçados e paradoxalmente desprendidos, no ardor do poema.

O poema que se transmutou na quase impossibilidade de amar conclui lapidariamente, almejando quem sabe uma definição que a meu ver será sempre dúbia: "por mais que amor transite ou que se negue/ é canto (não é ave) sua essência". Dando-se ou se negando, realizando-se ou se desolando, afirmando-se ou ruindo, o

amor não se define como ave. A ave ainda seria uma metáfora definitiva, uma forma absoluta em que se reconheceriam o sujeito, o objeto e o sentimento, o próprio amor. É preciso então denegar o tropo que atravessou todo o poema, até mesmo os dois sonetos, evitando toda cristalização metafórica. Como no célebre poema de João Cabral, diante da força que brota no poema toda imagem rebenta.<sup>2</sup>

Assim, a própria ave é denegada, escapando do poema que a homenageia como de uma “longa azul gaiola”. Em seu lugar fica o próprio *canto*, essa coisa volátil, que tanto pode vir da humana boca quanto do inumano bico de uma ave. Uma essência tanto presente quanto ausente, indecisa entre ser e não ser. Diz o bellissimo poema “Campo de Flores”, também de Drummond, cantando um quase improvável amor da madureza: “Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso/ e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou”.<sup>3</sup> Talhado em penumbra...

O canto conflui então com o próprio poema, amalgamando no mesmo ato sujeito e objeto do desejo. Tudo se deixa imantar pela força erótica de uma energia sutil que não prende, mas que pode durar a eternidade do minuto, “posto que é chama” (Vinícius). Os dois sonetos do pássaro, apesar de seu título, não se reduzem ao *topos* clássico de um motivo a ser poeticamente construído de maneira arquitetônica. Neles, se arquitetura há, é para logo ser desfeita, deixando o canto se evoluir. A forma soneto bem longe de ser uma fôrma-prisão, é o lugar de uma liberdade infinita, que se conquista no momento mesmo em que se perde, ou o contrário disso. Um exercício difícil e complexo, mas cálido e forte, de encontrar outras formas de amar “no acerbo amor”.<sup>4</sup>

\*

Publicados em 1959, esses dois sonetos são a viva demonstração da dificuldade de se tratar o moderno e o pós-moderno em termos de oposição e ruptura. Num poeta escolarmente classificado como modernista, já se faz um exercício, sem retorno nostálgico, à forma clássica. Confirma o não-conservadorismo drummondiano o desenvolvimento temático e estrutural das relações entre o sujeito e o objeto, um se constituindo na perspectiva do outro, sem traços de soberania ou de onisciência. O processo da fragmentação ou estilhamento do sujeito, tão caro às teorias do pós-moderno, já se encontra plenamente desenvolvido nesse poema que são dois. A fissura se encontra na própria construção, repartida, divisa, dos pássaros.

Na verdade, em lugar de estilhamento preferiria falar de inacabamento do sujeito, que somente se constitui em face do outro, o suposto objeto. Interessa-me muito mais o sujeito, a pessoa, o indivíduo, a persona, o sujeito-objeto *se fazendo* do que o sujeito fragmentado. Fissurado, pode ser, em fragmentos, não. Aprendemos com Emmanuel Lévinas que fazer-se, constituir-se como individualidade, é defrontar-se com a alteridade e *refazer-se em permanência face ao ela/ele*.<sup>5</sup>

2 Cf. MELO NETO, João Cabral. Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas). In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 185-199.

3 ANDRADE, Carlos Drummond de. Campo de flores. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 279-280.

4 ANDRADE, Carlos Drummond de. Rpto. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979. p. 278-279.

5 LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. Paris: Martinus Nijhoff, 1980.

Fragmentar-se é perder esse outro/essa outra de vez, desesperar-se, perder-se a si e ao mundo, em suma *isolar-se*. As chamadas psicopatologias derivam dessa desconexão quase absoluta com o outro: a esquizofrenia, a psicose, o autismo. Reconectar-se, consigo mesmo e com o mundo, num só lance, para se refazer a cada dia, eis o desafio de quem sofre de perturbações mentais, que agravam a um nível insuportável a dor de existir, como bem encenou o belo filme de David Cronenberg *Spider*. Os outros, os "bons neuróticos", podem apesar das dificuldades, mas também com elas, levar a diante o processo sem fim de se recriar a cada dia, como um demiurgo de si mesmo, mas um demiurgo nem onipotente nem onisciente, em perpétua transformação. Tal como o sujeito poético de diversos textos de Drummond, re-fazendo-se junto com seus supostos objetos, tantos pássaros.

### Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- DERRIDA, Jacques. *Adieu*. à Emmanuel Lévinas. Paris: Galilée, 1997
- \_\_\_\_\_. Demeure. In: LISSE, Michel, org. *Passions de la littérature*. Paris: Galilée, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*. Paris: Martinus Nijhoff, 1980.
- MELO NETO, João Cabral. Uma faca só lâmina (ou: serventia das idéias fixas). In: \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 185-199.