

O outro como si
mesmo: subjetividade
e alteridade em
Carlos Drummond
de Andrade

Rogério Cordeiro*

RESUMO

Ensaio sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, poeta que encontrou uma maneira muito própria de desenvolver uma análise sobre a subjetividade poética, reconhecendo nela a difícil construção de sua alteridade. Para alcançar tal efeito foi preciso que o poeta recorresse à ironia como um dispositivo literário que permitisse, em um só movimento constituído de muitas voltas, meditar sobre a forma da poesia e sobre a força que a move, a subjetividade lírica.

Palavras-chave: Poesia; Ironia; Subjetividade.

O leitor da obra de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) reconhece em muitos de seus poemas a preocupação atenta em construir, desenvolver e problematizar a subjetividade lírica, dando-lhe densidade e fazendo-a oscilar entre temas e questiona-

* Professor da Universidade Federal de Minas Gerais.

mentos que vão dos acontecimentos que ocorrem no mundo às inquietudes mais íntimas. Podemos mesmo dizer que Drummond elegeu a subjetividade como matéria poética por excelência, para, a partir daí, desenvolver temas com substrato estético. Se lembrarmos a fortuna crítica de Drummond – passando por nomes como Mário de Andrade, José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos e Affonso Romano de Sant’anna, para ficarmos com alguns poucos – veremos que esse aspecto foi notado por muitos dos estudiosos de sua obra. Entre tantas opiniões, vale lembrar a de Antonio Candido quando escreve que “há [na poesia de Drummond] uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda sua parte mais significativa depende das metamorfoses e das projeções da subjetividade.” (CANDIDO, 1995, p. 112) A subjetividade constitui, portanto, o nervo da poética drummondiana, na medida em que para ela convergem os temas e os problemas que rondam a experiência lírica deste poeta, como, de resto, de toda a tradição lírica moderna. (FRIEDRICH, 1991, p. 165-173)

Ocorre, porém, que na poesia de Carlos Drummond a subjetividade não é um núcleo duro, unitário, fechado e coerente em si mesmo, mas um campo de forças cuja tensão se desdobra por meio de transformações contínuas. Isso ocorre não somente porque a subjetividade lírica encontrada na poesia de Drummond possui a capacidade singular de dramatizar a vida (isto é, de perspectivar as ações, os sentimentos e os pensamentos vividos como experiências humanas), mas também porque ela possui a faculdade de dramatizar a si mesma. Dizendo de outro modo, trata-se de uma subjetividade que, para questionar suas atitudes, interpelar seus sentimentos e desenvolver seus pensamentos, se desidentifica de si mesma e volta-se sobre si mesma como se outra fosse. Cria-se, assim, uma tensão emaranhada, complexa em seu desenvolvimento e difícil de compreender de imediato, porque se deve considerar a alteridade da subjetividade como algo diferenciado, mas, ainda assim, como parte dela. Essa tensão se encontra objetivamente desenvolvida sob a fatura de uma composição poética tratada com rigor. Para se compreender tal fatura e composição, faz-se necessário reconhecer que tal efeito só é obtido porque Drummond soube fazer interagir duas linhas de forças que, a rigor, comumente encontramos afastadas: imaginação poética e reflexão. Como saldo, teremos uma poesia meditativa, uma poesia cuja linguagem supõe o giro contínuo do pensamento, enfim, uma poesia em que uma força reflexiva alimenta a dramaticidade lírica, a qual, por sua vez, alimenta a reflexão. Para compreendermos melhor este movimento – típico da poesia drummondiana – devemos considerar a *ironia como forma poética*. Ou seja, a ironia deverá ser compreendida como um dispositivo estilístico por meio do qual Drummond desenvolve em sua poesia tensão dramática e esforço por reflexão. Desse modo, como se verá, a ironia será o recurso utilizado pelo poeta para dar forma a uma poética da subjetividade.

O presente pequeno ensaio – desenvolvido com a intenção de analisar os elementos constitutivos do movimento poético-reflexivo na poesia de Carlos Drummond de Andrade – é formado por duas partes. Na primeira, serão apresentadas algumas considerações sobre a ironia entendida como um dispositivo formal, portanto, não apenas como tropo retórico-discursivo, mas como elemento estruturador da linguagem e responsável por seu efeito estético. Além disso, mostra-se necessário demonstrar como a ironia passa a integrar a unidade da linguagem poética, pro-

movendo a interação entre imaginação e reflexão. Na segunda parte se verá de que maneira Drummond desenvolve o jogo irônico como forma poética, e de que maneira tal jogo servirá como meio para refletir a relação estabelecida entre subjetividade e alteridade. Para isso, será desenvolvida uma análise do poema “Procura da poesia” de *A rosa do povo* (1945), que proporcionará a oportunidade para compreensão do problema proposto.

A ironia como forma da poesia

O conceito de ironia remete, em primeiro lugar, a um processo verbal que consiste em exprimir algo com a intenção de dar sentido a algo diverso, encoberto, mas não anulado pelo primeiro. Cria-se, assim, o efeito de fundir em um único enunciado aquilo que se diz de modo explícito àquilo que se quer dizer implicitamente. O que se opera aqui é uma certa *inversão semântica*, cuja compreensão exige que se atravesse o conteúdo explícito do texto para alcançar seu conteúdo implícito. O funcionamento da ironia, portanto, depende da plenivalência desses dois conteúdos, para assim garantir a aproximação e a sustentação de duas linhas do pensamento até o limite de sua representação. Outra peculiaridade da ironia reside na desfaçatez do jogo entre esses conteúdos, jogo cuja mediação é feita (via de regra) pelo humor, a ponto de freqüentemente encontrarmos a fusão desses dois princípios. Esclareça-se de antemão que ironia e humor constituem duas formas diversas de representação, pois, muito embora o humor se mostre uma chave para compreender o funcionamento da ironia, ele não é um pressuposto dela.

Esse, aliás, é um bom ponto de partida para a análise que se fará a partir de agora: qual o pressuposto da ironia? Qual o princípio que a fundamenta e a faz funcionar? Esse ponto de partida nasce junto com uma constatação de fundo teórico: tal como descrita acima, a ironia é compreendida como uma figura de linguagem e pensamento, cuja função consiste em alterar a disposição previsível de uma sentença (frase ou verso) com vista a criar certo efeito que vai e volta entre o poético e o retórico. Trata-se, portanto, de um dispositivo estilístico cujo funcionamento depende de sua performance verbal.

Sem negar a validade de tais assertivas, é preciso esclarecer que elas não constituem o fundamento de funcionamento da ironia. Caso assim compreendêssemos, estaríamos tomando o efeito como causa. O fundamento de seu funcionamento reside no princípio que organiza a obra como uma unidade formada por elementos heterogêneos, regulando e articulando os detalhes de cada uma de suas partes ao movimento geral do todo. Portanto, o funcionamento da ironia está fundamentado a partir de um método de composição. Assim entendido, o conceito de ironia passa a ser menos uma questão de estilo e mais, e propriamente, uma questão de forma.

Ainda no terreno da teoria, faz-se importante elaborar melhor essa última noção de ironia. Para começar, devemos lembrar que a ironia não nasce na literatura, mas no teatro, ou seja, a ironia é um recurso tipicamente dramático, um recurso de encenação e representação em ato. Sua origem é a parábase, recurso através do qual, no ato da representação, o coro (ou uma personagem individual) se destaca da cena

encenada (*mise-en-scène*) e se dirige diretamente ao público comentando os artifícios empregados pelos atores com o propósito de iludir. A função dessa figura parabática é desconstruir as simulações que iludem o público. Ao suspender o ato de representação para mostrar uma visão precavida a respeito da própria representação, a parábise se contrapõe ao processo de envolvimento (*catarse*), que submete o espectador por intermédio do efeito do belo – efeito tão próprio à arte –, pois o seu objetivo é justamente estimular esse espectador a refletir os efeitos que a representação exerce sobre ele. Assim, a atitude reflexiva surge como algo despertado no ato mesmo da representação, ou seja, no ato da fruição estética. O que se vê, portanto, é a sobreposição de dois discursos distintos: um encenando os acontecimentos, outro desmontando os artifícios e revelando os efeitos da encenação; um envolvendo o público, outro despertando-o para a necessidade de uma avaliação distanciada. Isso irá repercutir no plano da forma: ao fundir, no ato da representação, a representação mesma e a reflexão sobre ela, a parábise cria uma espécie de cesura estrutural no interior da peça, cesura essa que, longe de significar um defeito ou de impedir o desenvolvimento da encenação, é a mola-mestra de uma atitude ao mesmo tempo estética e reflexiva. Essa é a marca definitiva da ordem interna da forma parabática. (MELO & SOUZA, s/ d., p. 28)

A primeira geração romântica alemã (*Frühromantik*), um dos principais frutos da *Aufklärung* no campo das artes, procurou resgatar justamente a forma parabática como linha de força da atitude irônica. Nas palavras de Friedrich Schlegel, um dos mais representativos membros da escola de Jena, “a ironia é uma parábise permanente.” (SCHLEGEL, 1994, p. 182) Com isso, ele quer dizer que a ironia produz uma atitude constante de auto-reflexão a respeito dos procedimentos estilísticos e retóricos utilizados em uma obra de arte. Uma novidade importantíssima introduzida pelo romantismo é que agora a poesia – e não mais o drama – será entendida como a forma artística privilegiada para a realização de uma arte plena, ao mesmo tempo estética e crítica. Essa equação, tal como compreendida pelo grupo de Jena, possui duas implicações nada recalcadas. Em primeiro lugar, somente a poesia teria condições de estabelecer padrões seguros para sua compreensão: “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, não tem o direito de cidadania no reino da arte.” (idem, p. 51) Por outro lado, uma crítica que não fosse ao mesmo tempo poesia, mesmo que produtora, seria conservadora, pálida, inacabada e meramente explicativa: “Nenhuma teoria esgota a poesia.” (ibidem, p. 54) Ao contrário, e em segundo lugar, uma vez que a poesia se apresenta ao mesmo tempo crítica e reflexiva, po deria oferecer uma compreensão elevada de tudo ao redor:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Somente a poesia pode se tornar um espelho do inteiro mundo circundante, pairar suspensa nas asas da reflexão, eqüidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potencializar continuamente a reflexão, multiplicá-la como em uma infinita série de espelhos. (SCHLEGEL, 1994, p. 99)

O traço reflexivo atribuído à poesia adquire aqui uma função central: a forma interna da poesia se encarregará de reunir dados diversos da realidade e do espírito,

organizando-os a partir de um estado de tensão e complementaridade. O confronto entre elementos diversos entre si é a condição primeira para a reflexão, condição essa que apenas a poesia poderá cumprir.

Sistematizando, para além de sua definição normativa, podemos compreender a ironia de dois modos: a) a ironia como uma cesura estrutural (fratura interna) na qual dois discursos se sobrepõem de maneira a produzir reflexão em ato; b) a ironia como modo de reunir e organizar dentro de uma unidade fraturada, mas coerente em si mesma, uma massa heterogênea de materiais diversos que vão da arte à filosofia. Esses dois aspectos da ironia (um relativo à enunciação, outro à organização do enunciado e à reflexão sobre ele) realçam seu aspecto formal: a ironia se revela um exemplo muito bem acabado de metalinguagem, ou para dizer mais propriamente, uma regra de composição rigorosa que desenvolve a reflexão sobre a própria forma da composição. Ademais, deve-se atentar para o fato de que mesmo o termo reflexão aqui possui um caráter muito específico: a ironia depende de um dispositivo formal (enunciação) e é preciso não esquecer que o ato de reflexão depende desse dispositivo. Enunciação e reflexão, portanto, se imiscuem numa determinada ordenação interna. Uma vez entendida como princípio de organização formal, a ironia se notabiliza por constituir uma forma de reflexão contínua, assegurando um exercício de autocrítica permanente.

Torcendo o debate em favor de nossa tradição poética, convém lembrar que as características mencionadas, tão importantes para o romantismo alemão, não se firmaram profundamente no romantismo brasileiro. A única exceção talvez tenha sido Álvares de Azevedo, (ALVES, 1998, p. 11-12), que na segunda parte de sua *Lira dos vinte anos* procurou desenvolver as bases de uma poesia irônica:

Quase que depois de Ariel esbarramos em Calibã.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. (AZEVEDO, 2001, p. 190)

Diferentemente da primeira parte do livro, a segunda muda o diapasão poético daquele autor que é considerado o maior exemplo de ultra-romantismo no Brasil. Agora, em vez de dar vazão a uma poética ególatra, tão conhecida de público e crítica, Álvares de Azevedo procura fundamentar teoricamente – é essa a função do prefácio citado acima – uma outra orientação estética, baseada naquilo que ele mesmo chamou de “binomia”. O processo é mais ou menos simples, mas nem por isso desimportante e começa a ser esclarecido quando o autor faz lembrar as personagens shakespearianas, Ariel e Calibã: o primeiro, ser espirituoso, que representa a alegria e o otimismo; o segundo, demoníaco, representa o ceticismo e o espírito crítico. A binomia, então, se fundamenta na unidade de dois espíritos contraditórios (“duas almas no cérebro de poeta”). Note-se que no lugar de um sujeito poético voltado para si mesmo, uma figuração da qual o romantismo dependia, vemos a fragmentação deste sujeito em dois. E mais: dois sujeitos que opõem personalidades formadas. Álvares de Azevedo procura então desenvolver um programa estético, que, para se efetivar plenamente, deve desconstruir a base das convicções românticas. Encontramos, então, uma série de poemas que manipulam alguns chavões típicos do

ultra-romantismo (o amor sincero e desinteressado, a paixão possessa, o medo da recusa, a idealização de situações e sentimentos) com o fim último de criticá-los. Essa crítica se realiza mediante a combinação de *humor* e *ironia*, (CAMILO, 1997, p. 57, 69-70) No primeiro caso (avaliando a função do humor), as cenas risíveis não servem apenas para que o personagem enamorado faça má figura (“Namoro a cavalo”), ou para que exponha sua inépcia amorosa (“É ela! É ela! É ela!”), mas também, ou principalmente, para indicar a exaustão dos mencionados clichês românticos, pondo-os na desconfortável situação de estar fora de moda: “É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro”, escreve Álvares de Azevedo no já citado prefácio. Para entender o segundo ponto (a ironia), que aqui interessa mais, devemos ressaltar a existência de uma cesura estrutural (cuja lógica de funcionamento já foi explicitada) utilizada com interesse particular: ao sobrepor dois discursos contraditórios por definição – um que confirma o romantismo, utilizando alguns de seus clichês mais batidos, e outro que o nega – temos uma crítica muito específica do romantismo, uma crítica que não é construída por um ideal estético oposto, mas sim pelo próprio romantismo. A ironia, então, mostra-se o procedimento estético que permite que o poeta romântico realize a autocrítica de sua concepção de arte.

Podemos então dizer que Álvares de Azevedo, mais que o romantismo nacional propriamente, foi o responsável por introduzir uma tradição da ironia formal na poesia brasileira. Mas atente-se para o caráter limitado dessa concepção de ironia: ela não realiza toda possibilidade irônica que a poesia é capaz porque seu intuito está centrado em dismantelar (através do humor) o núcleo duro do romantismo e não propriamente ampliar a capacidade reflexiva da poesia. Essa última tarefa foi levada a um bom termo por Carlos Drummond de Andrade, mostrando que esse último, desenvolvendo de maneira original e sofisticada a ironia enquanto dispositivo formal (método de composição poética) estava na verdade dando prosseguimento a uma tendência que vinha de antes. Existia, assim podemos dizer, uma precária tradição poética ligada a esse modo de composição e construção, tradição à qual – mesmo sem se referir diretamente a ela – Drummond se filiou e aprofundou. Sua filiação a essa “tradição” não foi por puro gosto pelo tema, nem deve ser entendida como uma contribuição apenas; foi sim o tratamento consciente que permitiu trazer os problemas de linguagem poética para o primeiro plano, refletindo pacientemente sobre os procedimentos técnicos necessários para desenvolvê-los.

A ironia formal em um poema de Carlos Drummond de Andrade: o paradoxo na construção da subjetividade e da alteridade

Recordando um pouco, vimos que a ironia não é apenas uma figura de linguagem, mas um método de construção cuja arquitetura deixa entrever uma lógica dos contrários, um artifício da linguagem por intermédio do qual a arte e a reflexão revelam suas afinidades e confirmam a interação. Carlos Drummond de Andrade aperfeiçoou esse dispositivo em favor da criação de uma poesia altamente meditativa, que serviu como chave para pensar não somente a máquina interna do poema (sua lógica de construção e desenvolvimento), mas também para pensar a posição e a

função do sujeito lírico no interior desse poema. Trata-se de dois temas distintos entre si, mas se os tratamos aqui de forma conjunta é porque em certos casos a integração está posta num nível elevado de construção, revelando uma certa perfeição na construção que merece ser analisada. Neste sentido, o poema "Procura da poesia" se apresenta como um bom exemplo deste tipo de maestria.

Porém, antes de analisar o poema, convém destacar dois aspectos importantes a seu respeito. Em primeiro lugar, devemos lembrar que Drummond teve que domar o ímpeto desconstrutor dos primeiros modernistas, ajustando, com rigor e senso de equilíbrio, a liberdade que eles pregavam: no lugar da desestruturação total do verso, como defendia Oswald de Andrade, por exemplo, Drummond procurou encontrar um sentido e uma economia para a organização interna do poema. O resultado desse esforço o coloca entre os poetas que conseguiram encontrar uma forma interior para o poema, especialmente se levarmos em conta o fato – bem analisado por Paul Fussler Jr. – de que a tradição moderna reconsiderou a importância e a necessidade da disciplina poética, sem a qual o caos interior da subjetividade criadora tenderia a dissipar o equilíbrio interior do poema e drenar-lhe as forças. (FUSSE, 1965, p. 193)

Em segundo lugar, recordemos que não é raro ver "Procura da poesia" classificada como exemplo de metapoema, conceito esse que rebaixa a capacidade meditativa da peça e apaga um pouco as sutilezas empregadas em sua construção. De fato, esse poema, como tantos outros que trabalham a matéria poética como tema privilegiado, procura desenvolver uma reflexão sobre o fazer poético e sua recepção. Entretanto, com o interesse voltado para a análise do paradoxo criado entre subjetividade e alteridade, podemos ver que neste poema a reflexão é levada mais longe e fundo do que parece à primeira vista, como procurarei mostrar a seguir.

Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,

não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faças poesia com o corpo,

esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou a de dor no escuro

são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,

que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

O que pensas e, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.

Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,

não indagues. Não percas tempo em mentir.

*Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.*

*Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.*

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.*

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

*Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiam na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
(ANDRADE, 1992 p. 95-97)*

Para ultrapassar a interpretação segundo a qual se trata de mais um caso – bem elaborado é verdade – de metalinguagem e ir além da noção normativa de ironia, é preciso, mais que tudo, identificar e analisar os aspectos do enunciado (os exemplos de comentários sobre o fazer poético) e articulá-los aos aspectos mais mediados da enunciação (a atitude performática do Eu poético no momento em que expõe suas idéias). Trata-se de dois movimentos diferentes, cada um possui uma lógica própria, um princípio de construção particular, e, por isso, possuem características bastante específicas. Devemos, no entanto, entendê-los como dois movimentos cujo funcionamento se dá conjuntamente, pois o poema é desenvolvido como uma estrutura na qual se reúne a diversidade, a heterogeneidade, a multiplicidade enfim. Existe no poema, portanto, uma unidade da diversidade e uma diversidade da unidade, e é

essa relação complexa de mão dupla que sustenta a força meditativa no poema de Drummond. Para que isso fique mais claro, é preciso analisar um pouco mais detidamente os dois aspectos apontados acima.

Em primeiro lugar, tratando do problema do enunciado, observe-se que o poema trabalha de modo crítico os principais temas que encontramos na fortuna poética de Carlos Drummond: acontecimentos sociais, incidentes pessoais, ofício de poetar, corpo, memória, infância, família, cidade, sentimentos, tempo, etc. Esses temas são mencionados por um Eu lírico que dá instruções a um interlocutor oculto sobre como se deve ou não fazer um poema, escolhendo e descartando assuntos variados. Não temos aqui uma atitude reflexiva voltada para condições abstratas do fazer poético: não se trata de uma teoria geral da poesia nem da descrição de um poema isolado. Trata-se, isso sim, de uma reflexão mais ampla sobre um *sistema poético*, ou, para dizer de um modo mais direto, sobre o *sistema poético drummondiano*. Com isso, nosso poeta realiza a função irônica tal como a descrevemos acima: como uma forma auto-reflexiva desenvolvida a partir de certos procedimentos técnicos que permitem conhecer a peça como poética e crítica ao mesmo tempo. Mais ainda, se não existe erro nas considerações acima, essa atitude eminentemente poética confirma as palavras de Ludwig Tieck quando analisa o papel da ironia como força mediadora entre o poeta e a poesia: “[A ironia] representa no poeta a faculdade de dominar a matéria; a ironia o impede de nela perder-se e o preserva de uma concepção unilateral das coisas, de uma tendência vã de idealizá-las.” (TIECK, 1972, p. 109) Deste modo, damos de cara com o aspecto verdadeiramente meditativo da poesia de Drummond, que se manifesta de uma forma complexa: o aspecto ilusionista da poesia (que leva à negação da poeticidade de certos temas) é acobertado por outra ilusão (mais sutil, elaborada no nível mais elevado da composição). Assim, a força do poema se concentra tanto no plano temático (“O que pensa e sentes”) quanto no plano da forma (a “forma definitiva e concentrada”) do poema. Este dado revela o grau de continuidade e ruptura entre o procedimento irônico drummondiano e o romântico: o aspecto desconstrutor da poesia de Álvares de Azevedo previa o desmascaramento antiilusionista dos clichês românticos, alcançado graças à leveza humorística de suas peças; a desconstrução empreendida por Drummond não visa uma poética em particular, mas o efeito poético propriamente dito. Assim, num lance genial de vira-volta, o poema reelabora a ilusão com outra chave. Além disso, acrescenta-se que no lugar do humor, característico da poesia de Álvares de Azevedo, Drummond utiliza a capacidade meditativa da linguagem poética. Por tudo isso, a ironia drummondiana exige o esforço constante da parte do leitor para que acompanhe o movimento da *reflexão em ato*.

Em segundo lugar, fazendo referência aos procedimentos de construção mencionados acima, é necessário compreender a armadilha irônica drummondiana também como um jogo da enunciação. Isso chama a atenção para as qualidades propriamente técnicas de elaboração do poema, importantes na medida em que revelam sua especificidade: o poema sai do lugar comum quando reconhecemos o alto grau de *desenvoltura narrativa*, marcada por um diálogo implícito entre uma subjetividade (Eu lírico) e uma alteridade (Tu lírico). Esse aspecto, todavia, merece um parágrafo que o explique melhor, para que fiquem claros os pressupostos reflexivos que dão lastro à análise que ora se desenvolve.

Voltemos ao contexto em que surge a primeira geração do romantismo alemão, mais exatamente à Escola de Jena, que tratou de elevar a poesia à condição primeira de *medium-de-reflexão*. Era o grupo que reunia jovens estudantes interessados em discutir as relações implícitas (formais) entre filosofia e poesia. Para tanto, eles compararam os sistemas de pensamento dos dois principais representantes do idealismo crítico alemão, Kant e Fichte, e aceitaram as críticas que este dirigiu àquele. Fichte não aceitou a concepção kantiana segundo a qual o Eu era uma unidade coerente em si mesmo e desenvolveu a idéia de que a atividade reflexiva estava condicionada à duplicidade do Eu. Esquemáticamente, suas idéias podem ser resumidas assim: um Eu “se põe” no ato da reflexão ao qual um Não-Eu se contrapõe, delimitando-o; a razão intervém e acolhe o Não-Eu no Eu, numa operação que prossegue até a determinação completa da razão por si mesma, quando não é mais preciso nenhum Não-Eu delimitante, isto é, até a representação do representante. (FICHTE, 1973, p. 39-48) Em outras palavras, Fichte concebeu a reflexão como a *forma de uma operação* ambígua: o sujeito (Eu) se desidentifica de si e se desdobra em um Outro (Não-Eu); esse, por sua vez, se voltará sobre o primeiro e assim por diante. O que vemos é uma unidade se fragmentar e tornar-se dual, dualidade essa que, por sua vez – movimento de um processo –, voltará a se fundir numa unidade para fragmentar-se novamente. Os românticos de Jena ficaram profundamente impressionados com a idéia fichtiana que “determina a reflexão como a reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento dado nela.” (BENJAMIN, 1984, p. 31) Eles decalcaram essa forma e a transpuseram para o campo da literatura, procurando definir as diretrizes de uma poesia reflexiva, como foi visto atrás. Se nos voltamos para um dos mais importantes trabalhos sobre poesia escritos à época e que teve decisiva influência sobre o grupo romântico, *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller, poderemos constatar a construção segura de uma poesia reflexiva: “o contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, mesmo sob as condições da reflexão.” (SCHILLER, 1991, p. 90)

Levando em conta os pressupostos descritos acima, voltemos a atenção para o poema de Drummond para que se possa identificar seu método de composição. O que temos é uma estrutura poemática na qual se dá o embate entre dois personagens do poema: o Eu, de atitude propositiva, e o Tu, implícito, que não se mostra. Ora o Eu procura impor seu próprio gosto estético ao Tu, ora se comporta como seu possível leitor, ora como um confidente seu, colocando-se numa atitude passiva. O Tu, por sua vez, embora não dê o ar de sua graça, é ativo, levando o Eu a se empenhar – cada vez mais e conforme a necessidade – na tarefa de conduzir uma espécie de *diálogo monológico*. (BAKHTIN, p. 161-163) Ao fim e ao cabo, na fatura do poema, o Tu (que permanece suposto) é aquele a quem devemos considerar o legítimo poeta de um poema a ser construído; é ele quem vai penetrar “surdamente no reino das palavras” – isso se as lições transmitidas pelo Eu da enunciação forem acatadas. Existe uma interação entre eles, uma interação sutil, quase rarefeita, mas que funciona, pois o que o leitor testemunha é uma espécie de confronto entre si – “confronto” que deve ser entendido como procedimento desenvolvido na arte da argumentação e do convencimento. (ARISTÓTELES, 1998, p. 56-58; 71-72) Embora não exista uma conversa no sentido

convencional, toda a cena se desenvolve como num diálogo: o proponente desvia o assunto, dá ênfase às palavras, explicita algumas opiniões e reconsidera outras conforme a recepção (sempre suposta) do outro. Repetindo, trata-se aqui de uma construção híbrida, um misto de *diálogo implícito* e *monólogo exterior*, cuja especificidade está em construir uma visão própria com o olhar de outrem, fundindo, assim, numa única perspectiva, dois pontos de vistas distintos. (LANGBAUM, 1957, p. 38-39)

Tudo isso nos leva a considerar que Drummond possui a perspicácia de análise de um ensaísta, na medida em que ele demonstra que, além de dominar a força do verso e reinventá-la, também domina a força do pensamento: ele conjuga pensamento e poesia, reflexão e forma, análise e expressão. Por isso sua poesia é acessível – conforme as palavras de ordem do modernismo – mas altamente elaborada; sendo dotada de sensibilidade rara, nela encontramos reflexão por todos os lados. A prova da desenvoltura filosófica da poesia drummondiana não está somente no refinamento e na profundidade de sua capacidade de pensar, mas na estrutura mesma das peças, que deixa o pensamento se manifestar em ato. Esse dispositivo é garantido no poema em análise, graças ao uso simultâneo dos recursos de construção de dois gêneros distintos: o trágico e o dramático. O *trágico* pressupõe uma cisão interior do Eu em favor de seu próprio adentramento, um processo sutil no qual a subjetividade se confronta consigo mesma na busca de algo que só conseguirá desentranhar de si se buscá-lo a partir de fora. (STEINER, 1961, p. 108-109) O *dramático*, por sua vez, consiste em dotar cada uma das partes desta cisão interior (o Eu e o Tu) de um centro próprio de gravidade, de uma consciência particular, garantindo para cada uma delas uma personalidade própria. (ELIOT, s/d., p. 47-49) Como resultado da mistura desses gêneros – distintos e complementares entre si – temos, pelo menos, duas importantes considerações a fazer: primeiro, no plano da forma, a construção de uma poesia híbrida, um estilo mesclado – dado já notado por muitos estudiosos da obra drummondiana, como Davi Arrigucci, Gilda Salém Szklo, Marlene de Castro Correia, entre outros; segundo, no plano da construção da personalidade poética, a criação de uma alteridade para uma subjetividade que lhe corresponde. Somando essas duas características, somos levados a reconhecer que estamos diante de um processo de adensamento reflexivo que tem por missão questionar a consciência por meio de um discurso elaborado poeticamente.

Em “Procura da poesia”, a arquitetura do poema articula um tecido textual intrincado, baseado na dialética entre a unidade e a multiplicidade: o Eu e o Tu acabam por se mostrar alter-ego do poeta (como vimos, a matéria da poesia gira em torno de um inventário da poesia drummondiana); este, por sua vez, desdobra-se – poeticamente – naqueles, dando-lhes vida própria. Nisso, aliás, Drummond lembra muito o primeiro grande poeta da modernidade, Charles Baudelaire, naquilo que Jean Paul Sartre reconheceu como a grande conquista filosófica de sua poesia: “O esforço de Baudelaire consistirá em levar ao extremo a dualidade da consciência reflexiva. Se é lúcido, originariamente, não o é para dar exata conta de suas faltas, mas para ser dois.” (SARTRE, 1957, p. 20) O paradoxo do sujeito na poesia de Carlos Drummond está justamente neste desembaraço com relação a si mesmo, ou seja, o sujeito poético se desidentifica de si desdobrando-se numa alteridade, para então realizar a tarefa que realmente importa: a exposição e a reflexão de si mesmo. Isso é possível porque,

herdando dos grandes poetas da modernidade o veneno antiromântico, Drummond desconfia do exagero da função emotiva da linguagem centrada no Eu da enunciação. Sua atitude consiste em elaborar uma tensão (muito produtiva em termos de efeito poético) entre emoção e reflexão. Portanto, não se trata de negar ou abolir a emoção de sua poesia, e sim de torná-la uma força mediada por outra força, a do pensamento. Compreendendo sua arte poética a partir desses pressupostos, convém admitir que o poeta se equilibra numa variável inconstante: ele deve assumir como um *Eu próprio* (dando vazão à expressão) um *Eu* que ele não é (desenvolvendo um tipo de re-presentação). Dizendo de outro modo, o sujeito poético é aquele que, num ato de pura performance, muda a própria forma; ele opera uma autometamorfose: “[o poeta é] um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas.” (PLATÃO, 1996, p. 125)

A afinação filosófica de Drummond, como se pode ver, não está propriamente no encaminhamento dos temas, mas na articulação formal de uma estrutura complexa de exposição do pensamento. Não se deve nunca esquecer que a forma da reflexão analisada acima é, antes de tudo, uma forma poética. Nela, o Eu lírico se “confronta” com um Tu lírico – esse termo, apesar de inusual, não é descabido, uma vez que o Tu possui uma função específica dentro da economia simbólica do poema, ajudando a sustentar a estrutura e a forma do poema. Portanto, se não fosse pelo Tu, essa estrutura e essa forma desfibrariam.

Além disso, embora permaneça mudo, o Tu se faz importante, pois permite que o Eu se exponha sem dar a leve impressão sequer de que se confessa. Logo, o Eu e o Tu, a subjetividade e a alteridade, distintos entre si mas articulados pelo discurso poético, vivem sob o mesmo arco de forças. (PERELMAN, 2004, p. 47-53) Convém lembrar que quando Antonio Candido procura ressaltar “o núcleo emocional”, “o estado-de-espírito” da lírica drummondiana, ele faz menção à queda que o poeta tinha em se mostrar “torto”, “retorcido”, “enrodilhado.” (CANDIDO, 1995, p. 115) Trata-se de um movimento necessário para a auto-compreensão do indivíduo; um movimento que, para se realizar, configura a duplicidade do sujeito, como se houvesse um “Eu reflexivo atrás do Eu.” (ARRIGUCCI, 2002, p. 28)

A questão central colocada pelo arranjo formal encontrado por Carlos Drummond de Andrade reside no fato de que o esforço meditativo do poema adensa o caráter lírico, enquanto é adensado por ele. Em outras palavras, podemos dizer que o jogo da enunciação de “Procura da poesia” – assentado na oscilação enunciativa de um diálogo implícito entre a subjetividade e sua alteridade – é a *forma dramatizada do jogo de tensão e articulação entre imaginação criadora e esforço meditativo*. E assim, procurando mesclar sua impressão das coisas à reflexão (não somente reflexão sobre as coisas, mas a reflexão sobre a própria impressão), Drummond desenvolve uma poesia voltada para si mesma.

Voltando à caracterização de Schiller:

Ao poeta ingênuo, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como unidade indivisa, de ser a cada momento um todo autônomo e acabado, e de expor a humanidade na realidade segundo seu conteúdo inteiro. Ao sentimental, emprestou o poder ou, antes, dotou-o de um vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tornar a

humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito. (...) Assim, aquele cumpre, decerto, sua tarefa, mas a própria tarefa é algo limitado; este, decerto, não cumpre de todo a sua, mas a tarefa é um infinito. (SCHILLER, 1991, p. 88-89)

As palavras finais explicam muito a respeito da poesia de Drummond, deixando mais evidente a raiz da contradição que a marca, a sensação de infinitude, a ausência de uma proposição definitiva, enfim, o sentimento sublime que é ao mesmo tempo um paradoxo: a construção de uma imagem de si mesmo como se fosse outro e vice-versa.

ABSTRACT

This essay approaches the expression of poetical subjectivity and the difficult construction of its alterity in Carlos Drummond de Andrade's works, unveiling the poet's use of irony as a literary device which allowed him, in a single movement with several loops, to ponder on poetic form and its dynamic element, lyrical subjectivity.

Keywords: Poetry; Irony; Subjectivity.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, Hazard. *The contexts of poetry*. London: Methuen & Co., 1965.
- ADORNO, Theodor W. On lyric poetry and society. In: *Notes to literature*. New York: Columbia University Press, 1993.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1998.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.
- CAMILO, Vagner. *Riso entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 3^a ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábise na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas, 2000.
- ELIOT, T. S. La "retórica" y el drama poético. In: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Buenos Aires: Emecé, s.d. vol. 1.
- FICHTE, Johann Gottlieb. Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FUSSEL Jr., Paul. *Poetic meter and poetic form*. New York, Randon House, 1965.
- HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. 2ª ed. Barcelona: Anthropos, 1994.
- LANGBAUM, Robert. *The poetry of experience: tha dramatic monologue in modern literary tradition*. Middlesex: Penguin, 1957.
- LIMA, Luiz Costa. O princípio corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira & antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO E SOUZA, Ronaldes de. Introdução à poética da ironia. In: *Linha de pesquisa*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PLATÃO. *A república*. 8ª ed. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*. 2ª ed. Buenos Aires: Losada, 1957.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHÜLER, Donald. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: UFRGS, 1979.
- STEINER, Georg. *The death of tragedy*. London: Faber, 1961.
- STERZI, Eduardo. Drummond e a poética da interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, 2002.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- TIECK, Ludwig. La jornada dentro del azul: el sueño y el maravilloso. In: GUERNE, A. *El romanticismo alemán*. Barcelona: Seix Barral, 1972.