

A PENA DA GALHOFA, A TINTA DA MELANCOLIA: IRONIA E LÍRICA EM DRUMMOND

Antônio Sanseverino
Fac. Int. Ritter dos Reis

Não o morto nem o eterno ou o divino,
Apenas o vivo, o pequenino, calado,
 indiferente
E solitário vivo.
Isso eu procuro.
(Vida menor, Rosa do Povo, p116)

eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
(O elefante, Rosa do Povo, p.129)

Drummond é um indivíduo moderno, marcado pela consciência de si, pela necessidade de definir seus próprios pressupostos, mas ao mesmo tempo incapaz de fazê-lo, por ser *gauche*, esquerdo, demoníaco, anjo caído, melancólico, irônico... Mesmo com a simpatia que tinha pela esquerda, Drummond vive o impasse intelectual brasileiro nos anos 30, incapaz de decidir um lado para ação, católica ou comunista. Assim, a divisão, desde o princípio de sua obra, é dominante. Dá-se em Drummond o choque doloroso, sem que se alcance síntese. Sua divisão pessoal, seu dilema social, sua inserção no mundo transparecem, em sua obra, na forma. Os antagonismos sociais retornam à poesia como problemas imanentes à sua forma¹. É através dela que se dá a relação entre arte e sociedade. É através de sua separação e de sua distinção que a arte se relaciona com a sociedade, integrando à sua forma aquilo contra o qual ela se erigiu como separada². A forma, na linguagem, é o princípio mediador entre lírica e sociedade.

Em um texto sobre o progresso, Adorno diz que *somente onde desaparece esse princípio limitador de totalidade ou, ainda, o mero mandamento de identificar-se com ela, haveria*

¹ Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, s/d.

² Op.cit.

*humanidade e não seu simulacro*³. Em *Educação após Auschwitz*, Adorno mostra que a resistência contra o terror dá-se apenas pela autonomia, pela capacidade do sujeito de auto-determinar-se e ter a capacidade de não-participação. Curiosamente, é o mesmo princípio que está defendido em *Lírica e Sociedade*, em que a *lírica* deve ser uma expressão enraizada no mais fundo do sujeito individual, para conseguir encontrar dentro de si o não-formulado, o estranho, o universal. Não pode haver medo de enfrentar os **fantasmas dentro de si** nem o **horror fora de si**.

No presente texto, tenho o objetivo de mostrar a tentativa de constituição da *lírica* como expressão enraizada e os problemas formais que se encontram em alguns poemas de Drummond, do *Brejo das Almas*, de *Sentimento do Mundo*, de *José* e de *A Rosa do Povo*, como impasses subjetivos de sua época. A questão constitutiva do presente trabalho é essa divisão, essa tensão dual, que não se resolve que não alcança uma síntese. A busca da autonomia e do enraizamento em si tornam-se busca do impossível. Para isso, quero falar dos poemas em que o sujeito lírico se desdobra, cinde-se em um movimento de aproximação e de identificação com o objeto representado, como uma forma de enfrentamento de seus fantasmas, expressão da percepção de seus limites e de sua condição vista como diminuída, em um movimento ao mesmo tempo de aproximação e afastamento. A ambivalência que poderia paralisar o sujeito (como um enigma insolúvel) perante a incapacidade de decifrar o mundo, de decifrar a si mesmo e o outro, de conseguir agir sobre a realidade, restando-lhe a observação. No movimento constante, pendular e ininterrupto, Drummond constitui a *lírica* individual, subjetiva, constituindo um mergulho no universo interior, fundindo-se com objeto, para mostrar-se e revelar-se em sua subjetividade para além da ideologia e para além do mero derramento emocional. No mesmo compasso, no entanto, ele se afasta do objeto, cinde-se e mostra-se fora de si. Como mostra Costa Lima, domina em

³ Adorno, Theodor. Sobre o progresso. *Palavras e sinais: modelos críticos* 2. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Drummond um movimento de constante corrosão, diria eu, a impossibilidade de chegar a síntese impossível.

Esse desdobramento poderia ser mostrado em poemas em que representa objetos como um embrulho ou uma coisa miserável; poderia ser uma parte do corpo, a mão suja; poderia ser a dentadura, poderia ser uma terceira pessoa (Luíza Porto), o poeta, ou um animal, um elefante, um boi, um inseto. No entanto, outra questão me orienta na escolha, a forma discursiva, o uso da segunda pessoa, o diálogo com um outro, que, salvo engano, é um desdobramento de si mesmo.

Em *Não se mate*⁴, por exemplo:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:

A questão é a de saber qual é o sentido e a implicação dessa forma discursiva? Para isso, constituo como hipótese de trabalho que temos em Drummond tanto a atitude irônica, considerada como uma forma de contraposição, de negação, de esvaziamento de sentido pela contraposição da contingência material e o absoluto, como negatividade absoluta, como a define Kierkegaard. Próxima à dissimulação, a ironia não mostra aquilo que traz diretamente, descobre que existe algo por trás da aparência dos fenômenos. Ao contrário da hipocrisia, o choque entre opostos, entre interior e exterior, não tem uma limitação moral, pois ao irônico mostrar-se diferente do que é não significa ser mau. O caráter contemplativo da ironia, faz com que o irônico tenha um faro certo para o que é torto, falso ou vaidoso na existência, sem condená-lo (como na sátira) ou procurar conciliá-lo (como no cômico). Para o olhar irônico, *tudo se torna nada, mas o nada pode ser tomado de diversas maneiras; (...); o nada irônico, finalmente é a quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma (tome-se última expressão com toda a sua*

⁴ Andrade, Carlos Drummond de. *Rosa do Povo*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. p. , todas as citações foram retiradas da obra completa, por isso daqui para diante serão dadas apenas as indicações das páginas.

ambigüidade)⁵. O sujeito irônico vê o velho mundo em decomposição, em toda a sua putrefação, pois apartou-se da fileiras de seu próprio tempo e tomou partido contra esse. Aquilo que deve vir é oculto... **contra ela volta seu olhar devorador**. A ironia é a negatividade infinita absoluta: apenas nega, sem negar um fenômeno específico, sem estabelecer nada, mas supondo uma força maior do que a finitude repudiada.

Ao negativo no sistema, corresponde a ironia na realidade histórica. Na realidade histórica o negativo existe, o que jamais ocorre no Sistema. O sujeito aniquila a realidade com a própria realidade dada, pondo-se a serviço da ironia do mundo, mostrando o movimento da história. Mas, para que a formação irônica se desenvolva completamente, exige-se que ao mesmo tempo *o sujeito tome consciência de sua ironia*, sinta-se negativamente livre ao condenar a realidade dada, e goze a liberdade negativa.

Nesse momento, cabe fazer uma relação com a concepção benjaminiana de história. Um acúmulo de escombros deixado para trás é observado pelo anjo que avança levado pelo vendaval do progresso. Perde-se a chance de voltar para recolher os escombros e as ruínas. O sujeito fica preso à contemplação das ruínas⁶. O movimento dá-se por rupturas e saltos, viradas ou peripécias, que marcam o sujeito histórico com cicatrizes, apegados às imagens fragmentárias e dispersas, sem seleção hierárquica, de tal modo que não há a superação da perda em direção a uma síntese. A ironia romântica, marcada pela finitude e destruição, indica a necessidade de expressão por fragmentos, pela impossibilidade de uma visão de conjunto orgânica. A salvação das ruínas e destroços é promessa messiânica e busca de superar a finitude na busca do absoluto. A imaginação é chave de projeção de um mundo idealizado, que não chega a ser evasão, pois a

⁵ Kierkegaard, Sören. *O conceito de ironia*. Rio de Janeiro: Vozes, . p. 224.

⁶ HEGEL, Georg W. *A filosofia da história*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

ironia corrói a possibilidade mesma de evadir-se pela consciência da impossibilidade de se escapar dos limites reais.

A mobilidade do espírito irônico corresponde à percepção das contradições, incongruências e descompassos da realidade histórica. Como nada está estabelecido, a ironia vira e mexe com tudo por vontade própria. Pela ironia, por exemplo, Drummond consegue se libertar do peso da contingência. O sujeito irônico não leva nada à sério, num jogo infinitamente leve com o nada, sem se assustar como ele. Não leva *o nada* à sério, utilizando-o para se libertar da limitação e da seriedade de algo que tenta se impor como verdade. Se considerarmos o caráter satânico do riso e do sofrimento, humanos por se originarem da queda, a ironia é a forma da negatividade, como o mal absoluto.

Caracterizada a atitude irônica, vou fazer um aproveitamento arriscado, trazendo a descrição de Lukács para o indivíduo moderno. De *A teoria do Romance*, três características são constitutivas do sujeito na modernidade: irônico, demoníaco e melancólico. Como percepção da nulidade do mundo, *mística negativa em tempo sem deus*, a ironia gera um movimento oscilante constante, de autodestruição. Ela é um traço constitutivo do indivíduo na modernidade, que rompe com a tradição e destrói a solidez das determinações externas. O caráter demoníaco, não apenas no sentido judaico-cristão, destaca-se em um indivíduo que se multiplica em fragmentos, como legião, reencontrando em si as vozes e os impulsos subterrâneos das forças divinas exiladas do mundo profano. E é melancólico, por causa do ideal irrealizável, insatisfeito com o mundo e consigo, por não podê-lo transformar e desconfiada da linguagem incapaz de expressar essa crise.

A atitude e o sujeito irônico, contra si e contra o mundo, revela-se como um diálogo entre sua voz, subjetiva, e a de um outro, individual ou social, como se mostrasse a máscara social e a interioridade em separado. Em primeiro lugar, sua linguagem fragmentária e irônica, por não existir uma totalidade pressuposta, pode ser a expressão de uma busca da unidade ausente ou

perdida. Ao mesmo tempo, temas, imagens e até versos se repetem de um poema a outro em Drummond. Essa suposta continuidade pode ser considerada uma *obsessão* pelas idéias fixas. Por exemplo, em *Não se mate*, o sujeito poético dirige-se a Carlos, *entretanto você caminha / melancólico e vertical*. A expressão assemelha-se à *Mas você não morre, / você é duro, José*. Essa repetição, assim como outras, não indica, no entanto, a permanência do tema, indica uma identidade e, ao mesmo tempo, a diferença pela alteração do contexto. A repetição de outro discurso, ou uma menção ecoante, nos permite encontrar um dos traços do discurso irônico, corrosivo. Essa repetição, intradiscursiva, pelo processo rítmico ou pela reaparição de alguns termos, poderia ser também marcada pela inserção do discurso de outro autor, como a intertextualidade com o *Hino nacional de Brejo das almas*.

O ponto fundamental é mostrar que há traços no discurso poético que nos permitem identificar a presença da ironia. Os sinais da *besta* são indicativos do riso irônico, demoníaco, da negatividade, marcada pela necessidade de se perceber um movimento de desidentificação ou de afastamento do sujeito poético em relação ao objeto representado. Drummond, como ironista, deixa pistas no seu texto poético para que o leitor consiga depreender o sentido irônico, que possa enquadrar o enunciado dentro de um contexto significativo. O texto, sem necessariamente ser risível, pode estar marcado pela mistura de níveis discursivos, do alto e do baixo, do sublime ou do grotesco, do elevado e do prosaico, destacando a interferência entre níveis diferentes de discurso ou de representação, que se misturam formando uma ambigüidade de sentido. As vezes, o exagero, pelo caráter hiperbólico, ou a diminuição excessiva indicam a presença do discurso irônico, corrosivo e ambíguo, não permitindo ao leitor uma identificação pura com o discurso lírico, um reencontrar-se com o *pathos* poético. Também as contradições ou incongruências, os contrastes ou as justaposições, as hesitações ou as dúvidas, os choques ou oposições indicam a

mobilidade do espírito ou, às vezes, o caráter autodestrutivo de um discurso poético que pode almejar a síntese impossível, sem nunca alcançá-la.

Em *Não se mate*, por exemplo, existe um diálogo da voz pessoal do eu poético com uma segunda pessoa, Carlos, em que o primeiro aconselha o segundo para que não se mate. O conselho sobre a necessidade de viver e isolar-se é hesitante, como se o eu poético não tivesse certeza do que fala (*reserve-se todo para / as bodas que ninguém sabe / quando virão / se é que virão*), e ao mesmo tempo a descrição do outro reforça a impossibilidade de escapar ao isolamento (*mas não diga nada a ninguém / ninguém sabe nem saberá*).

A presença do vocativo, *Carlos*, leva a considerar uma forma de Drummond falar de si mesmo liricamente, revelando a sua condição, como se estivesse se dirigindo a um outro. Ele se desdobra estabelecendo um diálogo consigo e se colocando como voz e afirmação da autoridade (*é sempre triste, meu filho, Carlos*). Nesse afastamento, ao mesmo tempo em que fala de si mesmo, se aproximando e se fundindo com objeto do poema, ele se distancia como se fosse uma alteridade, dando objetividade para sua condição pessoal. Desse modo, pode-se perguntar se temos aqui um diálogo, uma fala procurando alcançar o interlocutor, ou um monólogo, em que sujeito fala de si para si mesmo. Essa hesitação, ou essa ambigüidade do discurso, não se resolve, abrindo-se para as duas possibilidades de consideração do discurso lírico.

O poema mostra o desdobramento do sujeito lírico de Drummond em dois, ele é ao mesmo tempo o sujeito lírico e o interlocutor. E o diálogo não se realiza, não rompe o círculo da solidão, prendendo-o na impossibilidade de se comunicar qualquer conselho que seja, pois o discurso se afirma no dizer e se nega no dito e na forma de dizê-lo. Esse movimento pendular impede a existência da conciliação ou do congelamento do instante lírico fora do tempo, ironicamente a lírica constrói-se pela corrosão de sua impossibilidade.

Em *Elegia de 1938*, o eu poético volta-se para seu interlocutor para descrevê-lo no seu comportamento e na sua inserção no mundo. Tanto o indivíduo descrito quanto a realidade estão marcados pela negatividade (*Trabalhas sem alegria para um mundo caduco, / Onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo*). A noite, como imagem recorrente na poesia de Drummond, aparece com um poder de aniquilamento, capaz de dissolver a identidade do sujeito, de dispensá-lo da dor da existência. O traço melancólico está na insatisfação consigo, aceitando a natureza e a história (misturando na mesma série *chuva* e *guerra*), e na insatisfação com o mundo que não pode demolir, apenas fala na impossibilidade de destruir Manhattan. A percepção da própria impotência leva o sujeito a aceitar a guerra e a injusta distribuição (problemas políticos e sociais, humanos) como se fossem do mesmo tipo da chuva (fenômeno natural). Essa equiparação demonstra uma naturalização da história para um indivíduo e isolado que não tem forças para agir e destruir o mundo existente. A impotência oscila para o desejo da potência destruidora, da necessidade de acatar o mundo para a percepção de sua caducidade.

Em *A noite dissolve os homens*, de *Sentimento do Mundo*, a noite dissolve os homens, impedindo o estabelecimento de limites ou a visão de perspectivas, é a pior negatividade possível, pois impede não apenas a realização como a própria constituição do sujeito. Ao mesmo tempo, existe a contraposição com a aurora, como surgimento de um novo tempo em que *o triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos*. O choque entre os tempos indica o estertor do mundo presente, caduco, levando a percepção de surgimento de um outro, mais forte, mais robusto...

Também em *Passagem da noite (A Rosa do povo)*, a imagem ganha força por seu poder de dissolução, de melancólico apagamento de qualquer vitalidade ou de capacidade de reação. A oposição dá-se em relação ao surgimento do dia:

É noite. Sinto que é noite

Não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
Que palpitamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
Noite nas águas, na pedra.
(...)
Mas salve, olhar de alegria!

A passagem da noite para o dia, surgimento e esperança, é próprio da esperança messiânica, de saltar para fora da noite, do círculo de indefinição do sujeito para que possa surgir a luz que permite perceber os limites de si e que lhe dê a possibilidade de ver e construir uma identidade. Ao surgir de uma virada abrupta, valor e satisfação para a existência individual e coletiva fazem parte de uma projeção imaginária, capaz de desfazer a negatividade da noite. O movimento continua sendo dual, por oposição e choque. A realidade afirmada é da noite que dissolve os limites entre eu e outro, entre o eu e o mundo, enquanto há esperança de saltar para fora desse círculo fechado para tempo que possa se definir como individualidade plena.

Parte de uma série de poemas sobre o tempo em *A Rosa do Povo* (*Uma hora e mais outra, Nos áureos tempos, Rola mundo*), *Passagem do Ano* estabelece um fluxo de comentários sobre o fluir do tempo. Tendo como motivo a troca de ano, o sujeito lírico volta-se para seu interlocutor para mostrar como *o último dia do ano / não é o último dia do tempo*, e *este não é o último de tudo*, pois sempre *fica uma franja de vida / onde se sentam dois homens*, pois de tudo fica um pouco (*Resíduo*). Pelo processo irônico, corrosivo, o sujeito poético mostra a corrosão da continuidade do tempo como manutenção da identidade e da unidade do sujeito. Em uma quebra discursiva, por uma troca de assunto, o poema troca de tom (*Recebe com simplicidade este presente do acaso*), apontando para um movimento destrutivo da vida de seu interlocutor pautado

pela morte de seus parentes e de suas coisas. Em uma mistura de níveis expressivos, equiparando *Kant, embriaguês, bola colorida e poesia*, o sujeito poético mostra que nada resolve a insatisfação do outro ou a melancolia perante o fluxo corrosivo do tempo. Nesse poema, o salto para um novo ano (presente do acaso) traz mostra também outra quebra discursiva, para afirmar a vida (*A vida é gorda, oleosa, mortal, sub-reptícia*). Repare-se apenas que a vida não é esperança transcendente, ou ruptura do tempo corrosivo, porém afirmação do corpo, da materialidade física, da boca comendo, da boca entupida de vida, que se impõe pela devoração e por sua mortalidade.

Ao colocar o discurso fora de si, dirigido ao interlocutor, o sujeito poético evidencia também o fluxo do tempo exterior e independente de sua vontade ou de seu domínio, em um movimento marcado necessariamente pela perda (morte de seus familiares e de suas experiências) e pela única consolação de afirmação do resto, do corpo como exterioridade que devora a vida para se manter vivo, mas que, exterior ao próprio sujeito, é apresentado sem transcendência ou espiritualidade. O poeta coloca-se tanto na autoridade da voz, cuja percepção revela o fluxo temporal destrutivo, quanto no interlocutor que é guiado em sua percepção do mundo. Há uma cisão entre consciência aguda, distanciada, e mergulho na existência física (mortal e oleosa).

(...)em sua ambivalência incessante está submetido ao regime da formação supressiva. Tal é o regime da sua paradoxal síntese negativa, se o olharmos bem, vemos que esse é o regime limite, em que a formação do sujeito - ou, se quiser, a relação sujeito-objeto, na base de tudo - se dá na passagem mutuamente supressiva entre um e outro, ou mais precisamente, no limite entre ambos, naquele instante infinitesimal e interminável em que o pêndulo das ambivalências encontra-se suspenso no exato meio de seu arco oscilatório, instante inapreensível em que o movimento é parada, o mesmo é o outro, o ser é o não-ser.⁷

José Antônio Pasta Jr. verifica este movimento de oscilação contínua em *Macunaíma*, que se transforma em estrela e brilha constantemente num piscar contínuo. O mesmo salto negativo

⁷PASTA JR., José Antônio. *Tristes estrelas da ursa Macunaíma*, in AVANCINI, J. A. *Mário de Andrade*. Porto Alegre, UE/ Porto Alegre, 1993. p27-32.

pode ser percebido no desdobramento de Drummond nos poemas analisados em que o eu poético oscila em direção ao outro, e o movimento oscilatório não constitui transformação ou formação constitutiva. O sujeito nega um ser que era (o interlocutor) para se afirmar outro (eu poético) através de seu poema, mas este outro é o exato instante da parada da oscilação. Temporalmente seria o agora que está entre um passado e um futuro, a firmado, por exemplo, na *vida oleosa e mortal*, como única possibilidade segura de perceber o instante entre um ano e outro. O passado não é estático, nem determina o presente do sujeito, tornando-o previsível. O futuro não seria mera projeção do presente a partir da abstração de regras do passado. Por isso, o momento, presente do acaso, não segue um trilho determinado. O eu poético busca interlocutor, a si mesmo desdobrado ou mascarado, mas não consegue alcançá-lo, preso entre um e outro, entre ser e não-ser, entre afirmar-se e negar-se.

Por fim, o problema da constituição do sujeito lírico em Drummond parece representar seus impasses intelectuais entre os anos 30 e 40, em que oscila entre a construção de uma identidade moderna, que deve pensar a partir de si própria e de seus pressupostos, e o vínculo aos padrões tradicionais, ainda patriarcais em que a autonomia e a necessidade de ser igual e livre provoca pânico. Nesse sentido, nos poemas em que há a dissociação de si mesmo, o eu poético coloca-se na posição de autoridade, que, estando acima de seu interlocutor, pode lhe dar conselhos e ditar padrões de comportamentos. Essa projeção identitária dada ao outro não se faz, no entanto, pela construção, mas pela corrosão irônica (mutilação de partes, negação da afirmação, exageros, incongruências...), em que tanto a atitude do sujeito, corrosiva, quanto seu discurso, revestido de uma autoridade hesitante muitas vezes, revelam a necessidade de se formar e de construir pela destruição, pelos resíduos que sobram. Isto se dá de tal modo que o sujeito poético quer se construir como indivíduo autônomo, mas a consciência moderna é voz externa em relação à realidade autoritária. Ao mesmo tempo necessita reconstruir a relação de autoridade, falando

consigo mesmo como se fosse para um outro. Drummond nos anos 30 e 40 fica preso, então, no círculo vicioso de ser moderno (livre e autônomo perante autoridade e padrões tradicionais) e ao mesmo tempo não se libertar do tradicional (dissociando-se, reproduzindo na voz conselheira a autoridade e projetando-se no outro como diminuído, menor e regressivo).