


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

ALINE TAÍS CARA PINEZI

**JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE: A IRONIA E A CONSTRUÇÃO DO
*GAUCHE***

Araraquara - SP

2015

ALINE TAÍS CARA PINEZI

**JULES LAFORGUE E CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE: A IRONIA E A CONSTRUÇÃO DO
*GAUCHE***

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras/ Unesp - Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – SP

2015

ALINE TAÍS CARA PINEZI

**JULES LAFORGUE E CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE: A IRONIA
E A CONSTRUÇÃO DO *GAUCHE***

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras/ Unesp - Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Guacira Marcondes Machado Leite

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^ª Dr^ª Guacira Marcondes Machado Leite (UNESP – FCLAr)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira (UNESP – FCLAr)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Silvana Vieira da Silva (UNESP – FCLAr)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Flávia Nascimento Falleiros (UNESP – IBILCE)

Membro Titular: Prof^a Dr^a Beatriz Moreira Anselmo (UEM)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A Daniel Rosado Pinezi, amigo, companheiro, fonte de inspiração e grande incentivador,
presente em cada linha, cada suspiro, cada dúvida, cada conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, nestas linhas, a todos aqueles que, de maneira direta ou indireta, contribuíram para que este trabalho fosse concretizado. De maneira especial, quero destacar alguns nomes, por terem sido esteio e sustento nos momentos difíceis, pela sincera amizade, e por terem incutido em mim importante centelha de entusiasmo para a busca por respostas e para a elaboração dessa pesquisa.

Inicialmente, gostaria de agradecer minha família, sempre presente, que torce por mim, vibra comigo diante das conquistas, acolhe-me nos momentos de fraqueza, ampara-me em meus tropeços e, acima de tudo, incentiva-me a continuar a caminhada. Em especial, agradeço meus pais, meu irmão, meus avós, meus sogros e cunhados, grandes encorajadores.

Ao meu marido, a quem dedico estas páginas, meus sinceros agradecimentos pelo incentivo e, acima de tudo, por fazer parte de minha vida. Obrigada por ser sempre carinhoso, companheiro e amigo, por ser arrimo nos momentos de angústia, luz na escuridão, fonte de inspiração e por rir comigo (ou de mim), não importa as circunstâncias. Minha eterna gratidão por ensinar-me a partilhar, a dar sem esperar nada em troca e a sorrir sempre.

Agradeço também minha orientadora, Guacira Marcondes Machado Leite, pelo apoio e pela atenção sempre preciosos. Obrigada por acreditar em meu trabalho, desde os tempos de Graduação. Obrigada por ver naquela menina simples do interior alguém que pudesse se aventurar pela poesia e por ter, desde então, incentivado minhas buscas.

Ao Professor Gérard Dessons, da Universidade Paris 8, agradeço por toda atenção e acolhida durante meu estágio doutoral em Saint-Denis. Obrigada pelo carinho com que me recebeu em sua disciplina e pelos conselhos tão pertinentes à realização deste trabalho.

À Prof^a Dr^a Andressa Cristina de Oliveira e à Prof^a Dr^a Flávia Nascimento Falleiros, agradeço por terem feito parte de minha banca de Qualificação, apresentando sugestões tão

pertinentes à elaboração do trabalho final, que também foi avaliado por elas. Obrigada pelo incentivo e pelo acompanhamento atento de meu progresso.

Agradeço ainda meus antigos professores que, com seu jeito apaixonado de ensinar, despertaram em mim o desejo de também trabalhar com aquilo que me completa, a palavra. Se conservo tamanho apreço pelas artes e pela literatura, sobretudo pela poesia, devo a meus queridos mestres a continuidade dessa paixão. Gostaria de citar especialmente a querida Érica, que foi professora, colega de trabalho e, mais recentemente, também aluna. Apesar de ter nos deixado durante esta caminhada, seu exemplo de pessoa marcou profundamente minha vida e será guardado com carinho em minhas lembranças e em meu coração.

A meus amigos, teço agradecimentos muito especiais. Como se sabe, quem encontra amigos tem para si grandiosos tesouros, motivo que faz com que eu me considere uma pessoa abençoada, por estar cercada de seres notáveis que participam de minha vida, ou ao menos por ter tido o privilégio de dividir com alguns deles momentos únicos e irrepetíveis. A minhas amigas de graduação que continuam sendo fundamentais, dividindo dúvidas e descobertas, Bruna, Paola, Paula e Priscila, obrigada pela amizade. A Alessandra, juntamente com seu companheiro Manoel, pela parceria profunda; a vocês todo o meu amor. Aos queridos presentes que recebi durante meu estágio no exterior que, apesar de terem comigo convivido durante tempo reduzido, tornaram-se inesquecíveis: Fernanda, Michele, Paula, Guilherme, Danusa, Felipe, Maria, Irene, Ana Paula, Alda e Marcelo; muito obrigada por rirem comigo mesmo diante de problemas. Aos queridos Jamil e Marli, juntamente com seus filhos Estêvão e Tiago, querido afilhado, pela força e pelas orações. A Luís, Márcia, Gustavo e Ana, querida afilhada, pela torcida e pela cumplicidade. Aos amigos da Fraternidade do Magnificat, em especial os que convivem comigo semanalmente, por ouvirem minhas inquietações e me fazerem sorrir.

Agradeço, ainda, a todos aqueles, professores ou pós-graduandos, que entraram em contato com meu trabalho, em bancas, disciplinas e eventos, e que fizeram considerações importantes para que ele se desenvolvesse. Muito obrigada pelas lições.

A Capes, agradeço pelo fomento.

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

(Fernando Pessoa)

*“ Lembro que, em plena tarde de um dia de semana,
Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis
numa tira de papel de seda branco. Perguntou por
que ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho.
‘Estou trabalhando, mana’, disse tio Ran. ‘Trabalho
com a imaginação dos outros e com a minha’.
Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu
entenderia como uma das definições de literatura ”.*

(Miltom Hatoum)

RESUMO

Jules Laforgue (1860-1887) foi considerado um autor da modernidade literária cujos escritos tocam dois importantes movimentos literários: o Decadentismo e o Simbolismo. O Decadentismo, anterior ao Simbolismo, caracteriza-se pelo tom mais pessimista das composições, enquanto que o Simbolismo, de acordo com Edmund Wilson, é composto por duas vertentes distintas, a “sério-estética” e a “coloquial-irônica”, a primeira sendo mais estudada até meados do século XX e, orientada pelas ideias de Mallarmé, representa a poesia da sugestão destinada a iniciados. A poesia “coloquial-irônica” associa-se a Jules Laforgue que trabalha questões cotidianas e ligadas à oralidade. Ele, que quer fazer algo original a qualquer preço, subverte os movimentos literários aos quais faz alusão e trabalha a ironia por meio de símbolos e de alegorias, criando uma maneira própria de fazer poesia, baseada na ruptura e na dissonância. Assim como Jules Laforgue, o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1986), ligado ao Modernismo, utiliza em seus textos recursos desse movimento no Brasil quando ele ironiza os modelos literários vigentes e cria uma nova maneira de fazer poesia. Nesse sentido, adota verso livre, a ausência de rimas, o humor e prefere temas do cotidiano do homem simples para mostrar as várias faces do eu desajustado, *gauche* no mundo. Ambos os poetas adotaram, nas obras que compõem o *corpus* deste trabalho, *Les Complaintes* e *Alguma Poesia*, um recurso marcante, a ironia, que é o objetivo deste estudo, que analisa, portanto, como essa ferramenta foi empregada nos poemas. Para isso, foram utilizadas obras que estudam os movimentos literários em que se inserem, bem como aquelas voltadas para a crítica sobre os autores; mas, sobretudo, foram abordados autores que se dedicaram à análise da ironia, entre os quais Hutcheon, Muecke e Sant’Anna ganham destaque.

Palavras-chave: Ironia. *Gauche*. Ruptura. Modernidade. Originalidade.

RÉSUMÉ

Jules Laforgue (1860-1887) a été considéré un auteur de la modernité littéraire dont les écrits s'inscrivent dans deux mouvements importants: le Décadentisme et le Symbolisme. Le Décadentisme, antérieur au Symbolisme se caractérise par le trait plus pessimiste des compositions, tandis que le Symbolisme, selon Edmund Wilson, se compose de deux tendances distinctes, la "sérieuse-esthétique" et la "prosaïque-ironique", la première étant plus étudiée jusqu'à la moitié du XXème siècle et, Mallarmé en tête, représente la poésie de la suggestion destinée aux initiés. La poésie "prosaïque-ironique" se associe à Jules Laforgue qui travaille des questions quotidiennes et liées à l'oralité. Il, qui veut faire de l'original à tout prix, subvertit les mouvements littéraires auxquels il fait allusion et travaille de l'ironie à travers les symboles et les allégories, tout en créant une nouvelle manière de faire de la poésie, fondée sur la rupture et sur la dissonance. Ainsi que Jules Laforgue, le poète brésilien Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1986), lié au Modernisme, utilise dans ses textes des recours de ce mouvement au Brésil quand il ironise des modèles littéraires de son temps et crée une nouvelle manière de faire de la poésie. Dans ce sens, il adopte le vers libre, l'absence de rimes, l'humour et préfère pour les thèmes quotidiens de l'homme simple pour montrer les nombreux visages du moi inadapté, gauche dans le monde. Les deux poètes ont employé, dans les œuvres qui composent le *corpus* de ce travail, *Les Complaintes* et *Alguma Poesia*, un procédé important, l'ironie, qui est l'objectif de cette étude, qui analyse, donc, comment ce procédé a été utilisé dans des poèmes des ouvrages cités. Pour cela, on s'est servi des œuvres qui étudient les mouvements littéraires dont ils font partie, ainsi que de celles qui se concentrent sur la critique des auteurs ; mais, surtout, on en a consulté d'autres qui se sont voués à l'analyse de l'ironie, tels que Linda Hutcheon, Muecke et Sant'Anna.

Mots-clé: Ironie. Gauche. Rupture. Modernité. Originalité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. PERCURSOS	19
1.1. Modernidades	20
1.2. Breve passagem pela história da França literária do século XIX.....	36
1.3. Jules Laforgue e a poesia da Modernidade.....	49
1.4. Modernidade e Modernismo no Brasil	63
1.5. Carlos Drummond de Andrade e a poesia do Modernismo.....	73
2. FORMAS.....	90
2.1. A ironia e suas facetas	92
2.2. A ironia e a noção de <i>gauche</i>	101
2.3. Ironia e chiste.....	107
2.4. Intertextualidade	119
2.5. Ironia em contiguidade com a paródia, a sátira e a intertextualidade.....	123
3. PRESENÇAS	132
3.1. <i>Les Complaintes</i> : características e análises	134
3.2. Alguma Poesia: características e análises.....	178
CONCLUSÃO.....	218
BIBLIOGRAFIA	226

INTRODUÇÃO

Jules Laforgue (1860 – 1887) e Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1986) são dois grandes nomes da literatura que, multifacetados como escritores, desenvolveram, entre diversas abordagens da linguagem, um trabalho com a poesia. Apesar de distantes cultural e linguisticamente e diferentes em estilo, ambos tentaram desenvolver uma nova forma de trabalhar com seus versos, combinando recursos literários e, enquanto isso, questionando os moldes existentes para que a poesia se encaixasse neles. Assim, acima de qualquer semelhança, o que os une é o fato de se apropriarem da poesia com originalidade.

A poesia laforguiana, em sua maioria, traz para o leitor um trabalho voltado para o coloquial-irônico, em que prioriza elementos do cotidiano e da oralidade, como gírias, abreviações próprias, construções neológicas, além de um encontro com a cultura popular, sobretudo oral, dos contos populares, das cantigas infantis e dos ditados, por meio de interlocução realizada de maneira intertextual e paródica junto aos versos do jovem poeta.

Além disso, o caráter melancólico e pessimista do eu lírico que se apresenta de forma polifônica aprofunda o desejo irônico desse eu que, desajustado, ataca antes de ser atacado, criticando os paradigmas existentes no que diz respeito à vida cotidiana, às crenças religiosas e, sobretudo, à literatura. Para Laforgue, a ruptura, a dissonância, a quebra de padrões e a construção de uma nova forma de versar expressam uma intenção que ultrapassa o mero desejo de inovar, mas demonstram o desejo de se fazer original a qualquer preço.

Em se tratando de *Les Complaintes* (1885), que inicia sua poesia de qualidade, a diversidade de temáticas é diretamente proporcional à quantidade de vozes que ironizam os que seguem padrões pré-estabelecidos, levando o leitor a ver em cada verso que brinca com palavras ou com construções sintáticas uma disposição zombeteira, como aponta Pound (1976, p.121):

É ele um artista incomparável. É nove décimos crítico, tratando, na maior parte das vezes, de poses e clichês literários, que toma como assunto; e – o que é o mais importante quando pensamos nele como poeta – transforma-os em veículos para a expressão de suas próprias emoções pessoais, ou de sua própria imperturbada sinceridade.

Drummond, por sua vez, prioriza o tom mais picante que aproxima sua poética inicial de poemas-piada, cuja estrutura mais voltada para o verso livre e branco marca uma inovação métrica e estética, em busca da originalidade e da ruptura dos modelos literários vigentes. Em meio à ironia e ao chiste, por vezes perpassados pelo pessimismo e pelo tédio que marcam o cotidiano do homem simples, a poética drummondiana apresenta-se como plural tanto quanto o é o Brasil de contrastes que se moderniza no início do século XX.

Com relação à sua poética inicial, *Alguma Poesia* (1930) – que já se inicia bastante amadurecida, vale ressaltar –, o tom majoritariamente prosaico, o humor, a melancolia e as confidências apresentam um eu lírico desencontrado, *gauche*, que busca compreender sua natureza enquanto tenta analisar também as inter-relações humanas, seja na família, no amor ou na sociedade, conforme aponta Villaça (2006). Além disso, assim como o faz Jules Laforgue, o eu *gauche*, tímido incurável, de olhar baixo, solitário, aponta os problemas antes que seja apontado pelos outros, usando a ironia como um escudo para seu desencontro diante do mundo.

Bastide (1997 p. 20), ao tratar da “lágrima salgada” que mistura tristeza e ironia na poética drummondiana, discorre sobre a dificuldade do eu lírico de se entregar às relações, trazendo para o texto, assim como ocorre na poesia laforguiana, um toque amargo de solidão:

Como se percebe, Drummond é poeta de difícil entrega. O humor, as hesitações, as ironias e as incompletudes constroem, em seus versos, movimento difícil de ser apreendido, revelando o poeta intrincado inserido no mundo contraditório e múltiplo do início do século XX.

A ironia, o *gauche* e a busca pela originalidade ligam os poetas que são estudados neste trabalho. Laforgue, que busca no cotidiano motes para sua ironia, traz consigo um

repertório de eus que, em sua maioria, olham para o alto, mirando o universo metafísico e incorporando-o às experiências corriqueiras e domésticas. Drummond, em um movimento inverso, apresenta um eu que, olhando para o chão, para a realidade do cotidiano, encontra ali motivos para erguer os olhos e contemplar uma sociedade em transição, repleta de contradições e, por conseguinte, de motivos para serem ironizados.

Este trabalho, portanto, tem por objetivo analisar comparativamente textos de duas obras poéticas desses escritores, *Les Complaintes*, de 1885, e *Alguma Poesia*, de 1930, destacando o estilo irônico empregado em grande parte de seus poemas. A originalidade de cada poeta no trabalho com os recursos estilísticos e lexicais também foi um critério motivador dessa aproximação.

Mas por que comparar autores tão originais? De fato, a escrita de ambos é bastante particular, porém igualmente inovadora. Logo, procurar os pontos de encontro das duas poéticas e analisar também suas diferenças permite que se visualize uma série de recursos caros à modernidade literária francesa e ao Modernismo brasileiro, como a ironia e seu contato com o pessimismo, o *ennui* e o *gauche*; além de, com essa comparação, ser possível observar essas escolhas poéticas de Laforgue e de Drummond e também notar como os autores empregam recursos tão constantes. Analisar a ironia de forma comparativa permite amenizar os embates suscitados por diferentes teorias, visto que é possível visualizar os mecanismos utilizados por cada autor para desenvolvê-la no texto, possibilitando que se compreenda a natureza desse recurso enquanto se analisam os exemplos, as semelhanças e também as diferenças de tom e de sentido. De forma criativa, esses poetas foram irônicos enquanto aplicavam a suas produções um tom jocoso, zombeteiro, humorístico, permeado de memórias, intertextualidade, langor, tristeza, oralidade e dissonância.

Além do impulso em comparar a ironia, quando se pensa em Carlos Drummond de Andrade como leitor e admirador de escritores franceses, dentre os quais está Jules Laforgue,

não se pode deixar de perceber como o brasileiro adotou alguns traços pessimistas e decadentes em várias composições, dando à paródia, ao diálogo e à intertextualidade, em seu texto, um lugar de destaque.

Assim sendo, o que se pretende não é simplesmente apontar a ironia no discurso, mas sim encontrar juntamente com ela os mecanismos que constroem um universo ora crítico, ora entediante, ora rasgado pela noção do *gauche* que aparece explícita ou implicitamente junto à melancolia e ao tédio.

Soma-se a isso o fato de ambos os poetas em questão terem subvertido o efeito de sentido que se espera da poética de alguém que está ligado a uma escola literária. Laforgue, que toca o simbolismo e o decadentismo, transgride os postulados dessas correntes ao inserir em sua obra o coloquial, o cotidiano e o irônico, zombando inclusive daqueles que estavam presos às escolas simbolista e decadente. Já Drummond, apesar de ter sua obra inicial ainda bastante modernista, também não se prende a elementos do Modernismo brasileiro exclusivamente, uma vez que insere o langor herdado do simbolismo enquanto ensaia uma escrita cada vez mais particular, original e reflexiva, que se consolidará em suas obras seguintes.

Portanto, para compor este trabalho, o capítulo inicial abrange informações a respeito da modernidade literária, do Simbolismo e do Decadentismo franceses, a fim de mostrar como Jules Laforgue não segue fielmente essas tendências literárias, desenvolvendo sua própria poesia. De forma semelhante, serão apontadas características centrais do Modernismo no Brasil, com o intuito de colocar Drummond como um poeta também original em suas escolhas.

O segundo capítulo traz considerações importantes sobre alguns recursos empregados na poesia laforguiana e drummondiana, como a ironia, a paródia, a intertextualidade, o

gauche, o chiste e a sátira, com o objetivo de mostrar como o uso desses recursos converge para a intenção irônica e zombeteira do discurso.

Já no terceiro e último capítulo, o *corpus* deste trabalho é apresentado, ressaltando as características principais e preparando o leitor para o que se pode encontrar nos poemas que fazem parte das duas coletâneas escolhidas. Além disso, alguns poemas selecionados, em vista da multiplicidade de recursos caros à ironia neles encontrados, foram analisados sob este viés, justamente o da ironia, visando mostrar como se trata de um recurso central na leitura de *Les Complaintes* e de *Alguma Poesia*, corroborando a subversão e a originalidade encontradas.

Vale ressaltar, no entanto, que apesar de este ser um trabalho que perpassa noções de literatura comparada, o objetivo dele não é o de discutir teorias comparativas. Interessa-nos aqui uma aproximação dos poemas desses autores, a fim de identificar semelhanças, no que concerne ao trabalho com a ironia e com o *gauche*, e também as diferenças, uma vez que, acima de qualquer ponto de encontro, por serem Laforgue e Drummond poetas originais, serão encontradas nas composições características próprias que os distinguem.

1. PERCURSOS

“Há versos que são belos e sem sentido. Porém ainda assim têm um sentido – não para a razão, mas para a imaginação” (BORGES, 2000, p. 90). Essa breve citação de Jorge Luís Borges traz à tona a questão do sentido, ou seja, da compreensão que se tem a partir da leitura de um texto poético. Muitas vezes, o sentido de um texto está muito mais explícito no entendimento do autor do que traduzido nas páginas em que se apresenta, sobretudo quando o discurso usa recursos como a ironia. Na poesia, isso não é diferente. Ao contrário. O universo imagístico dos versos de um poema, as rimas, as inversões vocabulares podem (e o fazem) intensificar a dificuldade de se apreender o sentido da mensagem.

Ora, tentar seguir o percurso feito por cada poeta aqui estudado pode auxiliar a análise dos poemas escolhidos como *corpus* deste trabalho. Para tanto, são realizadas neste capítulo breves passagens pela história da França literária, com a discussão de algumas questões referentes à modernidade literária, como suas principais características e a existência de uma vastidão de abordagens, dentre as quais foram escolhidas algumas para compor este texto. Ainda no contexto da modernidade, algumas características do simbolismo e do decadentismo francês são apresentadas em vista de pontos de contato com a poética de Jules Laforgue.

Já com relação ao Brasil, a discussão gira em torno do Modernismo, movimento literário que absorveu características da modernidade e que foi a estética de que Carlos Drummond de Andrade mais se aproximou em sua poética inicial. Ademais, serão elencados brevemente alguns pontos importantes para a análise de *Les Complaintes* e de *Alguma Poesia*, à medida que se apresenta um pouco da obra de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade.

1.1. Modernidades

Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé são alguns autores comumente inseridos entre os que fizeram parte da modernidade literária¹, que será discutida neste capítulo, em vista da necessidade de compreender algumas características da poesia moderna presentes nas poéticas de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade.

De acordo com Jauss (1996, p.50), a palavra “modernidade” expressa uma oposição entre o presente e o passado, uma vez que “moderno marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo”; o conceito, portanto, inicialmente, possui um caráter social e histórico. Jauss afirma que (1996, p. 47) “o termo *la modernité*, confirmado pela primeira vez, em 1849, em *Mémoires d’outre-tombe*, de Chateaubriand, foi consagrado na França, sobretudo por Baudelaire, como a palavra de ordem de uma nova estética”.

Sobre essa modernidade baudelairiana, construtora de uma nova estética, Jauss mostra que era um sinal do surgimento de uma “nova era artística”, mas que faz parte de um longo processo de desenvolvimento e de transformações (JAUSS, 1996, p. 48):

A modernidade baudelairiana, como sinal precursor de uma nova era artística, não pode, no entanto, fazer esquecer de que ela é o rebento tardio de uma longa história filológica. Mesmo o significado recente desse substantivo é tributário do adjetivo antigo *modernus*, que, “como um dos últimos legados do latim vulgar tardio ao mundo moderno”, faz parte de uma tradição literária ainda mais antiga. Essa tradição presta-se bem para mostrar o caráter ilusório da pretensão do conceito de modernidade de que o tempo, a geração ou a época presentes representariam o novo, por direito próprio e, desse modo, o progresso com relação ao passado.

¹ Certamente, tratar da modernidade literária não é uma tarefa fácil, tampouco para ser realizada em um único capítulo. Por isso, não há a pretensão de aqui se esgotar a discussão a respeito deste período tão rico e tão importante para a literatura. A modernidade literária será colocada em ênfase com o objetivo de levantar algumas questões relevantes para a abordagem e análise da poética de Jules Laforgue, escritor francês do século XIX, além de tentar mostrar que muitas características deste período literário podem ser encontradas em poemas de Carlos Drummond de Andrade, escritor brasileiro visionário do século XX. Dessa forma, a escolha feita foi a de, assim como realizado pelos teóricos citados, apontar esta época como aquela das grandes contradições e dos paradoxos, da ânsia da criação do novo a qualquer preço.

Com relação às mudanças ocorridas ao longo da história, segundo o autor, a primeira ocorrência do termo *modernus* deu-se no século V, na época de transição da Antiguidade Romana para o mundo cristão, motivando questionamentos sobre se o termo em questão já teria a intenção de marcar o término de uma época e o início de outra. Etimologicamente, Jauss demonstra que o vocábulo, mais do que apenas “novo”, também significa “atual”, fato que justifica a criação da palavra e sua utilização em diferentes contextos.

Sobre o contínuo emprego desse conceito, Jauss afirma que (1996, p.53)

à medida que avança o período temporal de *modernitas*, ela engloba, inicialmente, um espaço de tempo mais abrangente para, em seguida, abandoná-lo atrás de si como época terminada, de maneira que um novo passado venha inserir-se entre o presente “moderno” e a *antiquitas* e a Antiguidade pagã. É assim que a palavra *modernus*, cuja primeira expansão data dos tempos carolíngios distinguirá, inicialmente, no século IX, o novo império universal de Carlos Magno, como *secculum modernum*, da Antiguidade romana.

Com relação à literatura e à filosofia, “moderno” vem separar autores cristãos de outros da Antiguidade pagã, distância que com o tempo é reduzida, sendo substituída pela relação com a Antiguidade clássica. Ainda conforme Jauss (1996), no século XIII, esse distanciamento refere-se ao curto período que separa a escola dos *antiqui*, ensinando em Paris entre 1190 a 1220, dos *moderni*, seus sucessores e introdutores da “filosofia aristotélica”. Nesse contexto, a oposição entre antigo e novo existia, de certa forma, na co-presença, uma vez que os *moderni*, a partir do século XII, transformam o antigo para criar o novo, fazendo com que o passado sobreviva no moderno, o que mostra, na consciência do novo, não a soberania do anterior, mas a necessidade de seu aperfeiçoamento.

A relação entre os *antiqui* e os *moderni* apresenta diferentes nuances com o passar do tempo, fazendo com que a noção de “modernidade” ganhe especificidades em cada época. A modernidade renascentista, por exemplo, confere ao embate entre antigo e moderno nova chama, tendo em vista que os humanistas recusavam a identificação com o passado recente,

intitulando-o época de trevas; contudo, manifestaram afinidade com o passado da Antiguidade clássica, retomando modelos e considerando estes seus verdadeiros *antiqui*, nos quais encontraram o ideal da perfeição.

Na sequência, ou seja, com o classicismo francês, Jauss (1996) aponta para seu apogeu em 1687, quando Charles Perrault protestou contra as ideias de perfeição humanistas, configurando uma “*Querelle des anciens et des modernes*”. Nessa conjuntura, houve nova mudança de sentido com relação ao conceito de antigo e de moderno, à medida que Perrault, entendendo que os intitulados *moderni* podem expressar a experiência acumulada desde a Antiguidade, revelam-se, na verdade, *antiqui*.

Na passagem do século XVII para o XVIII, a ideia de modernidade aplica-se na afirmação de Perrault de que a arte antiga e a moderna não poderiam ser comparadas, dados os diferentes conceitos e costumes que envolvem cada época, pondo fim à *Querele*, e iniciando o Iluminismo (JAUSS, 1996, p. 63): “ a descoberta da diferença entre o antigo e o moderno, na esfera das belas-artes, representa, como resultado da *Querelle*, que a percepção histórica transforma-se, na França, na dimensão de um tempo irreversível, iniciando, desse modo, o Iluminismo”.

Esse distanciamento entre a Antiguidade e o moderno é percebido inclusive pelo significado do próprio termo *moderne* que passa a formar um par antitético com *antique* e não mais com *ancien*, frisando a distância histórica entre os tempos da Antiguidade e a modernidade. Corroborando essa ideia, segundo Jauss (1996, p. 50), do ponto de vista estético, moderno “já não se distancia do velho ou do passado, e sim do clássico, do belo eterno, de um valor que desafia o tempo”. Justamente a partir dessa noção é que se pautam as afirmações sobre a modernidade literária neste trabalho, haja vista a originalidade dos poetas estudados, que aperfeiçoaram a maneira de fazer poesia inerindo em suas composições, entre outros recursos importantes, a ironia, parte integrante e significativa da modernidade literária.

Sobre a consciência da modernidade, Jauss (1996, p. 75) demonstra como ela está relacionada com a autoconsciência do romantismo:

Enquanto a extensão de “moderno” reduz-se, progressivamente, da era cristã universal à duração de uma geração e, para terminar, à dimensão irrisória de uma mudança de moda de gostos literários atuais preferenciais, o conceito da *modernité*, precisamente na época em que essa palavra aparece, deixa de definir-se pela oposição a uma determinada época do passado. O que caracteriza esta consciência da modernidade que se separa, no século XIX, da visão de mundo do romantismo é que ela aprendeu que o romântico de hoje tornava-se rapidamente o romantismo de ontem e adquiria, ele próprio, o aspecto de *clássico*.

Sendo assim, o que Jauss busca mostrar é que a palavra modernidade não foi criada para o tempo em que essas reflexões foram feitas, nem poderia ser usado para caracterizar uma única época. Para o autor, “modernidade” traria uma percepção histórica do passado, sobretudo com relação ao romantismo, configurando uma “nova compreensão do mundo”, uma nova estética. Para este estudo comparado, portanto, esta é a definição que interessa apresentar.

Além de Jauss, Antoine Compagnon (1990) aponta, em seus “*paradoxes de la modernité*”, que durante muito tempo “tradição” era oposta a “moderno” sem que se discutisse o real significado de cada um desses termos; definiu “tradição” como uma forma de obediência, de seguimento dos modelos vigentes, enquanto “moderno” seria aquilo que rompia com a tradição. Ora, se a cada nova maneira de pensar e de escrever o mundo houver uma ruptura, não haveria, segundo palavras do próprio Compagnon, uma tradição na ruptura? Este paradoxo marca o cerne da modernidade estética: a contradição.

A palavra *modernidade*, além da clara ideia de moderno, carrega o conceito do novo traduzido na tentativa de uma criação cada vez mais original, bem como os conceitos de oposição, de contestação e de resistência, pois, como escreveu Compagnon (2003, p.15), “todos os artistas modernos, desde os românticos, se viram divididos, por vezes dilacerados.

A modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado”². Esse “desespero” latente que gera inquietação impeliu muitos escritores modernos à construção de significativas obras que evocam tanto a memória coletiva de um período de grandes transformações sociais, quanto a individual, à medida que apresentam, por meio do eu lírico, os anseios, as escolhas e as críticas desses autores, suas ilusões perdidas, seus caminhos solitários, suas confidências e falsas confidências, seus amores não correspondidos, suas devoções e provocações, suas iluminações, seus lamentos e suas flores do mal.

Compagnon reflete o caráter dual e mesmo paradoxal da modernidade que, para ele, tem estreita relação com o progresso, este, por sua vez, inseparável da decadência; essa ideia teria corroborado o “sentido nebuloso” que o termo “moderno” passaria a adquirir. Compagnon exemplifica essa dualidade apontando para a oposição entre classicismo e romantismo, mostrando que poderia ser resumida no embate entre dois presentes, uma vez que, para se falar em passado, parte-se de uma realidade atual, cujo caráter hodierno relaciona-se com a ideia de modernidade. Ela seria, portanto, segundo o próprio Compagnon, uma espécie de aceleração do tempo, diminuindo a distância entre o passado e o presente.

Assim como mostrou Jauss (1996), Compagnon (1990) também atestou a possibilidade de uma estética do novo, não apenas a partir de Baudelaire, mas que sempre existiu, no sentido da busca pela surpresa e pelo inesperado (COMPAGNON, 2005, p. 21): “O excêntrico ou o extravagante, que a tradição sempre deixou marginalizados – a blasfêmia, a sátira, a paródia, acompanhando por toda a parte a alegoria tradicional –, não é heterogêneo, que pretende, por sua vez, ser verdadeiramente outro e não apenas transgressivo”³. A

² *Tous les artistes modernes, depuis les romantiques, ont été partagés et parfois déchirés. La modernité adopte volontiers une allure provocante, mais son envers est désespéré.* (COMPAGNON, 1990, p. 15).

³ *L'excentrique ou l'extravagant, que la tradition a toujours connu à sa marge – le blasphème, la satire, la parodie accompagnant partout l'allégorie traditionnelle –, n'est pas l'hétérogène, qui se veut, lui, vraiment autre et non seulement transgressif.* (COMPAGNON, 1990, p. 22-23).

modernidade baudelairiana, de acordo com Compagnon, é equívoca, ambígua, uma vez que, ligada ao progresso, reage contra a modernização. Ela fundamenta-se na estética da negação, denunciando o conformismo e escandalizando a burguesia.

Ademais, a modernidade está relacionada à ideia de “completamente novo”, proclamada por Rimbaud, e que motivará o surgimento das vanguardas. Apresentadas como contemporâneas, as vanguardas trarão, como aponta Compagnon, um certo esnobismo, a julgar pelo ideal de novo como único valor, rejeitando a arte do passado, não reconhecendo o belo no antigo, atrelando ao recente e ao progresso a valoração dos movimentos artísticos. Nesse contexto, a arte não se oporá a nada senão a ela mesma.

De acordo com Patrick Bertier e Michel Jarrety (2006), impõe-se o uso do plural “modernidades”, assim como aparece no livro *Histoire de la France littéraire*, dada a necessidade de esclarecer que a modernidade não deve ser entendida tão somente como aquela evocada pelos teóricos, que surgiu na época de Baudelaire e de suas *Fleurs du Mal*, mas sim como a soma disso ao espírito de ruptura com os modelos predecessores. Se a literatura clássica exigia o emprego do modelo aristotélico, baseado na *mimesis*, imitando tanto os paradigmas antigos quanto a realidade, a época das luzes iniciou o processo de distanciamento dessas duas exigências literárias. Contudo, a grande ruptura aconteceu no século XIX, a partir da real recusa dos modelos já existentes. Por conseguinte, o grande marco desse século, ou seja, da modernidade em curso, foi a originalidade. Bertier e Jarrety afirmam que, nesse ínterim, a invenção não precisa necessariamente surgir a partir do real ou da natureza, mas pode sim buscar na natureza algo que signifique, uma ideia ou um sentimento já viventes na imaginação. Dessa forma, a originalidade encontra-se no cerne da própria obra literária em composição, pois “a imitação da realidade não é mais, portanto, mais um objetivo,

porém o meio pelo qual o escritor constrói uma obra cuja origem está nele próprio” (Tradução nossa).⁴

Um marco quando se menciona essa ruptura foi o prefácio de *Cromwell*, escrito por Victor Hugo, em 1827. O texto aborda a ideia de *grotesco*, até então rejeitada pela linha clássica, mais preocupada em apresentar o sublime, o belo. Hugo expõe a duplicidade das coisas ao tratar da coexistência do belo e do feio, do sublime e do grotesco, dualidade que reside na essência da totalidade do ser. O próprio cristianismo, com a ideia de corpo e alma, introduzira este olhar dual com relação ao homem, assim como o Barroco fortemente o fizera ao valorizar o maniqueísmo. No entanto, no século XIX, a ideia de cisão que essa visão de duplicidade promove é somada à ideia de completude, de coexistência. O feio coexiste com o belo, ao seu lado, porque nem tudo na natureza é humanamente gracioso, havendo dualidades como sombra e luz, feio e belo, mal e bem, disforme e gracioso, grotesco e sublime; dessa forma, ao se afirmar a existência e a importância do feio, o grotesco cada vez mais passa a ter um lugar na literatura, mesmo na lírica.

Seguindo a ideia de dualidade no sentido de complementação, Compagnon (2003, pp. 15-16) afirma que no século das contradições havia um “labirinto de vocábulos” que aparecem aos pares; ao mesmo tempo em que exprimem contradição “formam um paradigma e se interpenetram”: “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc”⁵. De acordo com o crítico, “os autores que estudam com pertinência a modernidade são, por isso mesmo, difíceis de se ler; é o caso de Benjamim, cujas análises escorregam como areia por

⁴ “*l’imitation de la réalité n’est donc plus un but, mais le moyen par lequel l’écrivain construit une oeuvre dont l’origine est en lui-même*”. (BERTIER et JARRETY, 2006, p. 2).

⁵ “*Voici plutôt un écheveau de vocables que je me propose de débrouiller. Ils figurent par couples : ancien et moderne, classique e romantique, tradition et originalité, routine et nouveauté, imitation et innovation, évolution et révolution, décadence et progrès, etc*”. (COMPAGNON, 1990, p. 16).

entre os dedos”⁶, imagem que se aproxima da modernidade líquida de Bauman (2001), cujas ideias de emancipação e de liberdade dialogam com as características dos líquidos, definidos como fluidos amorfos com capacidade de se moldar e de penetrar nos lugares, contornando o todo ou “escorregando por entre os dedos” como as ideias originais dos escritores da modernidade.

A ideia de uma modernidade líquida descreve de forma bastante precisa o espírito inovador de muitos escritores modernos. Segundo Bauman (2001, p.8),

os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. [...] Os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. [...] Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas.

Assim como os líquidos, diversos escritores da modernidade não se fixavam no espaço construído pelas escolas literárias, nem se prendiam ao tempo, fosse ele o presente, o passado retomado ou as ideias futuristas. Estavam constantemente prontos a mudar a forma de se expressar, buscando um trabalho original, instantâneo no que tange ao conteúdo, porém na intenção de trazer reconhecimento duradouro.

Em resumo, o novo aparece como um objetivo, um valor, e foi buscado nos mais diversos lugares, inclusive no passado; afinal, como criar algo atual sem a contraposição ao antigo? “O novo não é, porém, mais simples que o moderno ou a modernidade: o culto melancólico que lhe dedicava Baudelaire parece muito diferente do entusiasmo futurista das vanguardas”⁷ (COMPAGNON, 2003, p. 11). Para encontrar o novo era necessário um

⁶ “*Les auteurs qui traitent avec pertinence de la modernité sont pour cette raison difficiles à lire, Benjamin par exemple, dont les analyses se dérobent comme du sable entre les doigts*”. (COMPAGNON, 1990, p. 16).

⁷ “*Le nouveau n’est pourtant pas plus simple que le moderne ou la modernité : le culte mélancolique que lui vouait Baudelaire paraît très différent de l’enthousiasme futuriste des avant-gardes*”. (COMPAGNON, 1990, p. 9).

mergulho *au fond de l'Inconnu* (no mais profundo do Desconhecido. Tradução nossa) ⁸. Assim, a modernidade teve suas mais distintas facetas estéticas, estilísticas, literárias, abrangendo o campo da literatura e também das artes, tendo como uma característica importante, justamente a partir da busca do novo “no mais profundo do Desconhecido”, a originalidade que, estudada por Grojnowski (1988), desenvolve-se de forma análoga ao mito, pois faz parte de um processo de conhecimento e de representação. Cada artista buscará em seu íntimo, e em seu entendimento da arte, uma forma inovadora de se expressar, que não seja meramente representativa (aliás, eventualmente é degenerativa), mas que exprima seus mecanismos pessoais de criação literária, usados com arranjo original.

Todavia, o que não se pode esquecer ao colocar a modernidade literária como centro desta discussão não é o motivo de sua gênese, mas a relação entre a poesia e a modernidade, entre o escritor e o texto, entre o texto e o leitor, relações profundamente afetadas pela nova forma de pensar a palavra escrita. Esta se torna, inevitavelmente, um espelho de seu tempo, na medida em que contesta as convenções da época, sobretudo as literárias; o texto é, ao mesmo tempo, por vezes indecifrável, visto que é composto de estruturas particularmente elaboradas, visando à originalidade. A este respeito, bem observou Barbosa (1986, p. 1), ao apresentar o “texto-esponja e, ao mesmo tempo, texto-pedra, abrindo fulcros, singrando ondas, construindo o espaço para a reflexão”, absorvendo características do contexto sócio-cultural do escritor, mas também as flexibilizando, refletindo-as.

A modernidade literária, segundo grande parte dos especialistas, enfrenta um período limite, uma fase de transição em que acontece a tomada de consciência da ruptura. Temporalmente, há divergências quanto ao seu início, mas compreende parte dos séculos XVIII e XIX, época de grandes revoluções e descobertas. O homem moderno, deslumbrado com as transformações ao seu redor, libertou-se das tradições até então vigentes no ímpeto de

⁸ BAUDELAIRE, C. “Le Voyage”. In : **Les Fleurs du Mal**. Paris : Gallimard, 1996. p. 182. (Poésie).

construir o novo a qualquer preço. Este ciclo estético, como afirma Domício Proença Filho (1988, p. 12), caracterizava algo diferenciador, uma ruptura radical, a intensificação dos traços de modernidade e, ainda, “uma consciência de ruptura”. Literatos das mais diversas partes do mundo e artistas em geral almejavam a produção de obras cada vez mais originais e, para isso, usavam muitas vezes o recurso da ironia⁹, que acentuava, então, essa ruptura, pois, ao criar uma “tensão” entre o sentido literal e o sentido pretendido pelo autor, o texto irônico pode descrever uma ideia ou discuti-la de modo bastante original. Nesse âmbito, desenvolviam-se o Romantismo, o Simbolismo e, posteriormente, os movimentos de vanguarda, guiados pelo sopro da liberdade de expressão e de representação.

À primeira vista, este grito de liberdade quebraria as correntes que aprisionavam os poetas à tradição, permitindo que o trabalho com a palavra escrita fosse mais livre e pessoal. No entanto, a ruptura em vista do novo gera uma grande crise da representação. Cada autor buscou, então, à sua maneira, a originalidade, nem sempre visualizada na criação de novas estruturas, mas nas diferentes combinações lexicais, diferentes estruturações sintáticas etc, como nos diz Friedrich (1991, p. 20):

Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira a salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (Tradução nossa)¹⁰.

⁹ A ironia é uma das tônicas deste trabalho, pois desde seu título norteia as discussões apresentadas. Neste início, no entanto, aparecerá como um recurso utilizado nas obras da modernidade literária, compondo um estilo de época. No decorrer dos capítulos, porém, terá seu lugar de destaque sendo mais detalhadamente pensada e analisada.

¹⁰ “*E cependant, la poésie finit par s’opposer à une société tout occupée d’assurer sa survie économique : elle devint une lamentation sur les méfaits de la science enlevant au monde son mystère et sur la disparition du sens poétique dans le public. On en arriva à une rupture brutale avec la*

Conforme Paz (1993), o começo da modernidade acontece com a contestação à moral, à filosofia, à religião, à ética, à economia, à política e à história, sugerindo que uma característica central para essa tendência fosse a crítica. Isso porque, segundo o estudioso, os conceitos fundamentais da modernidade teriam surgido efetivamente da crítica, a exemplo de progresso, liberdade, evolução, técnica, democracia e ciência. Seguindo as afirmações de Paz, é fácil entender por que motivo a ironia e a dissonância, grandes facilitadores da crítica, são ferramentas essenciais no contexto da modernidade literária, bem como na obra de Jules Laforgue.

Com relação à ideia de ruptura, seria ingênuo tentar eleger um motivo que impulsionara os artistas a romper com a realidade da sociedade em que viviam, com o academismo poético e mesmo com as escolas literárias, cujos moldes eram rígidos. Ingênuo, porque não se pode descrever detalhadamente o espírito inquieto dessas almas contestadoras que não pretendiam permanecer acorrentadas às normas, como Prometeu em sua angústia eterna. Ainda como Prometeu, almejavam apossar-se do fogo do conhecimento e da liberdade, em busca de uma nova forma de escrever e de entender o mundo, provocando o choque, a surpresa e produzindo o desequilíbrio, a dissonância, o estranhamento, pois o novo nem sempre se relacionava com o perfeito ou com o ideal, já que nem tudo na natureza é belo, atraente ou harmonioso. Às vezes, o trabalho com o novo permeava o grotesco, o feio, o imperfeito, o desagradável, provocando a discordância e/ou o riso. Baudelaire, com sua

tradition ; le poète refuse les normes et trouva dans ce refuge la justification de son originalité. La poésie se voulut expression d'une souffrance enfermée dans un cercle sans issue : dans le verbe, elle n'espère pas trouver le salut, mais seulement la possibilité de la nuance. Elle s'affirma comme la manifestation la plus haute et la plus pure de la création littéraire : elle entra pour sa part en opposition avec le reste de la littérature et, sans tenir compte d'aucune réserve, d'aucune limite, s'arrogea la liberté de dire tout ce que lui inspiraient une imagination impérieuse, une intériorité élargie aux mesures de l'inconscient et enfin un jeu avec une transcendance qui ne se réfère plus à rien". (FRIEDRICH, 1999, p. 21).

charogne ou com seu albatroz¹¹ desengonçado, Victor Hugo e o Prefácio de Cromwell¹², Laforgue e o pierrô lunático¹³ mais do que lunar, Drummond e o *gauche*¹⁴, são autores, assim como muitos outros, que fizeram a opção de inserir o grotesco, o desengonçado, o canhestro, com o objetivo de dar um novo sentido às palavras, criando novas associações vocabulares e adotando uma postura irônica e zombeteira como diz o texto (LAFORGUE, 1979, p. 71): “*Et la lune, bonne vieille, / Du coton dans les oreilles*” (E a lua, boa velha, Com algodão nas orelhas), tapando os ouvidos às lamúrias daqueles que a ela confessavam seus segredos. “Quando eu nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (ANDRADE, 2002, p. 5), em uma profecia angelical às avessas.

A poesia, então, ganha novo sentido, originada da profunda relação entre o poeta e a palavra escrita, entre o mundo e o “eu” (BERTHIER, P. ; JARRETY, M. 2006, p. 260)¹⁵:

Este tempo infinito da eternidade, é o tempo do mal e da morte; é também o da arte, do ideal, da poesia. Poesia do mal, que exprime, pertence a ele e dele procede. Poesia que une escandalosamente a harmonia poética aos desacordos do eu, do século, e deste ‘mundo onde a ação não é a irmã do sonho’, este mundo que por sua vez condenará *As Flores do mal*, em um processo que sanciona de maneira retumbante o divórcio do poeta e da sociedade (Tradução nossa).

¹¹ Referência aos poemas “*Une charogne*” e “*L’albatros*”, contidos no livro de poemas de Baudelaire *Les Fleurs du Mal*. O primeiro descreve uma carcaça de animal em decomposição; o segundo, a ave desengonçada zombada pelos marinheiros.

¹² O Prefácio de Cromwell faz parte da obra de Victor Hugo intitulada *Do grotesco ao sublime*, de 1827.

¹³ Jules Laforgue utiliza vários símbolos em suas composições e dentre as figuras mais recorrentes, normalmente com fins irônicos, estão a lua e o pierrô, sendo este um contemplador do astro estéril.

¹⁴ Carlos Drummond de Andrade utiliza o termo *gauche* em seu “Poema de Sete Faces”. *Gauche* também se refere ao olhar angustiado do eu desencontrado, em muitos de seus poemas.

¹⁵ *Ce temps infini de l’éternité, c’est le temps du mal et de la mort ; c’est aussi celui de l’art, de l’idéal, de la poésie. Poésie du mal, qui exprime, lui appartient et en procède. Poésie qui unit scandaleusement l’harmonie poétique aux désaccords du moi, du siècle, et de ce “monde où l’action n’est pas la soeur du rêve”, ce monde qui en retour condamnera Les Fleurs du mal, en un procès qui sanctionne de manière retentissante le divorce du poète et de la société.*

O divórcio do poeta com a sociedade resultará em um homem fragmentado, repleto de sentimentos contraditórios que aparecerão na poesia, aumentando sua complexidade. Henri Scepi (2000), ao analisar a polifonia em *Les Complaintes*, afirma que a multiplicidade de vozes pode ser o reflexo das diferentes máscaras utilizadas pelo eu, construindo no texto uma série de personagens-locutores, dando aos poemas um caráter quase teatral. Em “*Complainte des voix sous le figuier boudhique*” (LAFORGUE, 1979, p. 46), de Jules Laforgue, por exemplo, cada excerto é atribuído a uma diferente voz, fragmentando aquela unidade do foco narrativo, ao mesmo tempo em que apresenta diferentes olhares que contribuem para uma visão paralitúrgica em detrimento das relações amorosas e da vaidade:

LES COMMUNIANTES

Ah ! Ah !

Il neige des hosties

De soie, anéanties !

Ah ! Ah !

Alléluia !

LES VOLUPTANTES

La lune en son halo ravagé n'est qu'un œil

Mangé de mouches, tout rayonnant des grands deuils,

Vitraux mûrs, déshérités, flagellés d'aurore,

Les Yeux Promis sont plus dans les grands deuils encore.

Les Complaintes coloca-se sob uma estética moderna em movimento e, segundo Scepi (2000), por meio de seus desvios e rupturas, responde à exigência de uma renovação poética que Laforgue chama de criação original. O poema acima citado, assim como grande parte dos poemas do livro, é fragmentado, como bem quer a modernidade, apresentando um diálogo entre os comungantes, as pessoas tomadas pela volúpia, os jovens, as paraninfas e a própria figueira que, budista no título, remonta à história de Buda, que teria alcançado a iluminação aos pés dessa árvore.

As interjeições e exclamações, além de fragmentação, dão ritmo e musicalidade ao poema e se repetem nas manifestações dos comungantes, funcionando como uma espécie de

refrão irônico, quando considerados os “aleluias” às hóstias exterminadas. É uma visão paralitúrgica, ou seja, que vai além da liturgia, enredando elementos do budismo e do cristianismo, mas que se relacionam com morte, vaidade, volúpia e ruína; essa menção religiosa às avessas é uma das constantes da poética laforguiana que tanto não se prendia às tradições vigentes como as inseria em seus textos com o intuito de ironizá-las, construindo, assim, uma ironia dupla bastante particular. A ironia dupla, nesse excerto, pode ser observada na descrição da lua *mangé de mouches, tout rayonnant des grands deuils* (comida por moscas, irradiando grandes lutos). O astro frequentemente relacionado à fertilidade, apresentado como força motriz das marés e cujas fases seriam fundamentais ao desenvolvimento das plantações na agricultura, é aqui corroído pela decadência. A lua aparece também como figura central da fala dos *voluptantes*, sendo associada, ainda, aos desejos carnavais, à volúpia e à desordem. Figura muito utilizada por Jules Laforgue em suas composições, o astro era símbolo dos românticos e dos simbolistas, e por eles frequentemente cultuado. Neste excerto, é inserido ironicamente, visto que é aproximado do luto, ao invés da fertilidade, substantivo comumente encontrado nas definições lunares de dicionários de simbologia. Mostra-se aqui sem vida, comido por moscas, irradiando lamentação e morte. Da mesma forma como a lua é ironizada, essa zombaria estende-se aos movimentos que a tomavam por símbolo máximo, configurando, assim, a dupla ironia laforguiana. “*Les Yeux Promis*” (Os Olhos Prometidos), com enfáticas iniciais maiúsculas, não prometem nada além de devastação.

Em “*Complainte de la fin des journées*” (LAFORGUE, 1979, p. 66), por exemplo, a voz do enunciador confunde-se com a de um comediante que incentiva a plateia ocasional a assistir à apresentação:

*Vous qui passez, oyez donc un pauvre être,
Chassé des Simples qu'on peut reconnaître
Soignant, las, quelque oeillet à leur fenêtre !
Passants, hâtifs passants,
Oh ! qui veut visiter les palais de mes sens ?*

O “eu” fragmentado presente nesse poema também faz parte do ideário modernista brasileiro, mantenedor de características da modernidade literária francesa, bem como profundamente afetado pelos movimentos de vanguarda, já bastante fortes na Europa, e que somente na primeira metade do século XX se firmariam no Brasil.

L'avant-garde, de acordo com Teles (1972), tem seus limites cronológicos entre o final do século XIX e a época da Segunda Guerra Mundial, por volta de 1940, repercutindo fortemente nas letras francesas logo no início do século XX e espalhando-se rapidamente por outros países. A literatura vanguardista, segundo Teles (1972), representava a parte mais radical entre as estéticas e os movimentos literários existentes, interpretando o espírito experimentalista da *belle époque*; caracterizou-se pelo espírito de ruptura e de abertura, visando ao mesmo tempo chocar a sociedade, rompendo com modelos vigentes, e abrir novos caminhos a serem seguidos.

Dessa forma, a literatura de vanguarda, muito mais do que uma simples tendência, constrói uma nova forma de ver e de entender o universo e a arte, diferente do modo como eram entendidos no mundo ocidental até então. Teles (1972, p. 58) afirma que “toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio”.

Ainda segundo o autor, várias experiências de ruptura anteriores, tanto temáticas quanto linguísticas, já experimentadas por escritores como Poe, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Whitman, além da revolução que o *esprit nouveau* simbolista suscitou, permitiram a coexistência de fases simbólicas, concretas ou extremamente abstratas, permeadas de cores e de sensações, motivando o surgimento de mais ideias de ruptura que culminaram, então, nos movimentos de vanguarda. Estes últimos apresentaram-se como movimentos de desorganização do universo artístico, valendo-se da destruição do passado, da

força do eu fragmentado e da negação dos presentes valores estéticos para reconstruir a arte, tendo em vista o desejo de uma profunda renovação literária. Sejam o futurismo e o dadaísmo – orientados pelo desejo de destruição do passado – ou o expressionismo e o cubismo – que enxergavam nessa destruição a possibilidade de construção de algo diferente – ou ainda o surrealismo, o dadaísmo e o futurismo, as vanguardas, na verdade, trouxeram consigo, para o século XX, a força e a explosão que a modernidade literária consolidara no século XIX.

Nesse contexto, o modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade, por meio de um “eu” fragmentado e retorcido, discorre com humor, pessimismo, chiste, amargor e ironia, a exemplo de seu tão conhecido “Poema de Sete Faces” (ANDRADE, 2002, p.5) que, dada sua complexidade e amplitude, inicia *Alguma Poesia*:

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
 [...]
 Eu não devia te dizer
 mas essa lua
 mas esse conhaque
 botam a gente comovido como o diabo.

Análogo a uma pintura cubista, o poema decompõe o “eu” e expõe-no sob diferentes angulações, fragmentado, seja no tocante aos sentimentos, na direção do olhar, nas marcas gramaticais, na linguagem, no gênero ou mesmo no sentido. Mesmo em apenas excerto do poema, é possível perceber a variedade de aspectos desse “eu” verdadeiramente moderno, traduzindo em versos a expressão máxima moderna da contradição, do tom fragmentário e entrecortado e, ao mesmo tempo, da inovação, da originalidade e da construção de diferentes possibilidades por meio da ruptura. Nesse poema, assim como em todo *Alguma Poesia*, Drummond ensaia sua escrita original que, mesmo embasada pelos ideais modernistas, trazia consigo combinações particulares.

Muitos dos tópicos consolidados sobre a poesia da modernidade caracterizam o projeto de uma escrita cada vez mais original, e estão presentes nos poemas de *Les Complaintes* e de *Alguma Poesia*, obras que aproximam seus autores à medida que reduzem a distância entre a prosa e a poesia, diminuem a fronteira entre os gêneros - inserindo traços estilísticos narrativos e dramáticos -, apresentam um espírito crítico aguçado atuando em conjunto com a ironia, a sátira, o humor, o chiste e a paródia, criando o novo por intermédio de um tom pessimista que tange o *gauche*, pelo *ennui* e embalado pela música, pelo popular e pelo cotidiano.

1.2. Breve passagem pela história da França literária do século XIX

“*Il n’y a pas de commencement*” (Não há início). Assim começa Patrick Berthier (2006) seu texto a respeito da explosão da poesia na França pré-1848. Da mesma forma como ele afirma não poder datar exatamente o início da explosão poética na França nesse período, também não é possível marcar tão precisamente o surgimento das ideias que compõem a modernidade literária. A modernidade é uma época marcada por ideais artísticos e por uma situação cultural que não podem ser resumidos em uma única poética, em um único estilo, tampouco em uma única data. A França presencia o apogeu das ideias da modernidade no século XIX, em meio aos simbolistas e aos decadentes, estes últimos, denominados “modernos” por Antoine Compagnon (1990). De acordo com ele, a modernidade está intimamente ligada ao presente, sendo a expressão da “estética do novo, do recomeço incessante”, resultado de uma recusa do passado, do clássico e do belo como fim último da poesia.

A modernidade, em matéria de poesia, segundo Jean-Pierre Bertrand e Pascal Durand (2006), traz consigo evidências que cegam, visto que cada teórico acredita ter compreendido

seu sentido. No entanto, as perplexidades multiplicam-se, uma vez que, em se tratando de uma época – e de uma época de grandes mudanças –, o trabalho de tentativa de definição deste contexto artístico, cultural e social é intenso. Por isso, de acordo com os autores de *Les poètes de la modernité* (2006, p. 8)¹⁶, a melhor maneira de compreender “modernidade” é somando a ela a ideia de mudança:

Se uma certa ideia de poesia ali se encontra embalsamada ao mesmo tempo que uma outra ali nasce, esta é inseparável daquela. E se o conceito de ‘modernidade’ conserva algum valor aos nossos olhos, é, precisamente, o de ter designado e canalizado esta troca, esta conversação, esta dinâmica contraditória (Tradução nossa).

Em conjunto com a atmosfera de mudança, a modernidade pode ainda ser compreendida como uma experiência da singularidade (2006, p. 9)¹⁷,

aquela de um poeta em luta com a língua, com seus recursos e resistências, ora deixando a iniciativa às palavras, ora trabalhando com o desregramento do sentido. Mas esta singularidade é moderna, tanto pelo fato de que é sentida em uma consciência intensa da historicidade da poesia, não tanto em termos de história política [...] quanto em termos de uma história específica da escrita poética e das instituições (Tradução nossa).

No Romantismo, o poeta era considerado um gênio, um profeta, um mago, um ser dotado de uma alma sensível, superdotado ou demiurgo, intermediário entre Deus e os homens, a quem foi conferido o dom de ter poderes especiais. O poeta da modernidade transforma-se em um profissional da beleza (ou do grotesco), um especialista no trabalho com

¹⁶ “*Si une certaine idée de la poésie s’y trouve embaumée en même temps qu’une autre y prend naissance, celle-ci est inséparable de celle-là. Et si le concept de “modernité” conserve quelque valeur à nos yeux, c’est, précisément, d’avoir désigné et canalisé cet échange, cette conversation, cette dynamique contradictoire*”.

¹⁷ “*celle d’un poète aux prises avec la langue, avec ses ressources et ses résistances, tantôt cédant l’initiative aux mots, tantôt travaillant au dérèglement du sens. Mais cette singularité est moderne, aussi bien en ce qu’elle s’éprouve dans une conscience intense de l’historicité de la poésie, non tant au regard de l’histoire politique [...] qu’au regard d’une histoire spécifique de l’écriture poétique et des institutions*”.

os verbos, um explorador da língua e, sobretudo, da palavra (e de seus significados, de sua origem, das formas de associá-la). Este novo magistério da língua, da palavra, segundo Bertrand e Durand (2006), atende às exigências estéticas particulares dos poetas e coloca cada vez mais a poesia em jogo, e com ela o lugar do poeta no mundo.

“O final do século XIX foi pródigo em dar nomes a seus movimentos literários, assim conferindo um peso desproporcional às diferenças entre eles”, dizia Clive Scott (1989). Dentre as várias tendências literárias nomeadas nessa época, duas merecem atenção especial nesta discussão, em vista da singularidade de suas características e da importância delas para as considerações realizadas acerca dos poemas que compõem este trabalho, o simbolismo e o decadentismo.

Scott afirma que “o simbolismo traz em si a passagem de uma estética romântica para uma estética modernamente irônica”, dadas as raízes românticas do movimento que permitem a alguns teóricos, como Ana Balakian (2000, p. 20), declararem que “o simbolismo deveria ser considerado apenas uma continuação do Romantismo”. De fato, a estética simbolista aproxima-se da romântica e divide com ela algum vocabulário, apesar de o entendimento de alguns termos, como “correspondências”¹⁸, ser bastante diferente. Alguns autores do Romantismo, como Edgar Allan Poe, também foram bastante apreciados pelos simbolistas, sobretudo por ter sido admirado primeiramente por Baudelaire. Todavia, o simbolismo não deve ser compreendido simplesmente como um prolongamento do Romantismo e sim como uma nova tendência, uma nova face que se constrói e que se completa nos ideais predecessores.

Repleto de correspondências, cultuava as lacunas do versar, os espaços em branco e a atmosfera enigmática, semelhante à tão conhecida frase da esfinge na entrada de Tebas:

¹⁸ Para uma visão detalhada do sentido de “correspondências”, ver Ana Balakian (2000) que discorre a respeito do swendenborguismo, dos românticos e de Baudelaire.

“Decifra-me, ou devoro-te”. Com efeito, os poemas simbolistas necessitavam de um leitor que, atento, estivesse disposto a solucionar os enigmas propostos pela linguagem vaga, misteriosa, aproximada do indizível, com imagens invisíveis quando olhadas em primeiro plano. Os versos precisam ser apreciados como quem olha um enigma, tentando encontrar as pistas escondidas em meio aos símbolos, à ironia, à intertextualidade, à alegoria e às novas construções semânticas e sintáticas.

Em se tratando de alegoria, pensada como estratégia discursiva, ela articula os dois extremos da equação lírica: a linguagem da poesia e o leitor. Em meio à atmosfera de inovação, surpreender o leitor com uma alegoria inesperada, e por vezes calcada na bizarria, traduz a intenção moderna de culto ao enigma, às correspondências de sentido e às novas construções poéticas. Explica Barbosa (1986, p.21):

Pensada como estratégia de articulação entre a linguagem da poesia e o leitor, a alegoria atua como elemento apto a decifrar aquilo que o poema incorpora como leitura da realidade pelo poeta. Criação de um espaço de linguagem cuja realidade é sempre mais e menos do que aquela experimentada pelo poeta, o poema transfere sentido para um outro espaço – aquele que está sob a formulação traduzível da alegoria.

O simbolismo nasceu na França no final do século XIX, mas foi entre 1885 e 1895, segundo Balakian, que atingiu seu mais alto “grau de atividade polêmica”, criando um clima particular que permitiu a críticos e poetas de diferentes países reunirem-se com os franceses e levarem para seus países as ideias (ainda que interpretadas) desenvolvidas em Paris. Nessa época, formou-se um *cénacle* que publicou muitos manifestos, uma série de revistas literárias a exemplo de *Revue Indépendante*, *La Décadence*, *La Vogue* e *La Revue Wagnerienne*, atraindo para Paris escritores, literatos e poetas do Ocidente. Dessa forma, as convenções da escola literária se espalharam e fizeram parte da preparação de um clima internacional que permitiu o surgimento dos subseqüentes movimentos de vanguarda, dada a preocupação maior dos simbolistas, “o confronto entre a mortalidade humana com o poder de

sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas” (BALAKIAN, 2000, p.15).

O início da história simbolista é principalmente francês, também porque foi Baudelaire quem primeiro transpôs os limites entre a experiência de escrita simbolista e a filosofia ocultista de Swendenborg, da forma como era admitida pelo olhar romântico que prezava o misticismo e a dualidade. Ainda com relação aos românticos e aos simbolistas, o sonho era um elemento de grande importância em ambas as estéticas. Para aqueles, representava o infinito, um “estágio intermediário entre este mundo e o futuro”. Para estes, o sonho muito se relacionava com a questão do enigma, da sugestão, da descoberta. Esse culto do sonho e da magia, por ambas as tendências literárias, muito se deve à experiência romântica alemã anterior à francesa (que tardiamente tomou contato com o misticismo estético alemão, apenas no século XIX).

Os simbolistas viam no sonho a grande possibilidade de experiência do poeta, sendo ele vital para a poesia que, durante a década de 1890, foi privativa de grupos fechados, feita apenas para os iniciados, apresentando uma visão subjetiva do artista que se sentia à margem da sociedade em que vivia, isolado em sua “torre de marfim”. Isolavam-se ainda em convenções literárias, em atitudes e formas, presos ao *ennui*, ao *azur* e à ideia de purificação da palavra, uma fixação para Mallarmé, por exemplo, que pretendia purificar a linguagem em vista de uma “poesia pura”. O poeta tinha o direito de se isolar, retirando-se do círculo social para trabalhar solitariamente em seu refúgio com seus símbolos, entre os quais se pode incluir também a “torre de marfim”. Ela não representa, porém, um símbolo em sua definição mais literal, arbitrário, escolhido pelo poeta para representar seu próprio juízo, mas designa a posição de isolamento que ocupava na sociedade.

Os símbolos compõem a poética simbolista de modo a aumentar sua complexidade, pois são relações muito particulares, construídas por cada poeta, compostos de “objeto e ideia,

presença e ausência” (SCOTT, 1989, p. 168), sugerindo ao invés de declarar. Sua escolha é arbitrária, uma vez que não há vínculo imediato entre o significante e o significado; dessa forma, traduzem uma representação da realidade aludida, criada de acordo com o entendimento de cada poeta que, por meio do indizível que envolve o símbolo, sugerem. Como bem disse Mallarmé, “onde há um símbolo, há criação” (BALAKIAN, 2000, p.68), e a decodificação desses símbolos escolhidos por cada escritor estará sempre relacionada a um estado de espírito criativo.

A retomada do helenismo, que ocorreu no final do século XIX, revivendo mitos, além de lendas da Idade Média, foi também significativa para a escolha de muitos símbolos, cristãos e pagãos, como será possível notar na poética de Jules Laforgue, fortemente habitada pelos mitos greco-latinos, entre outros. Diante da crise da representação, muitos autores, ao buscarem produzir algo original, procuraram no passado referências que pudessem ser recriadas, fazendo parte de uma releitura, muitas vezes irônica. Assim, em Jules Laforgue, as menções de muitas figuras, sobretudo femininas, funcionam como símbolo da ironia pretendida e mesmo da misoginia, como é o caso de Ofélia, personagem de Hamlet, estéril e enlouquecida em Laforgue, de Helena de Troia, mulher comum nos poemas do escritor francês, bem às avessas da bela personagem mítica, entre outras.

Os poetas da geração simbolista, segundo Bertrand e Durand (2006), situados entre 1871 e 1898, produziram a partir deles próprios e do gênero que praticaram com fervor uma poesia que se assemelha a uma imagem etérea, porque toca o conceito de sugestão e de pureza, à medida que os poetas tentaram purificar a linguagem utilizada das impurezas da história. Dessa forma, essa tentativa fez com que se enclausurassem em suas convicções, porém sem o resultado esperado. Segundo os teóricos citados, os poetas da geração simbolista conseguiram apenas exercitar o luxo verbal com estruturas estanques, cujo enfoque principal

era mais a junção de elementos sonoros e gráficos do que a tentativa de construir novas maneiras de representação das coisas por meio da linguagem.

Entre 1870 e 1898, ou seja, do nascimento da Terceira República à morte de Mallarmé, são decorridos praticamente trinta anos de transformações no campo literário, ao mesmo tempo em que as instituições da França republicana, com suas contradições, tomam seu lugar. Esta passagem do Império à República é marcada por tensões e escândalos que agitam a França e, conseqüentemente, a literatura. Os embates, as contradições, o espírito de decadência, a modernização, a mudança de mentalidade impulsionarão também mudanças na poesia, visualizadas nas obras dos autores da geração simbolista.

Clive Scott (1989) apresenta o poema simbolista como derivado das experiências de leitura e do trabalho com o verso realizado por Mallarmé e por Valéry, poetas que prezavam a forma. Segundo Scott, a forma pluraliza os significados, quando um mesmo termo deslocado na frase, ou a sua repetição, articulam diferentes nuances semânticas. Assim, a sintaxe desconjuntada, as inversões vocabulares, o uso demasiado de substantivos ou de adjetivos, além do emprego das figuras de linguagem serão marcas dos poemas do simbolismo. Além disso, as pausas e os espaços em branco são essenciais à sua realização. Se para os românticos as pausas eram “preenchidas pelos implícitos da voz”, para os simbolistas “são preenchidas por um exercício mental”. A estética da sugestão encontra nas pausas uma ferramenta para sua existência, pois a linguagem imperfeita e entrecortada permite ao leitor buscar o que está faltando, na tentativa de decifrar o enigma proposto nos versos. Jules Laforgue apropria-se dessas pausas, lançando versos curtos, nominais e por vezes incompreensíveis, como os de sua “*Complainte de l’oubli des morts*” (LAFORGUE, 1979, p. 117):

*Importun
Vent qui rage !
Les défunts ?
Ça Voyage....*

Ventos inoportunos? Defuntos? Viagem? A ausência de ações bem definidas, dada a quantidade reduzida de verbos (*rage*, *Voyage* – enraivece, viaja), configura também a quase ausência de sentido em versos aparentemente desconectados. Seriam mesmo os ventos inoportunos? Ou eles apenas completam a inconveniência da viagem dos mortos, muitas vezes esquecidos, como aponta o título do poema? Mas isso não importa, pois os mortos, segundo o eu-lírico, não se esquecem dos que ficam: *Si vous n'avez pitié, / Il viendra (sans rancune) / Vous tirer par les pieds, / Une nuit de grand'lune !* (Se tiver piedade, / Ele virá [sem ressentimento] / Puxá-lo pelos pés, / Uma noite de lua cheia!). Como nas lendas populares antigas, ao estilo laforguiano de introduzir mitos, lendas, folclore e credices populares em seus versos, é na noite de lua cheia que acontecerá esse duplamente irônico acerto de contas, dada a zombaria e, mais uma vez, a presença da figura lunar em meio à gozação.

A incompreensão, característica que pode elevar os poetas à condição de visionários, muitas vezes é auxiliada pela dissonância, recurso que aparece com frequência na poesia de Jules Laforgue enquanto é feita a associação de termos de diferentes naturezas, frequentemente até opostas, causando estranheza no leitor. De acordo com Friedrich (1999), unir fascinação e incompreensibilidade era o objetivo da arte moderna em geral, finalidade corroborada pela presença da dissonância, da surpresa, do inconveniente, do bizarro, do original. Os leitores não são preparados para o dissonante, pois ele não é anunciado nos versos; assim como os símbolos, arbitrários, que sugerem ao invés de proclamar, a dissonância quebra a expectativa dos apreciadores da poesia, cabendo a eles a interpretação das junções aparentemente incompatíveis.

Além dos versos nominais apresentados no poema de Laforgue, o preciosismo e as rimas raras podem ser também considerados essenciais ao movimento simbolista, já que, como diz Valéry, “*le contraire du précieux, c'est le vil*” (o contrário do precioso é o vil),

(SCOTT, 1989, p. 170). Essa “inventividade ultrameticulosa” relacionava-se com a estética da sugestão ao invés da apresentação e do detalhamento do discurso, calcada na arbitrariedade e, ainda, na tentativa de originalidade dos poetas que, extrapolando os limites da conveniência, agiam com o *dandy*, ao mesmo tempo preciosos e discretos. O fazer poético ligado ao preciosismo toca, ainda, a noção de “logopeia” de Ezra Pound (1976), ou seja, a “dança do intelecto entre as palavras”, que pode ser aplicada à poética de Jules Laforgue. Scott explica (1989, p. 170):

O preciosismo recupera parte de seu caráter caprichoso exatamente quando aparece em estruturas – como o verso livre de Laforgue – que evitam expressamente a gravidade inevitavelmente conferida à matéria pelas formas regulares.

No entanto, a função da rima no verso livre, como o de Jules Laforgue, não é a de tornar as construções herméticas como as de Mallarmé, mas sim “aperfeiçoar pastiches” e “fazer divertidas piadinhas”¹⁹, lembrando versos humorísticos, infantis, irônicos e fragmentários. Segundo Wilson (1967), ele é um dos representantes dos escritores que, mesmo estando em contato com a estética simbolista, voltavam sua poética para a ironia e para o coloquial como símbolos de originalidade. Contribuiu, com isso, para dividir o simbolismo em duas vertentes distintas: a denominada “sério-estética”, representada pelo cânone francês composto por Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, e a “coloquial-irônica”, representada por ele próprio e por Tristan Corbière. A primeira apropria-se das características até então apresentadas como fazendo parte da estética da sugestão. A segunda, ao contrário, valoriza os temas do cotidiano, a oralidade expressa nas repetições e nas gírias, além de uma tradição oral ligada à música e ao popular como motes da zombaria, da ironia, do humor e da sátira.

¹⁹ “*fignoler des pastiches*” e “*faire d’amusantes petites blagues*” (SCOTT, 1989, p. 170).

Jules Laforgue, no desejo de construir o novo a qualquer preço, aparece como um dos pilares do coloquial-irônico, porque diferenciava sua poesia das demais por meio do tom particular e da mudança de registro, das acrobacias verbais em meio a jogos de sentido, brincando com o intelecto ao associar ideias e palavras substancialmente adversas, como *rude paix* (rude paz) e *violuptés* em “*Complainte des nostalgies préhistoriques*” (LAFORGUE, 1979, p.78):

*La nuit bruine sur les villes.
Mal repu des gains machinals,
On dîne ; et, gonflé d'idéal,
Chacun sirote son idylle,
Ou furtive, ou facile.*

*Échos des grands soirs primitifs !
Couchants aux flambantes usines,
Rude paix des sols en gésine,
Cri jailli là-bas d'un massif,
Violuptés à vif!*

Além do mais, *violupté* é um neologismo criado para os versos dessa *complainte*, já que denota a aglutinação dissonante de *violence* e *volupté*. Como unir violência e volúpia? Talvez os ecos das noites primitivas sejam a pista para desvendar este significado.

Laforgue, misógino em grande parte de seus poemas, apresenta a volúpia, ligada à figura feminina, como grande causadora de inquietações. Neste poema, contudo, o parto (*gésine*) não está diretamente relacionado a uma mulher, mas sim ao universo, sendo o chão que, ao dar à luz, irrompe a rude paz. A nostalgia expressa nos versos do poema, portanto, pode ser entendida muito mais como algo ligado a um passado distante, por trazer à tona a eterna busca das origens, de um tempo primitivo e, talvez por isso *rude* e silencioso, cuja violência dos fenômenos relaciona-se diretamente com o nascimento das cidades e da humanidade. Pierre Loubier (1998) afirma em seu *Le poète au labyrinthe : ville, errance, écriture* que as cidades revelam o mito do labirinto e que o poeta errante explora os meandros de uma experiência absolutamente particular. Esse “eu” que erra por entre as ruas da cidade,

sob as intempéries, percorre o ambiente urbano enquanto aguça sua percepção das dimensões estéticas e sociológicas, mostrando que tanto uma cidade quanto um poema não podem estar distantes do mito, sempre presente. Por esse motivo, afirma (LOUBIER, 1998, p. 200) que a nostalgia da busca pelas origens nessa *complainte* dialoga com a existência da cidade e com “*le grand corps du cosmos maternel*” (o grande corpo do cosmos maternal).

Com relação à métrica, Jean Michel Gouvard (2000) afirma que este modelo em questão, de uso do metro octossílabo e do hexassilábico, demonstra uma inovação laforguiana no trabalho com a métrica. Segundo ele, usar quatro octossílabos e um hexassílabo rimados de forma emparelhada (abbaa) não era comum como a associação clássica de alexandrinos e hexassílabos. Todavia, nas *Complaintes*, nada é absolutamente comum, tendo em vista que o poeta explora diversos temas, diferentes construções frasais, variados metros e rimas.

Em muitos poemas laforguianos, como é o caso da “*Complainte des nostalgies préhistoriques*”, os adjetivos causam estranheza pela dissonância, assim como o dandismo causava pela extravagância. Este último é um dos refinamentos que marca a decadência ou o decadentismo, movimento um pouco anterior ao Simbolismo em sua origem, mas que divide com ele um lugar nos últimos decênios do século XIX.

O homem decadente surge em meio à grave crise social existente no século XIX, em torno da Revolução Industrial e do conseqüente inchamento das cidades somado a todos os problemas que surgiram em decorrência desse crescimento desordenado, como de habitação e de lixo. A sociedade da época parecia estar mais materialista em sua obsessão pela moda, por exemplo, mas também rodeada de incertezas quanto aos métodos científicos que se desenvolviam. Essa atmosfera de dúvidas transmite ao homem decadente, isto é, espectador da decadência iminente, um sentimento pessimista, negativista, de tédio, de langor e de *ennui*.

Com relação à poesia, o termo decadente foi relacionado a grupos de jovens escritores franceses adeptos do pessimismo exacerbado, que voltavam as costas à sociedade materialista,

inclinando-se em direção ao subjetivismo, pela descoberta do universo através do Inconsciente. Scott (1989, p. 173) destaca, neste contexto, Baudelaire:

Baudelaire provavelmente é o primeiro a retratar o artista moderno e decadente como um indivíduo com um sistema nervoso hipertrofiado. Mas, para ele, os nervos são motores de energia criativa, de gigantismo, estridência, multiplicação, além de registros ultra-sensíveis das sensações. Para Baudelaire, o dandismo não é tanto uma arrogância ostensiva, mas uma estética necessária de controle e exercício da vontade – e não apenas a vontade de surpreender, mas a vontade de fazer um trabalho cotidiano -, e o satanismo não é tanto uma perversidade, mas uma exultante afirmação de irredutibilidade pessoal. E, se Baudelaire sofre seu quinhão de remorso, é um remorso que pode se regenerar em seu equivalente estético, a nostalgia.

O isolamento dos decadentes e o refinado gosto pelas artes e pelo excêntrico podem ser muito bem representados pela figura de des Esseintes, personagem de *À Rebours*, de J.-K. Huysmans, que permanece recluso em sua propriedade afastada em Fontenay, experimentando prazeres exóticos – e por vezes eróticos – buscando o aberrante, o perverso, satisfazendo seus caprichos mais bizarros e ocultos. Sua misantropia e excentricidade - marcadas por diversos episódios do livro - como quando decide incrustar ouro e pedras preciosas na carapaça de uma tartaruga viva - podem ser observadas no gosto pela arte (obras citadas no texto que fogem ao gosto comum), na mistura de livros medievais e de obras escritas em francês moderno compondo sua biblioteca particular, e na escolha da mobília, sempre fugindo aos materiais e formas usuais, em contraposição à mediocridade existente, segundo o personagem, no gosto burguês.

O livro de Huysmans pode ser considerado uma bíblia decadentista, pois traduz a cada escolha de seu protagonista uma preferência dos decadentes. Des Esseintes mostrava preferência pelo excêntrico em confronto com sua irritação pelo classicismo. No entanto, o gosto pelo exuberante e pelo artificial levava-o a buscar nos acrósticos latinos, nos epigramas e no rebuscamento do barroco uma alternativa para se libertar do tédio existencial do qual era escravo, demonstrando o reflexo das ideias de Hartmman e da filosofia de Schopenhauer.

Huysmans (1983, p. 62)²⁰, em um posfácio escrito quase vinte anos após a publicação de *À Rebours*, menciona Jules Laforgue como merecedor de figurar no universo de des Esseintes, o que pode indicar que o poeta francês mantém em sua poética algumas características decadentes, como o pessimismo, apesar de tentar escapar do academismo das escolas literárias elaborando um modo de escrita fundado na ruptura. Por sua vez, essa estratégia da ruptura testemunha as mudanças ocorridas na literatura francesa do final do século XIX.

Corbière, Mallarmé, Verlaine. Não tenho nada a subtrair do que escrevi há dezenove anos: conservei minha admiração por estes escritores; aquela que professava por Verlaine inclusive aumentou. Arthur Rimbaud e Jules Laforgue teriam merecido figurar no florilégio de des Esseintes, mas não haviam ainda nada publicado naquela época e somente bem mais tarde as obras deles apareceram.

Os decadentes apropriam-se de uma linguagem rebuscada, voltada para o artificial, repleta de tédio e de distanciamento, entendendo a poesia como algo destinado a eleitos. Scott (1989, p. 175) atenta para o “superficial-refinado” que “ilumina um problema que todos os decadentes tiveram de enfrentar: como conferir profundidade a uma experiência epidérmica”. A solução talvez seja “a transposição do conteúdo para as contingências da vida”:

A maquilagem, as roupas e a aparência ainda cumprem sua tarefa ilusionista, funcionando como chamariz para os Pierrôs sentimentalmente vulneráveis, simulando uma precoce maturidade espiritual para pôr a personagem de acordo com a época.

O crítico afirma ainda (SCOTT, 1989, p. 176) que

A maquilagem, o ambiente de cabaré artístico com suas luzes brilhantes, as roupas e outras formas de ostentação constituem *a arte* de ser a si mesmo e,

²⁰ “Corbière, Mallarmé, Verlaine. Je n’ai rien à retrancher à ce que j’ai écrits il y a dix-neuf ans : j’ai gardé mon admiration pour ces écrivains ; celle que je professais pour Verlaine s’est même accrue. Arthur Rimbaud et Jules Laforgue eussent mérité de figurer dans le florilège de des Esseintes, mais ils n’avaient encore rien imprimé à cette époque-là et ce n’est que beaucoup plus tard que leurs oeuvres ont paru”.

ao mesmo tempo, o modo como o conhecimento de um ser se converte, para os outros, numa sucessão de prazeres dos sentidos.

Com relação a Jules Laforgue e o ponto de contato entre sua poética e o simbolismo e/ou decadentismo, muitos autores classificam-no como simbolista/decadentista. Fúlvia M. L. Moretto levanta, em *O sempre presente Jules Laforgue*, esta questão, refletindo sobre o pertencimento (ou não pertencimento) do poeta a esses movimentos literários. Laforgue realmente apresenta características que tocam ambas as tendências, mas sua poética vai muito além delas, impedindo uma classificação definitiva. Em vista disso, Moretto (1994, p. 57) pondera:

Em 1885 o poeta se define como “decadente”. E a crítica observou, com Noël Richard, que Laforgue não *sugere* como desejam os simbolistas, mas *diz, repete, insiste*. Não seria mais fácil ver nele o grande impressionista da literatura francesa ou então, simplesmente, o autor impossível de classificar e que abriu o caminho para a literatura do século XX?

Com efeito, o poeta transcende as correntes literárias de que se aproxima com sua poética e impressiona os leitores com verdadeiras acrobacias verbais e lexicais. “A presença de Laforgue está em toda parte e desabrocha cá e lá em citações e influências” (MORETTO, 1994, p. 47).

1.3. Jules Laforgue e a poesia da Modernidade

A obra poética de Jules Laforgue compreende uma série de volumes, em cujas páginas podemos contar mais de trezentos poemas, das mais variadas temáticas, além de sua obra em prosa e das publicações de tradução de outros autores, como Walt Whitman, produzidas ao longo de seus breves vinte e sete anos de existência.

O jovem idealista almejava nada menos que o novo, o original a qualquer preço, como ele mesmo afirma em uma carta a sua irmã, citada por Grojnowski (1988, p. 13)²¹:

Tendo em vista que aos vinte e três anos, Laforgue, renunciando a seus primeiros ensaios, resume em um único termo seu projeto de escritor. Expressa em uma carta que ele endereça a sua irmã mais nova, a confiança – ‘tendo apenas um objetivo : fazer o original a qualquer preço’ – é ao mesmo tempo desafio e palavra de ordem. Ela traduz o engajamento de um jovem para com o homem de letras que ele ambiciona se tornar (Tradução nossa).

A fim de atingir esse objetivo, empregou em seus versos temáticas variadas, mas sem perder de vista um recurso literário que foi trabalhado e desenvolvido por ele de forma bastante particular: a ironia.

Jules Laforgue nasceu em Montevideú, Uruguai, em 16 de agosto de 1860, filho de Charles e Pauline Laforgue. Segundo Guichard (1977, p.11), Laforgue vê-se como um “ ‘*bon Breton né sous les Tropiques*’, se déclare-t-il, en ses *Préludes autobiographiques*²²” (‘bom Bretão nascido abaixo dos Trópicos’, ele se declara em seus “Prelúdios autobiográficos”).

Aos seis anos de idade, Laforgue, seus pais e seus cinco irmãos mudaram-se para Tarbes, na França, onde o jovem permaneceu e estudou até seus 15 anos. A longa viagem de navio para a França provocou os primeiros sentimentos de tristeza e de tédio, um *ennui* presente nos 65 dias em alto-mar. Além disso, um ano após essa mudança, ou seja, em 1867, Charles Laforgue retornou ao Uruguai juntamente com a família, deixando em Tarbes o pequeno Laforgue e Émile, seu irmão mais novo. Provêm dessa época momentos de uma solidão incurável que se estenderiam por anos vividos longe de seus familiares.

Somente em 1875 a família de Laforgue voltaria para a França e decidiria viver em Paris. Nessa época, o futuro poeta, já com seus 16 anos de idade, estudou no liceu Fontanes,

²¹ “*D’autant qu’à vingt-trois ans, Laforgue, renonçant à ses premiers essais, résume d’un seul terme son projet d’écrivain. Exprimée dans une lettre qu’il adresse à sa soeur aînée, la confiance – « n’ayant qu’un seul but : faire de l’originel à tout prix » - tient à la fois du défi et du mot d’ordre. Elle traduit l’engagement d’un jeune homme envers l’homme de lettres qu’il ambitionne de devenir*”.

²² Grifo do autor.

cujos registros apontam um menino extremamente tímido que pouco se destacava nos exames escolares. Além disso, o jovem não poderia imaginar que poucos anos depois, em 1877, sofreria um grande golpe provocado pela perda da mãe, com quem pouco conviveu. Pauline faleceu ao dar à luz seu décimo segundo filho, que também não sobreviveu às condições do parto. Em 1879, a família instalou-se na rua Berthollet, número 5, no Quartier des Écoles. Talvez não por acaso, neste endereço foram produzidos alguns poemas que, mais tarde, comporiam as lamentações presentes em *Les Complaintes*.

Com relação aos irmãos do jovem Laforgue, Émile estudou na escola de Belas Artes; a irmã Marie, confidente do poeta, dedicou-se ao piano. Já o escritor, que perdera a fé após a morte da mãe, preferia frequentar bibliotecas, andar pelas ruas de Paris e escrever peças de teatro, capítulos de romances e versos; começou a assistir às aulas de Hippolyte Taine, na escola de Belas Artes, e não demorou a desenvolver apreço pelas artes e, principalmente, pela pintura.

Em pouco tempo, o jovem escritor conheceu, no Quartier Latin, o grupo *Hydropathes*, no qual ingressou e por meio do qual pode aproximar-se de três pessoas que se tornariam, mais tarde, seus três grandes amigos: Paul Bourget, Gustave Kahn e Charles Henry. O grupo de jovens escritores reunia-se em cabarés e salões com o objetivo de discorrer sobre a arte em geral e, sobretudo, a respeito da literatura. Mais do que isso: era a oportunidade de que cada escritor apresentasse aos colegas suas próprias composições, sendo ouvidos e avaliados pelos demais. As atividades dos *Hidropathes* não tardaram a se encerrar, mas os literatos se dividiram participando de outras associações, como os *Hirsutes*, a *Rive Gauche* e o *Chat Noir*.

Decorrido algum tempo daquele ano de 1879, Laforgue provaria novamente a solidão, pois o pai, adoentado, retornaria a Tarbes e ficaria com seus outros filhos e parentes que lá estavam. Émile cumpria o serviço militar. Marie permaneceu com o jovem poeta, mas também deixaria de viver com ele em 1881.

No mesmo ano de 1879, em que foi privado da companhia dos familiares, Laforgue realizou o exame *baccalauréat* e fracassou pela terceira vez. Publicou, em agosto desse ano, na revista *L'Enfer*, o poema “*La Chanson des Morts*”, seu primeiro poema conhecido, porém veiculado sob o pseudônimo de *Ouraphle*. Após essa experiência anônima, publicou mais três poemas, dessa vez assinados por ele, na revista *La Guêpe*, os quais reuniam uma soma de versos de cunho irônico, já uma tendência que se concretizaria nos trabalhos futuros do poeta.

No ano de 1881, começou a trabalhar, todas as manhãs, como secretário junto a Charles Ephrussi (GUICHARD, 1977, p. 14)²³:

Ele garantia, minimamente, sua subsistência trabalhando de manhã como secretário junto a M. Charles Ephrussi, amador e historiador de arte, de muito bom gosto, que preparava um estudo sobre Albert Dürer. Na sala onde ele trabalhava, e onde reluzia uma poltrona ‘amarela, amarela, muito amarela’, Laforgue podia ver Pissaros, Sisleys, Renoirs, Manets, Degas e Monets. Foi ali, sem dúvida, e nos museus, que se formou o gosto de Laforgue, e sua consciência tão precisa da arte, mais do que nas lições de Taine (Tradução nossa).

Nessa oportunidade, começou a frequentar salões, como o de Mme Mültzer, cujo pseudônimo era Sandâ Mahâli, que reunia aos domingos jovens amantes de poesia e de música. Das experiências vividas nessa época advém parte do gosto laforguiano pela arte, seja ela traduzida em pintura, em música ou em literatura.

Todavia, foi em Berlin que o poeta tomou verdadeiramente contato com a arte, além de conhecer muitos artistas, ao ocupar o cargo de leitor da imperatriz. O até então leitor da imperatriz Augusta da Alemanha - mãe de Guilherme II - Amédée Pigeon, amigo de Paul Bourget, deixara seu posto. Imediatamente, Bourget e Ephrussi indicaram Laforgue para o

²³ *Il assurait, bien maigrement, sa subsistance en travaillant le matin, comme secrétaire, auprès de M. Charles Ephrussi, amateur et historien d'art, d'un goût très sûr, qui préparait une étude sur Albert Dürer. Dans la chambre où il travaillait, et où il éclatait la note d'un fauteuil “jaune, jaune, très jaune”, Laforgue pouvait voir des Pissaro, des Sisley, des Renoir, des Manet, des Degas et des Monet. C'est là sans doute, et dans les musées, que s'est formé le goût de Laforgue, et sa connaissance très précise de l'art, davantage qu'aux leçons de Taine.*

cargo, por ser um trabalho bem remunerado e não exaustivo. Dessa forma, deixou Paris em 29 de novembro de 1881, mas com o coração partido, pois recebera a notícia do falecimento do pai em Tarbes, que deixava 11 órfãos e cujo funeral não poderia acompanhar em vista da viagem que se aproximava. A iminência da partida também o impediu de despedir-se da irmã, Marie.

Na corte alemã, Laforgue permaneceu cinco anos. Viveu ali como se protagonizasse um sonho, em meio ao luxo, sem privações, frequentando óperas e museus; todas as noites, vestia-se para ler para a imperatriz. Essa fase da vida do jovem poeta foi de muito conhecimento, de profundo contato com a arte, mas também de muita melancolia. Provando a solidão e o ócio, tornou-se triste e melancólico, abeirando-se ele próprio da descrição lunar e pálida feita por Léon Guichard (1977, p. 14)²⁴: “de porte bem pequeno, mas não ‘miserável’, ele tinha, em uma face pálida, de aparência lunar, bochechas redondas e cheias, de uma criança, olhos tranquilos de Gaspard Hauser, ‘médios e azuis’ e ‘doces de uma doçura muito suave’”. Esta descrição, por sua vez, muito se assemelha àquelas feitas sobre a figura do pierrô laforguiano.

Este período na Alemanha não foi estéril como a imagem pálida da lua comumente inserida nos poemas de Jules Laforgue; ao contrário, resultou de forma fecunda na criação da maior parte da obra literária do poeta (GUICHARD, 1977, p. 20)²⁵:

²⁴ “de taille plutôt petite, mais non ‘chétive’, il avait, dans une face pâle, d’apparence lunaire, des joues d’une rondeur et d’une plénitude enfantines, des yeux tranquilles de Gaspard Hauser, ‘moyens et bleus’ et ‘doux d’une douceur très douce’”.

²⁵ “Et de cette retraite du Prinzessinnen Palais, sortiront tour à tour les *Complaintes*, l’*Imitation de Notre-Dame la Lune*, les *Fleurs de bonne volonté*, les *Moralités légendaires*, le *Concile féérique* et les *Derniers vers*, toute l’œuvre où s’exprime son âme de Pierrot lunaire et de mélancolique errant, qui soupire, sur le mode le plus triste” :

*O terre, ô terre, ô race humaine,
Vous me faites bien de la peine !*

E desse retiro do Palácio de Prinzessinnen sairão um a um os Lamentos, Imitação de Nossa Senhora a Lua, as Flores de boa vontade, as Moralidades Lendárias, o Concílio feérico e os Últimos versos, toda a obra em que se exprime sua alma de Pierrô lunar e de melancólico errante, que suspira, do modo mais triste :

Ó terra, ó terra, ó raça humana,
Vocês me dão pena !
(Tradução nossa).

De fato, Laforgue escreveu grande parte de seus poemas em Berlim, afastado de toda escola literária. Dessa forma, construiu sua própria arte, à sua maneira, o que o consagra verdadeiramente como original, ao trabalhar a palavra escrita de forma singular.

Bertrand e Durand (2006) afirmam que muitos romancistas e poetas colocam Laforgue em um lugar de destaque na literatura do século XIX, mas alguns o tomam como mestre, como Mirbeau (apud BERTRAND E DURAND, 2006, p. 211)²⁶, que fala em “verdadeiro gênio francês morto aos vinte e sete anos”. Além disso, em se tratando da breve carreira do poeta, os autores ponderam que foi ela cheia de promessas e, ao mesmo tempo, consolidada pelo esboço de uma “pequena mitologia que não cessa de crescer desde o instante em que deixou a cena, de modo tão brusco e de fato tão poético”²⁷, em referência à morte do poeta acometido pela tuberculose, em 1887, seis meses antes do falecimento de sua esposa Leah Lee.

Com relação ao período produtivo de cinco anos em Berlim, Bertrand e Durand (2006) consideram que o poeta passou esse tempo observando, com um olhar zombeteiro, a grandeza do império em declínio antes de retornar a Paris. Nesse tempo, manteve contato com a capital francesa e com nomes ligados ao simbolismo, além dos amigos Gustave Kahn, Charles Ephrussi, Charles Henry e seu editor Vanier.

²⁶ “*pur génie français mort à vingt-sept ans*”.

²⁷ “*petite mythologie qui n’a eu de cesse de grandir dès l’instant où il a quitté la scène, de façon si brusque et au fond si poétique*”.

Léon Guichard (1977), ao tratar da poética de Jules Laforgue, afirma que os historiadores e críticos literários reconhecem a importância e a influência que o poeta exerceu sobre os simbolistas, além do reconhecimento existente com relação à originalidade de sua obra. Aponta também para o fato de que muitos divergem ao classificá-lo ora como simbolista, ora como decadente, mas concordam ao ver nele um dos iniciadores ou mesmo precursores do movimento simbolista.

Contudo, seguindo a assertiva de que os decadentes não usavam o símbolo, não tinham o desejo de mudar a literatura vigente com versos de mistério, de sonho, de música e eram mais conservadores do que simbolistas, há um distanciamento de Laforgue em relação aos decadentes. Segundo Guichard (1977), Laforgue foi assim nomeado muito por sua aproximação a Gustave Kahn, de acordo com críticos literários, o que deveria aproximá-lo mais do simbolismo do que do decadentismo, pelas escolhas poéticas de Kahn e pelo seu trabalho com o verso livre. Porém, o sonho e a sugestão presentes nos poemas de Laforgue não provêm de Mallarmé, de Verlaine ou de Kahn, e sim dele próprio e de Paul Bourget, aos olhos de Guichard (1977, pp. 30-31), confirmando a necessidade de se olhar para Laforgue como um poeta que não se encaixa em moldes pré-estabelecidos²⁸:

²⁸ “Par ailleurs, Jules Laforgue a travaillé sans cesse à se faire une langue propre, absolument distincte de celle des symbolistes, à se forger un instrument poétique personnel, à libérer son vers, ou plutôt son poème. Partant comme tant d’autres, du vers romantique ou parnassien, ou verlainien, s’amusant, dans quelques pièces, assez rares, à ‘cultiver l’impar’, s’essayant, dans *Les Complaintes* et *L’Imitation de Notre-Dame la Lune*, aux combinaisons métriques et strophiques les plus variées, et pour la plupart inédites, il aboutit en 1886, à ce qu’on a appelé assez improprement des vers libres. Et ceux qui accordent à ces questions de forme l’attention et l’importance qu’elles méritent, et que les poètes sont les premiers à leur accorder, reconnaissent volontiers à Laforgue un rôle, en ce domaine, d’initiateur, à côté de Rimbaud et de Gustave Kahn. [...] Et le ‘vers libre’ de Laforgue ne ressemble guère à celui de Kahn, de Verharen, et des autres symbolistes qui se sont libérés du vers traditionnel”.

Jules Laforgue trabalhou sem cessar para se fazer uma língua própria, absolutamente distante daquela dos simbolistas, para forjar um instrumento poético pessoal, para libertar seu verso e, sobretudo, seu poema. Partindo, como tantos outros, do verso romântico ou parnasiano, ou verlainiano, divertindo-se em algumas peças, bastante raras, em ‘cultivar o ímpar’, tentando, em *Les Complaintes* e em *L’Imitation de Notre-Dame la Lune*, combinações métricas e estróficas das mais variadas, e em grande parte inéditas, o que conduziu, em 1886, ao que se chamou muito impropriamente de versos livres. E estes que concedem a essas questões de forma a tenção e a importância que elas merecem, e que os poetas são os primeiros a lhes conceder, reconhecem voluntariamente em Laforgue um papel, nesse contexto, de iniciador, ao lado de Rimbaud e de Gustave Kahn [...] E o ‘verso livre’ de Laforgue não se parece com aquele de Kahn, de Verharen, e de outros simbolistas que se libertaram do verso tradicional (Tradução nossa).

Sobre a criação poética de Jules Laforgue, vale dizer, portanto, que sua poesia foi escrita não completamente fora de toda influência, mas seguramente fora de outra preocupação que não com ela mesma.

De acordo com Scepi (2000, p. 5), o projeto de se construir o original a qualquer preço, pensado em 1883 ²⁹,

inscreve-se nessa perspectiva de modernidade percebida como ruptura, tanto no que diz respeito às escolhas estéticas e morais inerentes à primeira maneira do poeta quanto com relação às exigências impostas pela tradição literária. Este voto de originalidade é estreitamente associado à invenção de uma língua: língua ‘minuciosa’ e ‘clownesca’, ‘distinta’ e ‘refinada’ (Tradução nossa).

Scepi (2000) mostra que este projeto da originalidade permite o desenvolvimento de uma poética cada vez mais calcada no discurso clownesco, minucioso e excêntrico que, a partir de *Les Complaintes*, submeteu a palavra poética a um trabalho interno de contestação e de autoavaliação. A dicotomia sujeito x linguagem, aparentemente arbitrária e superficial, denota uma profunda tensão na grosseria incurável da vida que Laforgue chama de cotidiano.

²⁹ “s’inscrit dans cette perspective de modernité perçue comme rupture aussi bien par rapport aux choix esthétiques et moraux inhérents à la première manière du poète que par rapport aux prescriptions imposées par la tradition littéraire. Ce voeu d’originalité est étroitement associé à l’invention d’une langue: langue ‘minucieuse’ et ‘clownesque’, ‘distinguée’ et ‘rafinée’”.

Esse embate entre o sujeito e o discurso, também construído por meio da ironia e da melancolia humorística, alimenta-se da melancolia da palavra como lugar mítico, visto que o projeto de uma criação original soma-se à busca da origem, diretamente ligada ao mito.

Grojnowski (1988) dedica o livro *Jules Laforgue et l'originalité* à observação da obra do poeta para apontar o que a torna realmente original. Além do trabalho com a ironia e da presença das marcas e dos temas de uma tradição oral, segundo Grojnowski, as diferenças de sentido registradas nos versos laforguianos, construídas por meio da dissonância, dos símbolos, da intertextualidade e das diferentes formas de versar e de aproximar os vocábulos de seu repertório lexical, demonstram a lapidação dos versos e de sua própria poética. Segundo ele, ainda, quando se emprega símbolos na poesia, não existe a exigência de que eles produzam um efeito de sentido completamente novo para afastar o poeta de ser classificado como “simbolista”; ou seja, utilizar símbolos não é sinônimo de ser “simbolista”, já que este não é um recurso exclusivo desse movimento literário. Analogamente, aproveitar-se da inserção da figura lunar nas estrofes não implicará necessariamente o título de “romântico”, mesmo que os adeptos dessa corrente tenham sido grandes admiradores da lua. A originalidade, portanto, reside no aperfeiçoamento dos mecanismos que compõem a trova, suscitando uma epifania. Isto posto, é efetivamente possível ser original “imitando” algo já existente, ou seja, recriando-o à sua maneira, de acordo com seu entendimento pessoal do que é poesia.

Além de irônico e original, Jules Laforgue mereceu outros adjetivos, visto que, apesar de não ter mudado sua forma de enxergar a vida durante sua trajetória, diversificou a maneira com que reagia aos percalços, trilhando uma fase mais religiosa, por volta de seus quinze anos, outra desprovida de qualquer apego à fé, após a morte da mãe, além de uma tradição

poética calcada em suas angústias metafísicas. Do pessimismo, passou ao diletantismo, isto é, a dedicar-se à arte de forma ligeira e prazerosa. Guichard (1977, pp. 38-39)³⁰ aponta que:

A Sanda Mahâli, ele se declarava transformado em ‘diletante, virtuoso, guitarrista’. E na mesma época, em 1882, ele resumia para Gustave Kahn sua evolução nesta fórmula breve : ‘Antes eu era budista trágico, e agora sou budista diletante’. Restou, portanto, budista. E se o budismo é um tratamento, uma higiene, é primeiramente uma opinião sobre a vida. A de Laforgue permaneceu (Tradução nossa).

Guichard (1977, p. 40)³¹ conclui:

Mas o que mudará é a aparência e o tom de sua revolta. Ele não será mais Buda, mas ‘lorde Buda’, uma mistura de Buda e de dandy. O humor do dandy, a mímica de Pierrô lhe inspiram irônicas piruetas. Não é mais o profeta, o místico, é o palhaço. Ele simulará não mais levar seu pessimismo a sério como seu Hamlet de *Moralités Légendaires*, ele se afasta com uma piada, uma careta (Tradução nossa).

Outrossim, a partir do momento em que Laforgue perde a fé, busca nos filósofos as respostas para seus questionamentos. Nesse contexto, entra em contato com o pessimismo cósmico e místico da Filosofia do Inconsciente de Karl Robert Eduard von Hartmann, praticamente uma bíblia para Laforgue. Embasado por ela e pelas teorias de Arthur Schopenhauer, a fim de tratar do sonho e do ideal, em companhia do inconsciente, aperfeiçoará seu verso livre de forma a confrontar o discurso, a natureza e o sujeito,

³⁰ “À Sandâ Mahâli, il se déclarait devenu ‘dilettante, virtuose, guitariste’. Et vers la même époque, en 1882, il résumait à l’adresse de Gustave Kahn son évolution dans cette formule brève : ‘Avant j’étais bouddhiste tragique, et maintenant je suis bouddhiste dilettante’. Il resta donc bouddhiste. Et si le bouddhisme est une cure, une hygiène, c’est d’abord une opinion sur la vie. Celle de Laforgue ne changea point”.

³¹ “Mais ce qui changera, c’est l’allure et le ton de sa révolte. Il ne sera plus Bouddha, mais ‘lord Bouddha’, un mélange de Bouddha et de dandy. L’humour du dandy, la mimique de Pierrot lui inspireront d’ironiques pirouettes. Ce n’est plus le prophète, le mouni, c’est le clown. Il feindra de ne plus prendre son pessimisme au sérieux comme son Hamlet de *Moralités Légendaires*, il s’en tire par une plaisanterie, une grimace”.

aprimorando ainda seu projeto de escrita original, em concordância com a opacidade dos vocábulos escolhidos.

De acordo com Grojnowski (1988), a filosofia de Hartmann coloca o inconsciente no centro da criação do universo, por meio do qual tudo pode ser explicado, mas que nada consegue explicá-lo. É ele absoluto, onipotente, uma alegria e, ao mesmo tempo, uma fatalidade, pois se perder do universo do inconsciente pode ser uma bênção ou uma renúncia pautada no nada. Isso porque Hartmann possuía uma concepção niilista das coisas que conduzia, conforme Scepti (2000), à extinção da vida, à realização do apocalipse, ou seja, ao retorno para o nada. Para construir sua teoria, que seria adotada por Jules Laforgue, o filósofo alemão retomou conceitos de Schelling, Hegel, Nietzsche e Schopenhauer, este último, o filósofo do pessimismo.

Segundo Scepti (2000), Jules Laforgue, adepto também da doutrina de Schopenhauer, emprega noções contidas em termos que são verdadeiras palavras-chave do pequeno léxico schopenhauriano, como indiferença, impassibilidade e destacamento. O filósofo alemão enxergava o mundo como uma verdadeira piada de mau gosto, controlado por uma Vontade universal, ou *Vouloir-vivre*, que impõe seu ritmo à existência de forma unilateral, gerando sofrimento, miséria e morte.

De acordo com afirmações de Scepti (2000), a única forma de se libertar da servidão a esse *Vouloir-vivre* é o conhecimento, cuja expressão está na arte como representação e contemplação, dando acesso ao universal. Grojnowski (1988, p. 28)³², por meio da metáfora do espelho, descreve o conhecimento libertador através da arte e da poesia: “A vida nunca é bela, existem apenas quadros da vida que são belos, quando o espelho da poesia os ilumina e os reflete” (Tradução nossa). Nesse contexto, o poeta, de alma elevada, estava preso a essa

³² “*La vie n’est jamais belle, il n’y a que les tableaux de la vie qui soient beaux, lorsque le miroir de la poésie les éclaire et les réfléchit*”.

força superior, comportando-se como louco ou sonâmbulo, usando as rimas e a musicalidade sob a força da inspiração.

Mais elevada do que a poesia, para Schopenhauer, a música é a “mais livre de toda intenção consciente” (GROJNOWSKI, 1988, p. 29)³³. Somente ela desempenhava um papel ainda mais libertador do que a poesia, voltando os olhos do sujeito para si, a fim de examinar o “eu” mais profundo. Além de Jules Laforgue, o músico alemão Wilhelm Richard Wagner, muito apreciado inicialmente por Baudelaire, também simpatizava com o pessimismo de Schopenhauer. Sua figura inspirou significativa influência na estética simbolista, a partir do apreço baudelaireano, como mostra Balakian (2000, p. 40), pois o músico ousou ao testar diferentes combinações artísticas e rítmicas em suas composições: “Para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita inter-relação das percepções sensoriais que deviam ser o ideal do poeta”.

Jules Laforgue, sobretudo nos anos em que permaneceu na Alemanha, foi grande frequentador de concertos, tomando contato, por conseguinte, com a música de Wagner. Para o poeta, portanto, esse inconsciente, esse pessimismo funcionavam como um mundo ideal e desconhecido, um mundo das ideias, uma espécie de pasárgada onde o poeta desejava estar. O interesse laforguiano em Schopenhauer está também na temática por ele apresentada na estética da filosofia da existência: “Sem dúvida, ter tratado, um por um, a ‘Dor do Mundo’, o ‘Amor’, a ‘Morte’, a ‘Religião’, o ‘Homem’ e a ‘Sociedade’ ou o ‘Livre Arbítrio’, não foi o menor atrativo que Schopenhauer pôde exercer sobre Laforgue” (GROJNOWSKI, 1988, p. 30, tradução nossa.)³⁴.

³³ “*plus libre de toute intention consciente*”.

³⁴ “*Ce n’est sans doute pas le moindre attrait qu’a pu exercer Schopenhauer sur Laforgue, que d’avoir traité tour à tour de ‘La Douleur du Monde’, de ‘L’Amour’, de ‘La Mort’, de ‘La Religion’, de ‘L’Homme et la Société’ ou du ‘Libre Arbitre’*”.

Guichard (1977, p. 50), ao falar sobre o pessimismo e sobre o fatalismo da filosofia do inconsciente, em que tudo já está escrito, discorre sobre o fato de que o Inconsciente é incompatível com o Budismo, a que o então diletante Laforgue se aproximava. Dada essa incompatibilidade, portanto, Laforgue deixa-o; prefere o inconsciente e adota sua própria filosofia: “viver é ainda a melhor maneira de viver³⁵”. Mais adiante, arremata (GUICHARD, 1977, p. 56)³⁶: “É assim que em uma alma de vinte anos, Panteísmo, Niilismo, Inconsciente e Budismo se misturavam para compor uma consciência ao mesmo tempo moderna e védica, e para fazê-la proclamar : ‘ao escárnio do ser e ao divino do Nada’ ” (Tradução nossa).

O jovem poeta, niilista, diletante, irônico e original, trabalhava a palavra de forma profunda, lançando mão de uma gama de estratégias para produzir diferentes significados, inovando as construções sintáticas, alterando os esquemas métricos e rítmicos, inserindo, ao mesmo tempo, temáticas religiosas e a contemplação do nada, brincando com as palavras, enquanto, por meio da ironia, colocava em xeque aqueles simbolistas, decadentistas, românticos e parnasianos que, ora ficavam extremamente presos às convenções da época, ora devaneavam irremediavelmente sobre o amor, o culto à lua e ao belo, por exemplo.

Laforgue valorizava o feio, o desengonçado, a sátira, ou seja, a ruptura, buscando e encontrando ideais que se sucediam em sua poética, pois não havia motivo para que permanecessem os mesmos sempre; mudava o foco das composições, ironizava a maneira engessada com que seus contemporâneos viam o mundo e o descreviam, entrincheirados em suas fortalezas ideológicas, distanciando cada vez mais os leitores da compreensão de suas obras. Ele resolveu ser o demiurgo de sua própria produção, mas sem se esconder em sua torre de marfim; ao contrário, inseriu temas do cotidiano, presentes na sociedade moderna em que se encontrava, mesclando a originalidade das escolhas vocabulares com a oralidade das

³⁵ “*vivre est encore la meilleure façon de vivre*”.

³⁶ “*C’est ainsi qu’en une âme de vingt ans, Panthéisme, Nihilisme, Inconscient et Bouddhisme se mêlaient pour composer une conscience à la fois moderne et védique, et lui faire proclamer : ‘à dérision de l’être et le divin du Néant’*”.

associações verbais, construindo com pessimismo e humor um retrato do popular. Enquanto trazia à tona o corriqueiro, buscava nas cantigas populares um mote para muitas de suas construções, a exemplo de “*Complainte de cette bonne lune*” (LAFORGUE, 1979, p. 51), poema em que ele joga com a canção infantil francesa “*Sur le pont d’Avignon*” de forma irônica, promovendo um julgamento crítico de valores:

*Dans l'giron
Du Patron,
On y danse, on y danse,
Dans l'giron
Du Patron,
On y danse tous en rond.*

O refrão paródico dessa *complainte* desenvolve a ideia de uma ciranda em torno do chefe (*patron*) e em seu colo (*giron*). A temática chama a atenção pela comicidade que se revela, na verdade, uma ironia crítica, uma espécie de alegorização da bajulação e das relações de trabalho, mostrando diferentes modulações de sentido. A escolha da canção folclórica e infantil para a composição da paródia auxilia a construção de sentido, dando um tom realmente zombeteiro à mensagem:

*Sur le pont d'Avignon,
On y danse, on y danse
Sur le pont d'Avignon,
on y danse, tout en rond.*

A oralidade está presente no poema desde seu início justamente por esse contato com a cultura popular, que é essencialmente oral, no diálogo com a canção pueril. A linguagem corrobora esse encontro com a oralidade, uma vez que reproduz no texto a fala, por meio da informalidade, como o uso do pronome de terceira pessoa *on*, e da coloquialidade, no refrão citado, expressa no uso do artigo definido masculino sob a forma *l'* (o que é permitido, segundo as regras da gramática, apenas diante de vogais, diferentemente do que acontece na estrofe com *l'giron*).

Em parte, essa concisão que as marcas gráficas de oralidade provocam muito tem a ver com a própria concisão que o trabalho com a poesia exige. No entanto, especificamente neste refrão, a concisão ajuda na elaboração da métrica dos hexassílabos, um esforço de mantê-la padronizada, como na canção, apesar de o poeta ter realizado uma quebra no primeiro e no terceiro versos, transformando o hexassílabo da cantiga em dois trissílabos. Essa quebra cria um ritmo mais acelerado, manifestando de forma breve e direta a crítica embutida nas palavras irônicas.

Vale apreciar ainda o título da composição, “*Complainte de cette bonne lune*”, que, mais uma vez, brinca com a imagem do astro em meio aos versos de zombaria. A ciranda seria realizada sob o luar? Essa é uma inferência certamente possível quando se considera o refrão final do poema, em cujos versos a ciranda ocorre *Sous l’plafond sans fond*. Todavia, sem dúvida a inserção do motivo enluarado reforça a afirmação de construção da ironia, muitas vezes desencadeada por elementos simbólicos, pela intertextualidade, pelo contato com o popular, pela dissonância e pela oralidade. No excerto, é possível ver como a figura lunar é constantemente inserida num contexto escarneador, comprovando a intenção zombeteira laforguiana.

1.4. Modernidade e Modernismo no Brasil

A tarefa de tratar da modernidade literária no Brasil é difícil e complexa, uma vez que as características apresentadas como integrantes da modernidade francesa do século XIX - ironia, humor, originalidade, diferentes associações vocabulares, paródia, verso livre, entre outras - ganham força no Brasil, no século XX, inicialmente com o Modernismo, de 1922, movimento da ruptura, da contestação e da construção de uma nova forma de apresentar a arte, e, posteriormente, com os movimentos de vanguarda, ainda mais radicais na anulação de

arquétipos. Estes foram tardiamente inseridos no contexto brasileiro ao se comparar com o europeu; mantiveram e aperfeiçoaram muitas características da modernidade, quebrando as correntes da arte tradicional e padronizada. Portanto, ao tratarmos da conjuntura brasileira, na qual se inseria Carlos Drummond de Andrade, trataremos do Modernismo.

Sobre Drummond, vale dizer que sua poética inicial era bastante pautada pelos ideais modernistas de construção do novo. Entretanto, é importante lembrar que noções como de revolução formal, de emprego do verso livre e do trabalho com a sonoridade são herança do simbolismo francês, primeiro vento de liberdade soprado em direção à arte e, particularmente, à poesia. O poeta brasileiro, leitor e apreciador dos franceses, inclusive de Jules Laforgue, como aponta Mário de Andrade em *A Lição do Amigo*, traz em sua poética preferências simbolistas, como a flexibilidade métrica, além da coloquialidade e da escolha de temas do cotidiano, forte traço da corrente “coloquial-irônica” da qual Laforgue é evidência.

De acordo com Proença Filho (1988), *moderno*, *modernidade* e *modernismo* são conceitos intimamente relacionados. Para ele, *moderno* relaciona-se com manifestações estéticas produzidas a partir da segunda metade do século XX. Já a *modernidade* nomeia a produção iniciada em meados no século XIX, mas que se estende até o século XX. Conforme esta denominação, *modernidade* coincidiria com o que a crítica chama de *Modernismo*, na qualidade de manifestação na literatura.

De fato, o final do século XIX e a *Belle Époque*³⁷ marcam a pluralidade de um momento literário em que Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Romantismo e Realismo figuram em nossa poesia finissecular. Todavia, é no século XX, com o chamado Modernismo, que uma verdadeira ruptura com os códigos literários acontece, em repúdio ao exagerado apuro formal e a seus desdobramentos poéticos.

³⁷ A Belle Époque brasileira, época de grandes transformações, é um período histórico que se inicia em 1889 e se estende até 1931, aproximadamente, perpassando a Semana de Arte Moderna.

Proença Filho (1988) discorre sobre como a primeira metade do século XX foi marcada por um grande progresso científico e tecnológico. A então Era da Máquina presenciou o navegar de transatlânticos, pôde ver aeroplanos atravessando o Canal da Mancha, foi testemunha da ampliação da comunicação pela radiofonia, vivenciou o desenvolvimento da imprensa, da física, da psicanálise, da televisão - assumindo importante papel entre os meios de comunicação. Mas apesar de grandes avanços, existiram também grandes agitações, como a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, conflitos de interesses e de ideais que deixaram marcas em todo o mundo.

Social e economicamente, a primeira metade do século XX, no Brasil, foi um período de crise, cuja tensão refletiu também nas artes. Em meio a essa perturbação surge o modernismo, tão multifacetado quanto o contexto sociocultural em que estava inserido, sem uma uniformidade estética, porém com um forte espírito revolucionário. As ideias modernistas, como mostra Proença Filho (1988), tentam explorar o inconsciente, algo que já era idealizado desde o simbolismo. A tentativa de novas associações de ideias funcionava como um jogo em que o significado racional não era o que mais importava, mas sim a liberdade da linguagem. A obra de arte passa a ser vista como uma obra lúdica envolvendo autor e leitor, o que abre espaço para o gosto pelo irônico e pelo paródico.

Antonio Candido e Aderaldo Castello (1983), ao discorrer sobre o modernismo, consideram três nuances importantes e, segundo eles, interligadas: definem Modernismo como movimento, como tendência literária e como período.

No que diz respeito ao movimento modernista, ele aconteceu em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922, na tentativa de ir além da literatura vigente, formada pelo Naturalismo, pelo Parnasianismo e pelo Simbolismo. A Semana foi um divisor de águas entre a poesia que a antecedeu e a poesia que germinaria nas décadas subsequentes, reunindo diferentes poetas com diferentes estilos em busca de um mesmo objetivo, ou seja, fazer o

novo reinventando a maneira de fazer poesia. Poetas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade figuram entre os muitos nomes pertencentes à poesia do Modernismo.

Com relação à tendência modernista, esta não se apresentava unificada nem claramente delineada, mas objetivava a renovação das letras, reconstruindo os conceitos de literatura e de escritor. Os modernistas não se consideravam componentes de uma escola literária, tampouco apresentavam postulados e diretrizes rigorosas. O que unia os artistas modernos era o desejo de uma literatura livre de pré-conceitos, cuja liberdade de expressão fosse a contribuição para a criação de uma literatura original.

Já no tocante ao período modernista, segundo os autores citados, ele estendeu-se até o ano de 1945, apresentando mais dinamismo até meados de 1930. Candido e Castello enfatizam a relação entre o modernismo e as transformações e crises da sociedade contemporânea, cujas repercussões marcaram a literatura modernista por meio de um intenso movimento da “alma nacional”. O movimento modernista traz consigo uma liberdade criadora marcada pela fidelidade ao contexto nacional, tão entrecortado quanto a tendência literária que se construía.

Com relação à extensão do movimento modernista, Afrânio Coutinho (1970), assim como muitos teóricos, divide o modernismo em três fases ou gerações, de forma um pouco diferente do que afirma Candido e Castello. A primeira delas, que leva o nome do movimento (Modernismo), foi iniciada com a Semana de Arte Moderna de 1922 e vigorou até por volta de 1930. A segunda fase, que iria até 1945, é considerada como aquela de grande ruptura com os moldes vigentes, adotando novos temas que giram em torno do homem social e de seu cotidiano. A partir desse momento, ou seja, do ano de 1945, começa-se a falar em literatura neomodernista como a terceira fase do movimento modernista para Coutinho e como uma

nova tendência literária para Candido e Castello. Esta teria sido uma fase marcada pela pesquisa e pela disciplina, sendo denominada fase esteticista. Dessa forma, Coutinho descreve três gerações modernistas: a de 22, a de 30 e a de 45.

Se observarmos o recorte temporal em que as ideias modernistas se desenvolveram, não será difícil enxergar que várias mudanças da sociedade dividem espaço com as transformações da literatura. 1922, ano da Semana da Arte Moderna, era também o ano do Centenário da Independência, permitindo um sentimento voltado para o nacional mais intenso. Além disso, o mundo recém vivenciara uma Grande Guerra, terminada em 1918, que permitira um grande crescimento da indústria e da economia, modificando a forma de se viver em sociedade, as relações políticas, os costumes e a mentalidade das pessoas. As transformações sociais levaram o homem a refletir sobre como a sociedade estava organizada, sobre os regimes políticos e sobre como a oligarquia rural era dominante no país.

Em 1929, a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque motivou uma grande depressão mundial, atingindo os mais diversos setores sociais, as economias, as oligarquias, permitindo, assim, um fortalecimento das ideias de revolução e de mudança. Juntamente com esse momento de reflexão política e econômica, surgem movimentos militares que culminariam na revolução de 1930 e na criação do Partido Comunista Brasileiro, mostrando uma nova forma de pensar a sociedade.

De acordo com Bosí (1989), no tocante ao Brasil em fins de século, uma série de acontecimentos modifica o quadro geral da sociedade, graças à urbanização, ao grande número de imigrantes e às ideologias em conflito. Nas primeiras décadas do século XX, em meio à República Velha, à política do “café com leite”, aos movimentos operários paulistanos, à crítica situação do Nordeste marginalizado, à Coluna Prestes, às tentativas militares, à Revolução de 30 e a todos os problemas sociais e políticos, o intelectual

brasileiro, especialmente dos anos 20, precisou exercer uma tomada de posição, a qual introduzirá diferentes ideologias à literatura modernista. Bosi (1989, pp. 343-344) afirma:

Em um nível cultural bem determinado, o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizaria as posições tomadas, enriquecendo-as e matizando-as. Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do institucionalismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano.

E continua (1989, p. 344):

Falando de modo genérico, é a sedução de *irracionalismo, como atitude existencial e estética*, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral.

Esse turbilhão de acontecimentos no âmbito político e econômico permitiu que se criasse uma nova mentalidade em torno da cultura nacional; tantas transformações sociais impulsionariam também transformações na literatura e na maneira como o escritor entende seu próprio papel.

João Alexandre Barbosa (1982, pp. 22-23) descreve o autor do texto moderno como

aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria de literatura mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é espaço/tempo do texto.

Com relação à Semana de Arte Moderna, ela foi “a consubstanciação de uma série de tendências” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 31) que culminariam em uma tomada de posição do artista perante o público. Os artistas tinham consciência daquilo que não queriam, daquilo contra o que deveriam lutar dada a insatisfação com o rumo que a arte e, sobretudo, a poesia,

havia tomado. Sendo assim, o movimento realizado na Semana de Arte Moderna e após sua ocorrência foi “contra o passado, contra o tradicionalismo e o academicismo, contra os preconceitos” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 31). O autor afirma também que houve desde o início, “na base do novo, a busca permanente dos três princípios assinalados por Mário de Andrade, em 1945: o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, a estabilização de uma consciência criadora nacional” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 31).

No primeiro número da revista *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, diz-se que “a luta pela atualização da literatura brasileira havia começado de verdade em princípios do ano anterior, pelas colunas de dois jornais de São Paulo, o *Jornal do Comércio* e o *Correio Paulistano*” que tiveram como resultado a Semana de Arte Moderna (apud Coutinho, 1970, pp. 40-41).

Nesse contexto, dois grupos de artistas apresentavam ideias renovadoras, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro. Contudo, certamente o mais organizado estava em São Paulo, o que possibilitou a realização das três noites de Arte Moderna no Teatro Municipal em 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Os líderes paulistas do combate eram Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Luís Aranha, Plínio Salgado, entre outros; no Rio de Janeiro, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira.

Mário de Andrade, em seu *Prefácio Interessantíssimo* (apud RODRIGUES, 1979, pp. 28-32) reivindicava liberdade, um dos objetivos dessa nova literatura:

O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que esta dissesse: "Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!" A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o impotente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações. Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. Sei embriacá-la nas minhas verdades filosóficas e religiosas, não convencionais como a Arte, são verdades. Tanto não abuso! Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me. Costumo andar sozinho.

Assim também o fez Graça Aranha em seu discurso de abertura da Semana de Arte Moderna (apud AMARAL, 1998, p. 292):

Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, de toda a sanção. O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que os revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar. Ninguém pode dizer com segurança onde o erro ou a loucura na arte, que é a expressão do estranho mundo subjetivo do homem. O nosso julgamento está subordinado aos nossos variáveis preconceitos. O gênio se manifestará livremente, e esta independência é uma magnífica fatalidade e contra ela não prevalecerão as academias, as escolas, as arbitrarias regras do nefando bom gosto, e do infecundo bom-senso. Temos que aceitar como uma força inexorável a arte libertada. A nossa atividade espiritual se limitará a sentir na arte moderna a essência da arte, aquelas emoções vagas transmitidas pelos sentidos e que levam o nosso espírito a se fundir no Todo infinito.

Essa liberdade reivindicada estava diretamente ligada à originalidade com que o texto deveria ser trabalhado. Em matéria de poesia, essa originalidade tecnicamente significou o emprego do verso livre, os coloquialismos vocabulares, a escolha por temas do cotidiano e também a opção pela ironia e pelo humor. Os poemas passaram a valorizar o prosaico e, muitos deles, aproximaram-se dos epigramas e dos poemas-piada.

A partir dessa nova visão literária, cada poeta passaria a produzir segundo suas próprias regras, já que não havia um cânone a ser seguido. O desejo de produzir uma poesia original somado à insatisfação com o rebuscamento dos versos voltou os olhos dos poetas a temas universais, ao universo do homem simples, às atividades cotidianas e à linguagem do dia a dia, com suas gírias, incongruências e despreocupação com as normas gramaticais; a poesia adotou o verso livre, o primitivismo e um traço nacionalista que, regional, valorizava elementos geográficos e históricos, inseridos com humor, ironia, paródia e marcados pelo popular e pela cultura brasileira, alvos de reflexão e ferramentas de enriquecimento da linguagem literária.

A poesia vivenciou com o modernismo um momento de grande subversão, pois se aproximou da prosa, no que diz respeito aos temas, ao vocabulário, ao ritmo, à sonoridade e à

métrica. A poesia brasileira do século XIX e do século XX foi significativamente tocada pelas ideias e pelos ideais franceses, desde a tradicional maneira de trabalhar o verso até o desejo de modificar os modelos então vigentes. No Brasil, no entanto, ganhou peculiaridade com a proposta de uma renovação das letras que permaneciam estagnadas, segundo Proença Filho (1988). A grande insatisfação com a arte pela arte e com a linguagem rebuscada parnasiana fez com que os artistas buscassem novos caminhos, tentando dessacralizar a poesia existente, enfrentando as poéticas predecessoras e buscando a originalidade a qualquer preço. O moderno foi eleito como um valor e, por consequência, o novo ganhou um papel de destaque nos poemas da época.

Um dos autores que buscou essa originalidade, construindo uma poética particular e inovadora, foi Carlos Drummond de Andrade, o primeiro grande poeta que se afirmou após as estreias modernistas; sua obra traz muitas das características caras ao modernismo, especialmente *Alguma Poesia*. O mineiro de Itabira do Mato Dentro, capaz de captar as transformações sociais e aquelas que tangenciavam os conflitos próprios da existência e da condição humana, apropriava-se das lacunas existentes entre o homem e o mundo e transformava-as em verso, ora de forma lúdica, ora enraizada nos anseios do povo, mas sempre provocando crítica ou humor.

Drummond, assim como Laforgue, preocupou-se com as inovações rítmicas, inseriu em seus versos ironia, humor e paródia, além de prezar pelos temas do cotidiano, do homem simples e taciturno, juntamente com uma linguagem coloquial, referências ao popular e à oralidade, além de associações surpreendentes e, por vezes, dissonantes. Por isso, vale dizer que o poeta, sempre à frente de seu tempo, é mais um nome da modernidade literária do que do modernismo propriamente dito.

João Alexandre Barsosa (2002, p. 80) caracteriza Drummond como um poeta do conhecimento, exaltando sua capacidade criativa de compor uma poesia que reinventa os

“valores sensíveis, emotivos, afetivos e intelectuais, incorporando estímulos psicológicos, históricos e sociais que passam ao leitor por entre as frestas da construção poética”. Segundo ele (2002, p. 81), Drummond “articula e aglutina diferentes estímulos da realidade” em seus versos, desde o “Poema de Sete Faces” que abre sua primeira coletânea. Por isso, continua a afirmar que (2002, p. 81)

o que caracteriza Drummond como um poeta de conhecimento é precisamente que estes novos conjuntos criados por ele, e que são os seus poemas, dão ao leitor a possibilidade de conhecer, pela poesia, isto é, por objetos que articulam sensibilidade, emotividade e curiosidade intelectual, aspectos múltiplos da realidade que vão desde os mais intimistas e, por isso, individualizados, até os mais gerais e que dizem respeito à vida social e histórica. A que se deve acrescentar está claro, uma mediação sempre presente, grave ou, muitas vezes, irônica acerca da própria poesia.

Diante disso, a respeito das mais variadas temáticas empregadas pelo poeta em *Alguma Poesia*, vale observar o quinto poema de sua coletânea, “Construção” (ANDRADE, 2002, p. 5). Nele, uma visão particular da construção e do construtor levanta questões relevantes quanto à poética do itabirano:

Um grito pula no ar como foguete.
Vem da paisagem de barro úmido, caliça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.

Em uma primeira leitura, o poema chama a atenção pelo vocabulário técnico ligado à modernização, “foguete”, “barro úmido”, “caliça”, “andaime”, “placas” e “construtor”, que muito toca a poética drummondiana inicial, em vista de uma realidade de mudanças que contrasta as inovações tecnológicas, como a dos bondes que passam nas ruas, com a simplicidade de uma paisagem interiorana, descrita com tédio, natureza e bichos que passam devagar. A cidade moderna, sempre em movimento e com o surgimento de muitas edificações, alegoriza, em tom metapoético, a “construção” da própria poesia.

O primeiro verso traz um “grito que pula no ar”, semelhante ao “*cri jailli*” laforguiano das profundezas da terra. Contudo, este grito não ascende, mas se dirige para baixo, para o simples e corriqueiro, colocando fim à ditadura da forma e da preferência por temas “elevados”, cedendo espaço ao comum e ao coloquial, anunciando a queda da poética tradicional, cujas formas fixas dão espaço a novo metro e nova linguagem, mais prosaica e original. Sendo assim, da mesma forma que “o vento brinca nos bigodes do construtor” do poema, o poeta brinca com as imagens e com a linguagem, ensaia a “construção” de uma nova forma de fazer poesia, mais próxima do prosaico, do universo cotidiano do homem simples, por meio de imagens banais como a um homem que trabalha, de um sorveteiro que passa, do vento no rosto, do sol quente.

1.5. Carlos Drummond de Andrade e a poesia do Modernismo

Carlos Drummond de Andrade publicou, entre 1930 e 1962, dez livros de poemas, iniciados com a obra *Alguma Poesia*, aqui utilizada como *corpus* e principal referência na análise da ironia. Ao todo, em vida, foram dezenove publicações de coletâneas poéticas e catorze livros de prosa, obras que se destacam entre as mais importantes e privilegiadas pela crítica ao detalhar nossa vasta tradição literária, colocando, assim, o mineirinho de Itabira do Mato Dentro entre os principais poetas de nosso país e entre os grandes de sua época. Portanto, a morte do poeta em 1987, aos 85 anos de idade, não seria o fim, pois, como escrito pelo próprio Drummond em seu diário (apud CUNHA, 2006, p. 64), “não se pode dizer que a vida de Mozart foi curta, se ela dura até hoje”.

Transitando entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, o jovem escritor atuou como jornalista, professor, poeta, ficcionista e cronista, sendo colaborador de uma série de jornais e

periódicos da época. Todavia, o que o consagrou foi a sua obra literária que compreende prosa e poesia, tendo sido elaborada ao longo de mais de seis décadas de trabalho.

No entanto, com palavras de John Gledson (2003, p. 14), “Drummond não nasceu para a poesia em 1930, com a publicação de *Alguma Poesia*. Esta foi precedida por quase uma década de experiências, inclusive com muitos fracassos”. Segundo o autor, os textos anteriores a 1930 já mostravam a luta de Drummond para se firmar como poeta, na tentativa de consolidar características de uma poética própria, principalmente na agitada década de 1920 na vida do jovem escritor.

Ao falar de um Drummond poeta, não se pode deixar de falar de um Drummond inovador. Durante toda sua trajetória, surpreendeu seus leitores com as temáticas variadas e com as mais diversas formas de versar, provocando riso, lágrimas e escandalizando também os leitores da época em que escrevia, a exemplo de um de seus mais conhecidos poemas, cujas linhas finais anunciam (ANDRADE, 2002, p. 16):

Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Publicado primeiramente na revista *Antropofagia*, em 1928, não foi causador de celeuma, segundo Davi Arrigucci (2002). Porém, ao ser incluído no contexto de *Alguma Poesia* dois anos mais tarde (ARRIGUCCI, 2002, p. 69):

Provocou um vendaval na década de 30, quando já a revolta modernista da primeira hora parecia assentada. Tornou-se então objeto de chacota e impropérios, mas também de aplausos, mantendo acesa a chama da polêmica por muitos e muitos anos. É, por isso, um dos poemas mais conhecidos de Drummond.

Arrigucci (2002) atenta para a importância desse poema para toda a obra de Drummond e para as considerações modernas a respeito do que considerar poesia, pois o

poema abre um leque de possibilidades, inserindo pela primeira vez um obstáculo real e também simbólico diante do eu lírico e, por que não, do poeta. A visão tradicional que se tinha de poesia foi evidentemente contestada.

Assim como no poema, muitas pedras surgiram no meio do caminho dessa experiência pessoal e original drummondiana. Gledson (2003) evidencia que o poeta fora criticado por não apresentar algo semelhante a uma “dimensão teórica”, o que, segundo o estudioso, não era necessário, visto que todo o entendimento drummondiano sobre poesia estava bem demonstrado em seus poemas (GLEDSON, 2003, p.15):

a falta de declarações expressas [...] é testemunho de sua coerência e integridade, que envolviam uma necessidade infindável de fazer experiências novas e de testar seus próprios limites. [...] Comecei a perceber que por trás de aparente leviandade de poemas como “cota zero” (“Stop./ A vida parou/ ou foi o automóvel?”) havia uma inteligência poética trabalhando, preparada para se expressar, se necessário, por meio de elipses e de ironia, mas nunca com inocência. Quem podia escrever sobre Valéry e Satie no Brasil da década de 1920 não era um mero piadista.

Gledson (2003) discorre ainda a respeito de estudos comparativos cuja base de comparação seja a obra de Carlos Drummond de Andrade, afirmando que até o ano de 2003 não havia significativa variedade de textos que tentassem aproximar a poética drummondiana à de outros autores. Segundo o estudioso, dada a complexidade e a amplitude da poética de Drummond, nenhuma análise comparada esgota as possibilidades de estudo, o que torna trabalhos dessa natureza sempre válidos, interessantes e possíveis de ser realizados.

Investigar, portanto, influências na obra drummondiana, segundo Gledson (2003), embora pertinente, não é algo tão simples quanto procurar menções de autores em meio às obras poéticas ou em prosa, ou ainda em declarações feitas pelo próprio modernista, pois as influências podem ser “verdadeiramente criativas” quando o escritor apropria-se da obra com a qual dialoga. Gledson alerta igualmente para a importância de se tentar compreender a escolha de determinados autores e obras com os quais se conversa, já que isso pode ajudar a

descrever o processo criativo do poeta, em vista de suas escolhas e também daquilo que conscientemente fora descartado. Como bem afirma Mário de Andrade, em uma carta enviada a Drummond em 1925, “em última análise tudo é influência neste mundo. Cada indivíduo é fruta de alguma coisa” (ANDRADE, 1982, p. 31). Mário de Andrade explica, ainda, que as influências são importantes à medida que não se aposta na imitação, mas sim na admiração e na crítica.

Quando se estuda um poeta que apresentou mudanças significativas em seu estilo, em suas escolhas e nas temáticas selecionadas para comporem seus poemas, é necessário considerar a época em que essas escolhas foram feitas; por isso, conhecer um pouco da história drummondiana pode ajudar a entender suas afinidades literárias e como o poeta as insere em sua obra.

O mineiro de Itabira do Mato Dentro nasceu em 31 de outubro de 1902, fazendo parte de uma família de fazendeiros já em decadência. Filho do casal Carlos de Paula Andrade e Julieta Augusta de Freitas Drummond, nasceu em uma família numerosa, sendo o pequeno Carlito, como era chamado, o nono degrau da escadinha de catorze irmãos. Coincidentemente, Carlitos seria o nome da emblemática figura de Charles Chaplin, um dos artistas preferidos de Drummond, digno de protagonizar em sua obra alguns poemas admiráveis. Talvez aquele terno olhar, sempre solidário, de Carlitos, pudesse representar as figuras “desprotegidas do mundo” presentes na poética drummondiana, como afirma Cunha (2006, p. 55), ao mencionar “carteiros, empregadas domésticas, crianças perdidas no mundo, o pedreiro, o aprendiz de ladrão”.

Desde pequeno, o jovem Drummond destacava-se por parecer diferente em suas preferências, em seu olhar distante e em seu gosto pelas palavras, colecionando pedras e cacos de louça guardados no quarto de sua “Mãe Preta”, uma escrava de seu avô paterno. Certamente essa peculiaridade do menino assemelha-se a Paulo e à sua “incapacidade de ser

verdadeiro” (ANDRADE, 2012, p. 28): “*Não há nada a fazer, Dona Coló. Este menino é mesmo um caso de poesia*”.

Seus estudos foram inicialmente realizados em Belo Horizonte, onde teve como colegas dois daqueles que seriam seus amigos, intelectuais e importantes políticos: Afonso Arinos e Gustavo Capanema - este último sempre tendo Drummond como seu colaborador nos mais diversos cargos políticos que ocupara. Além do internato mineiro, o jovem itabirano estudou em um internato fluminense, o jesuíta Colégio Anchieta, em Nova Friburgo, onde, segundo Cunha (2006) “conheceu o céu e o inferno”. O colégio era bastante rígido e futuro poeta recordaria essa rigidez por conta de um incidente com o professor de Língua Portuguesa de quem Drummond divergiu. Essa divergência custou-lhe a expulsão do colégio por “insubordinação mental” e a perda da fé (2006, p. 21), como afirmaria em 1941: “Perdi a fé. Perdi tempo. E sobretudo perdi a confiança na justiça dos que me julgaram”.

De volta a Itabira, começou a participar de um grupo de estudantes frequentando a Livraria Alves e o Café Estrela, grupo que teria grande importância em sua vida como escritor, como afirmaria a Lya Cavalcanti em 1954 (apud CUNHA, 2006, 27):

Se não fossem aqueles dez ou doze sujeitos mais lúcidos do que eu, mais compreensivos e generosos, que pelas simples presenças me situavam num quadro que me convidava a não afundar no desespero existencial ou na inércia, esse cupim que rói a madeira mais delicada do espírito, este seu amigo que está aqui no microfone, eu não apostaria uma casca de laranja por ele. O frouxo ou o revoltado sem bandeira: opções. Escapei, mal ou bem.

Logo iniciou sua carreira de escritor produzindo artigos e contos, sendo premiado no concurso *Novella Mineira* com o conto “Joaquim do Telhado”. Nesse mesmo ano, 1922, vivenciou as ideias modernistas da Semana de Arte Moderna, quando estabeleceu fecundas amizades, sobretudo com Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Mediante a insistência da família para que Drummond tivesse um diploma, o jovem escritor cursou Odontologia e Farmácia entre 1923 e 1925, mas a vida literária fizera sentido

para ele, o que o levou a não exercer a profissão na área da saúde. No último ano do curso, abandonou a vida de paixões casando-se com Dolores Dutra de Moraes, união que duraria a vida inteira, sendo perpassada pela perda de um filho, Carlos Flávio, em 1927, e pelo nascimento de Maria Julieta, em 1928, que também se tornaria escritora, mas que morreria antes de Drummond, entristecendo-o profundamente.

Com relação à atuação jornalística de Drummond, que duraria mais de sessenta anos, trabalhando em diversos jornais, ela começou em 1926 com o cargo de redator-chefe do *Diário de Minas*, jornal conservador e tradicional, mas que seria importante aliado na divulgação das ideias modernistas. Atuou também, no Rio de Janeiro, como chefe de gabinete de Gustavo Capanema, Ministro da Educação, até 1945. Trabalhou em seguida no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e aposentou-se em 1962.

Ainda sobre o jornalismo, Drummond fez considerações a Lya Cavalcanti, em 1954, que podem ajudar a entender a poética drummondiana, explicando algumas escolhas literárias (apud CUNHA, 2006, pp. 32-33):

O jornalismo é escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá a noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza e de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística.

As escolhas literárias de Drummond tocam o lugar comum do Modernismo Brasileiro, a concisão herdada do jornalismo, mas também podem estar relacionadas ao seu apreço bastante individual pela literatura francesa, demonstrado desde seus primeiros artigos escritos ainda na década de 1920. Francês foi o primeiro idioma estrangeiro estudado pelo poeta; franceses foram também vários romances traduzidos por Drummond, de autores como Proust

e Balzac, o que expressa, acima de qualquer preferência, a amplitude da leitura drummondiana.

Desde seu primeiro livro de poemas, *Alguma Poesia*, lançado em 1930, o poeta mostrou seu conhecimento de literatura, seja ela brasileira, portuguesa, francesa ou de outra natureza, dialogando com diversos textos e autores admirados por ele, ou ainda com aqueles dos quais discordava, zombando deles por meio da ironia. É possível, por exemplo, observar a bucólica e metatextual comparação com Daniel Defoe, cujo solitário personagem Robinson Crusóé assemelhava-se ao menino sozinho entre mangueiras (ANDRADE, 2002, p. 6):

Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusóé,
[...]
E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

Da mesma forma, Drummond zomba do nacionalismo de “Canção do exílio” em seu “Europa, França e Bahia” (ANDRADE, 2002, p. 9), no qual os olhos do eu lírico ironicamente se fecham às “belezas” europeias para rememorar as “palmeiras onde canta o sabiá”:

Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.
[...]
Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha boca procura a “Canção do exílio”.
Como era mesmo a “Canção do exílio”?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
Onde canta o sabiá!

No excerto, é possível inferir duas críticas diferentes. A primeira delas relaciona-se com o culto ao estrangeiro, à Europa, inferiorizando a cultura nacional brasileira. O eu lírico está cansado disso, por isso dá um basta, “Chega!”, e “fecha os olhos saudosos”. Em contrapartida, o nacionalismo exacerbado também não agrada o eu poemático drummondiano,

uma vez que esse eu é “tão esquecido” da própria terra. Nesse verso, o verbo esquecer porta consigo uma dupla ironia, referindo-se tanto ao homem comum, muitas vezes deslembado, quanto à falta de memória desse eu que tenta, sem sucesso, lembrar-se das palavras da Canção do exílio. Constrói-se, portanto, uma espécie de paródia irônica, cuja trova de Gonçalves Dias e tudo o que ela representa são colocados em xeque.

Com relação ao gosto pelos franceses, Drummond nutria assumidamente grande apreço. Mário de Andrade, seu amigo, com quem trocou inúmeras cartas, reconhece a atração do itabirano pela França e a semelhança existente entre o brasileiro e os escritores franceses, principalmente no modo como construíam críticas (ANDRADE, 1982, p. 30):

Ame, viva, chore em versos. Na prosa, na prosa crítica: ensine. Não me venha com modéstias: não tenho nenhum talento crítico. Besteira. Suas cartas, seus artigos sempre me provaram o contrário. Aliás você mesmo sabe a atração pela França que você tem, digo mais: a paridade de você com os franceses, gente pouco criadora mas enormemente, genialmente crítica.

Em contrapartida, alerta também para as consequências que o excesso de leituras bastante pessimistas poderia causar (ANDRADE, 1982, pp. 12-13):

Eu acho Drummond, pensando bem, que o que falta para certos moços de tendência modernista brasileiros é isso: gostarem de verdade da vida. [...] Que diabo! Estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal. “Devo imenso a Anatole France que me ensinou a duvidar, a sorrir e a não ser exigente com a vida”. Mas meu caro Drummond, pois você não vê que é esse todo o mal que aquela peste amaldiçoada fez a você! Anatole ainda ensinou outra coisa de que você se esqueceu: ensinou a gente a ter vergonha das atitudes francas, práticas, vitais. Anatole é uma decadência, é o fim duma civilização que morreu por lei fatal e histórica. [...] Tem tudo o que é decadência nele. Perfeição formal. Pessimismo diletante. Bondade fingida porque é desprezo, desdém ou indiferença. [...] Você diz que ele ensinou você *a não ser exigente com a vida*... Como isso! Se você se confessa um inadaptado e tem um errado desprezo pelo Brasil e os brasileiros.

John Gledson (2003) pondera sobre o lugar especial que a literatura francesa ocupava no trabalho de Drummond, o qual pode ser relacionado ao simbolismo, por exemplo, pois seus gostos iniciais (pré 1924) tocaram alguns pontos do simbolismo, como as ideias de

ruptura, a preferência pelo verso livre e a noção de poesia pura. Além disso, os imitadores brasileiros dessa estética, os penumbristas, despertaram em Drummond certa atração, sobretudo com relação à ironia utilizada. Dentre eles, Gledson (1981) destaca Álvaro Moreyra, um autor de epigramas, contos e poemas em prosa, que escrevia com tom irônico e zombeteiro, que Drummond entendia como uma forma de expressar o niilismo ao mesmo tempo em que protegia o escritor que se solidarizava com os dramas humanos. Gledson afirma que esses interesses que tocam o pessimismo, o penumbrismo e o simbolismo foram pontuais na poesia de Drummond, mas permaneceram com ele durante toda sua trajetória, de duas maneiras opostas. De um lado, o gosto pela ironia e o espírito de ruptura ainda existiriam. De outro, a preocupação com o distanciamento dos que prezavam uma linguagem rebuscada e obscura o afastaria cada vez mais da estética da sugestão, do vago e do indizível. Nesse contexto, a poesia drummondiana apresentava, sob o olhar de Gledson (1981), interesses de construir um algo mais; o modernismo no Brasil foi “o único movimento a que Drummond pode realmente dizer que pertenceu, era em parte uma tentativa de estabelecer uma legítima tradição nacional” (GLEDSON, 2003, p. 46).

Em sua poética, essa tentativa ficou bastante clara. O poeta brasileiro estava longe de ser aquele que seguia firmemente postulados ou que levantava uma bandeira nacionalista. Contudo, os acontecimentos importantes do século XX, obras e autores relevantes, a vivência cotidiana de cidadãos interioranos e também cosmopolitas está presente em sua obra poética de uma forma bastante original, uma vez que o grande marco da poesia drummondiana é sua individualidade.

De acordo com Silviano Santiago (2003), essa originalidade poética percebida na escrita de poemas tão pessoais possui uma essência contraditória, já que os versos não remetem apenas ao seu autor; eles têm como importante característica ser “passíveis de serem transferidos palavra por palavra ao leitor” (SANTIAGO, 2003, p. V), a quem, por isso,

também pertenceriam. A poética de Drummond realizou um movimento de transferência de sua palavra literária para o outro, ou seja, em direção ao leitor, que passou a ser o principal cúmplice de sua criação. Logo, a palavra poética de Drummond não é autossuficiente, isolando um único ou evidente significado; contrariando o próprio sentido de original, suas criações aludem a vários Josés, várias Marias e vários possíveis Carlos solitários em meio à multidão, ouvindo diariamente o anjo da existência anunciar: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (“Poema de Sete Faces”, In: ANDRADE, 2002, p. 5).

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1996, pp. 8-9), essa aproximação com o leitor não era o mais natural entre os modernistas, mas traduzia o desejo drummondiano de se fazer compreender:

Esse processo de transferência da experiência pessoal e original para o (s) outro (s), através da palavra literária, é pouco comum nas poéticas dos escritores modernistas brasileiros, todas elas entrincheiradas em pressupostos que, ao levantarem obstáculos retóricos, evitam o acesso aconchegante ao texto. No caso de Drummond, cabe aos leitores inventar obstáculos que dificultem o acesso ao poema. Muitas vezes o inventam.

Além disso, o autor afirma que para se aproximar adequadamente desse leitor, o poema de Drummond trata do homem comum, descartando o herói, valorizando o cotidiano e o banal e ironizando os feitos e ditos heroicos (TELES, 1996, p. 9):

O acontecimento excepcional, pessoal ou histórico, é reluzente e feérico. Convida ao foguetório e ao espetáculo das palavras endomingadas na página. É mais difícil interpretar os pequenos fatos que lhe escapam. Situações e dramas corriqueiros e banais, intrépidos e corajosos, desenham no papel, pela interpretação do poema, as luzes e sombras do dia a dia e ressaltam a intensidade e importância da experiência do homem comum na construção de um mundo mais justo e mais digno.

Assim também ocorre na poesia de Jules Laforgue que, por meio de temas do cotidiano, da oralidade e da aproximação com o popular, descarta de sua poética o herói; quando por ventura o insere em seus versos, visa, sobretudo, a ironia, seja ela construída em torno do homem de grandes feitos ou da concepção literária que ele representa. Em

consonância com o afastamento do heroico e aproximação do irônico existe também o distanciamento do mito, que muito se relaciona com a figura do herói clássico. Em Laforgue, o mito é também dessacralizado e abordado sob um viés irônico que, muitas vezes, relaciona-se ainda com o *ennui*, o mal do século XIX, também alvo de ironia. Esses afastamentos irônicos podem ser visualizados em várias das *complaintes*, entre elas a “*Complainte des débats mélancoliques et littéraires*”. Neste poema, o eu lírico lamenta sua sorte de forma melancólica, refletindo sobre o amor, se fora correspondido ou não. Porém, esse diálogo com o tema amoroso, um dos preferidos dos românticos, é realizado de maneira irônica, pois a intenção é justamente zombar daqueles que cultuavam o amor não correspondido, como se pode perceber nos versos a seguir (LAFORGUE, 1979, p. 137):

*Qui m'aima jamais ? Je m'entête
Sur ce refrain bien impuissant,
Sans songer que je suis bien bête
De me faire du mauvais sang.*

*Je possède un propre physique,
Un cœur d'enfant bien élevé,
Et pour un cerveau magnifique
Le mien n'est pas mal, vous savez.*

Nesses versos, o eu lírico utiliza uma linguagem que não condiz com o universo de uma declaração amorosa, com termos como *bête* (besta / estúpido). Além disso, esse eu fala em qualidades físicas e enfatiza sua razoável habilidade intelectual, configurando um discurso bem avesso à exaltação romântica do eu lírico, do herói, confirmando a ironia, bem próxima do chiste drummondiano³⁸, presente no poema. Ademais, visualiza-se a figura grega de Helena, mas também avessa à bela Helena de Troia que encantou Páris. Aqui, ela está envolta por temas banais e cotidianos, bem diferente do universo mítico de perfeição. Ao invés de exaltar os encantos da personagem, o eu lírico descreve-a tomando chá, talvez por não gozar de boa saúde, mais uma vez em tom de zombaria e de ironia:

³⁸ O chiste será apresentado de forma detalhada no capítulo seguinte. Para o momento, vale ressaltar seu caráter aproximado do contraditório, da surpresa e do humor.

*Ô Hélène, j'erre en ma chambre ;
Et tandis que tu prends le thé,
Là-bas dans l'or d'un fier septembre,
Je frissonne de tous mes membres,
En m'inquiétant de ta santé.*

Retornando à poética drummondiana, a inserção do indivíduo comum nos poemas, muitas vezes, é construída em torno da solidão em que esse homem vive, mesmo que inserido na sociedade. Essa solidão pode transmitir erroneamente a ideia de que o poeta tenta se isolar em sua “torre de marfim”, fora da coletividade. Porém, a solidão drummondiana não tem o objetivo de afastar o poeta da sociedade, tampouco de fazê-lo entre o cidadão e o poeta; ao contrário, aproxima-os por meio de uma semelhança, a solidão moderna, do poeta e também do mundo. Por esse motivo, a palavra escrita visa à transcendência, sobrepujando a solidão e fazendo com que os homens se comuniquem por meio dos versos; a palavra, os versos, os poemas transformam-se em um elo comunicativo que expressa o “sentimento do mundo”.

A solidão sugere ainda que se faça uma reflexão a respeito do corpo social e uma autorreflexão sobre o papel de cada indivíduo nessa sociedade moderna. Santiago (2003, p. VII) afirma que “esse aparente paradoxo traduz a mais inflamada e necessária das lógicas dos tempos modernos. A partir da solidão é que se pode falar com responsabilidade de comunicação social”. Seja o “eu” que se julga abandonado “Meu Deus, por que me abandonaste” (“Poema de sete faces”, In: ANDRADE, 2002, p.5), o “Eu sozinho menino entre mangueiras” (“Infância”, In: ANDRADE, 2002, p.6), o “Eu tão esquecido de minha terra” (“Europa, França e Bahia”, In: ANDRADE, 2002, p.9), o “eu” que espia as pernas que passam “Meus olhos espiam” (“Moça e soldado”, In: ANDRADE, 2002, p.27) ou ainda o solitário poeta de “O poeta está melancólico” (“Coração numeroso”, In: ANDRADE, 2002, p.20), todos protagonizam a solidão humana e a partir dela refletem e criticam uma sociedade repleta de pessoas solitárias.

Assim também ocorre na poesia de Jules Laforgue, que trata a solidão como uma constante do homem moderno, mesmo que com ironia. Aliás, a presença tão recorrente da ironia muito significa, visto que pode corresponder, justamente, a um disfarce para essa solidão incurável. Em *Les Complaintes*, o eu lírico constantemente monologa e devaneia, solitário, muitas vezes sem resposta de outras vozes. Em outras, a polifonia se faz presente, mas com “eus” frequentemente solitários. Além disso, muito se fala de personagens solitárias, como *la bonne défunte, le foetus de poète, la lune, le chevalier errant*, até mesmo o luto é solitário (“*Complainte de l'automne monotone*”, In: LAFORGUE, 1979, p. 74):

*Milieux aptères,
Ou sans divans ;
Regards levants,
Deuils solitaires,
Vers des sectaires !*

A presença de muitos “eus”, por vezes solitários, pode ser avistada também nas composições drummondianas, como no “Poema de sete faces”, já que deparamos com um eu lírico que alegoriza muitos “eus”, representados por um homem simples e taciturno que poderia ser a expressão de qualquer homem, habitando um lugar qualquer, observando o bonde:

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.

Este momento de contemplação das pernas pretas, brancas e amarelas, trançando-se no bonde, desenha o esboço da dinâmica do olhar desse homem que observa, somente observa: “Porém meus olhos / não perguntam nada”. É um olhar silencioso, para baixo, não meramente masculino encantando-se com a beleza de tantas pernas, mas solitário, tímido, amedrontado atrás de seus óculos e bigode, e também crítico, ao constatar tantas cores que nem sempre se misturam.

Nas linhas drummondianas, muito importa a figura do homem comum em seus afazeres corriqueiros, pois é ele o responsável pela construção de um mundo mais digno e justo, desenhando a cada olhar resabiado a rotina do brasileiro trabalhador que habita uma “Cidadezinha Qualquer” (ANDRADE, 2002, p.23):

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

De mais a mais, a presença desse cenário interiorano, semelhante à própria Itabira de Drummond, demonstra a recorrência do corriqueiro, do simples, permeado do langor, e por que não do calor, dessa cidadezinha qualquer, onde nada importante acontece, mas tudo está sob os olhos por detrás das janelas. Seria este um poema saudosista ou repleto de tédio? Trata-se de uma recordação da infância ou de uma descrição irônica? Ambas as considerações se fazem pertinentes, visto que uma interpretação absolutamente não exclui a outra; e assim entendemos o diálogo e a transferência do significado para o leitor.

Esses olhos que observam, em Drummond, apesar da timidez incurável e da solidão, também são críticos à medida que introduzem nos poemas a ironia. Um disfarce da solidão e também um veículo da zombaria e da crítica mais acentuada, essa ironia muito se relaciona com o ponto de vista do eu lírico drummondiano e também do olhar laforguiano que observa o mundo ao redor e ironiza as convenções, sobretudo as literárias, que aprisionam as pessoas em práticas enrijecidas, como, por exemplo, as parnasianas tão descritivas, mais preocupadas com a riqueza das rimas do que com o conteúdo dos versos. Jules Laforgue, de forma irônica,

também faz sua descrição rimada, de sinos, em sua “*Complainte des cloches*” (LAFORGUE, 1979, p. 109):

*Bin bam, bin bam,
Les cloches, les cloches,
Chansons en l'air, pauvres reproches !
Bin bam, bin bam,
Les cloches en Brabant !*

Em se tratando dos poemas drummondianos, sobretudo os mais iniciais, eles apresentam o ser humano comum e simples, mas também incorporam um ideário cosmopolita do homem que se sente solitário e, ao mesmo tempo, pertencente ao mundo inteiro. Esta característica relaciona-se com a transferência de experiências entre poeta e leitor, porquanto, com palavras de Santiago (2003, p. XVI)

a transferência ao leitor da experiência pessoal e original dramatizada no poema está na raiz tanto da *formação* literária provinciana do intelectual quanto da *originalidade* do projeto estético de Drummond durante a vigência hegemônica do ideário modernista, fundamentalmente nacionalista.

Embora o modernismo brasileiro tenha cunho nacionalista, Drummond insere em sua poética toda a simplicidade provinciana mineira sem deixar de lado os traços cosmopolitas absorvidos pela leitura de vários escritores e pensadores, tanto brasileiros quanto estrangeiros. As inferências ao provinciano ou ao cosmopolita exibem, ainda, diversas paisagens de uma geografia vasta e universal, adquirida na experiência das viagens por meio da leitura que, de acordo com Santiago (2003, p. XVIII), “é mera consequência da ‘chateação’ em que vive o homem moderno. Insatisfeito no torrão natal dele se afasta para poder colonizar o seu outro, transformá-lo em igual e semelhante”. O autor continua:

A viagem-pela-leitura, “a difícilíssima e perigosíssima viagem / de si a si mesmo”, é descrita nos poemas de Drummond por uma rede vocabular metafórica, que sempre a relaciona ao campo semântico das peripécias arriscadas. A experiência da viagem-pela-leitura se confunde com a experiência da aventura-da-viagem, e a suplanta em emoção e saber. Leitura, viagem e aventura são palavras intercambiáveis.

A aventura, a viagem e as imagens de diferentes lugares sempre estiveram presentes nos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Além do universo simples do interior, da Itabira onde “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê / Na cidade toda de ferro” (“IV / Itabira”, In: ANDRADE, 2002, p.12) e das “Casas entre bananeiras”, (“Cidadezinha Qualquer”, In: ANDRADE, 2002, p.23), a viagem pela leitura levou o poeta até “Europa, França e Bahia”, ao Sena, a Londres, ao Canal da Mancha, à Itália, à Rússia, à Suíça e à Turquia, em navios e submarinos que o trouxeram de volta à “terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá” (“Europa, França e Bahia”, In: ANDRADE, 2002, p. 9). Por meio da “Lanterna Mágica”, Belo Horizonte, Sabará, Caeté, São João Del-Rei, Nova Friburgo e Rio de Janeiro foram visitados, além da recorrente Bahia, já que “É preciso fazer poema sobre a Bahia... / Mas eu nunca fui lá”.

Por certo que nesse vai e vem “tinha uma pedra no meio do caminho” (“No meio do caminho”, In: ANDRADE, 2002, p.16), mas os olhos críticos do grande leitor e originalíssimo escritor irão perscrutar o mundo, os clássicos, os franceses, a infância, a Itabira da juventude, de cujas lembranças o poeta se afasta por meio da fantasia para assim, distante, voltar seus olhos analíticos. Esse lugar geográfico de Itabira é visto por Santiago (2003, p. XXIV) como marginal, sendo dessa margem que o poeta enxerga os homens:

Itabira e o menino leitor se inscrevem na *margem* do texto *Robinson Crusóé*, e dessa situação ambivalente, pé na província e imaginação no mundo, se beneficia e se beneficiará o futuro poeta. Itabira é a *margem* de onde o *eu* constituído pela experiência de vida e de leitura examina o desenrolar duma dupla história humana, duma dupla inserção na realidade. O poema da margem enxerga de maneira desapiedada a constituição do menino, o conservadorismo dos familiares e o papel desempenhado pela nação brasileira na atualidade, e melhor avalia a complexidade do mundo em chamas.

Nessa primeira fase drummondiana, a fase robinsoniana, os lugares, o olhar e a presença de objetos e acontecimentos traduzem uma maneira de ver o mundo, construído

originalmente com “camadas e camadas de palavras, constituindo todo um palimpsesto, que será entregue ao leitor sob a forma de poema” (SANTIAGO, 2003, p. XXV).

2. FORMAS

Afonso Berardinelli (2007, p. 13) inicia seu *Da poesia à prosa* afirmando que “definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético”, talvez por isso mesmo este empreendimento tenha sido, então, abandonado.

Segundo ele, os discursos dispostos a teorizar sobre a natureza e os limites da poesia eram semelhantes às descrições de Deus, apresentando a poesia como algo que se revela e, ao mesmo tempo, oculta-se paradoxalmente. Talvez isso se explique, em partes, pela própria aproximação que a poesia, em suas origens, tinha do universo religioso e mítico; outrora falada, por vezes cantada, mas constantemente relatando feitos heroicos e descrevendo divindades, por meio do mito. Em outros momentos, a afirmação conceitual do que é poesia não ultrapassava “a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia [...] esse reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente” (BERARDINELLI, 2007, p. 14).

Embora sumariamente apresentado, esse conceito de poesia traz concepções interessantes, visto que à medida que aceitamos ser difícil traçar fronteiras para a poesia, entendemos que ela pode ser construída de diferentes formas, permitindo dessemelhantes tons, léxico variado, metros diversos, rimas ou versos prosaicos, ritmos distintos, modulações divergentes e mesmo poema em prosa.

Gérard Dessons (2011, p.11)³⁹ alega que a noção de poema não para de se desenvolver em múltiplas análises e alerta para o fato de que a forma do poema varia “não somente com a história da poesia ou do ‘gênero poético’, mas também com os poetas; e é preciso verdadeiramente reconhecer que são eles que fazem a poesia, e não o inverso” (Tradução

³⁹ “non seulement avec l’histoire de la poésie ou du ‘genre poétique’, mais aussi avec les poètes; et il faut bien reconnaître que ce sont eux qui font la poésie, et non l’inverse”.

nossa). Dessa forma, Dessons aponta para outra interessante face da poesia, ligada ao autor, em razão de cada poeta ter seu próprio poema, ligado ou não às formas canônicas.

O crítico elenca, por conseguinte, algumas características caras ao discurso poético. A primeira delas é a existência de um sistema que engloba fonemas e sintaxe em vista da produção de sentido. A segunda consiste na capacidade que o poema tem de construir, diferentemente de outros discursos, “*l’aventure du langage*” (a aventura da linguagem). Além disso, duas relações acompanham os textos poéticos, a do poema com o sujeito, e do texto com a dimensão política, construindo uma ponte entre a realidade concreta e a linguagem, bem como entre os sujeitos de uma comunidade linguística, entre o sujeito e a coletividade. Odes, sonetos, poemas em prosa, versos livres, a (i)lógica da representação, a univocidade semântica, a ruptura; tudo isso faz parte do universo das diferentes formas e tendências da poesia, cujos recursos empregados em sua construção são múltiplos e variados.

Logo, neste capítulo, as discussões giram em torno de alguns recursos frequentemente observados na poética de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade, como construtores de sentidos. Trata-se da ironia e de algumas outras formas que a tocam, especificando sua intenção, como a paródia, a sátira, o humor e o chiste. Além disso, evidencia-se a noção de *gauche* e sua relação com a ironia no texto.

Em adição, algumas considerações são feitas sobre a intertextualidade. A palavra intertextualidade pressupõe uma relação entre textos, a qual é bastante natural ao considerarmos o processo criativo humano. O ser humano está em constante busca de conhecimento, o que o leva a entrar em contato com diferentes culturas, com idiomas diversos, com novas leituras e com muitas formas de aprendizagem. Esse ímpeto do ser curioso permite às pessoas apreender e compreender, impelindo-as a criar, pois muito do que se constrói de novo, não necessariamente é original por ser inédito, mas por dialogar de forma

bastante original com aquilo que já existe no mundo. Ora, cada texto é único, mas também faz parte de uma história ou de uma sequência.

Por isso, compreender algumas noções de intertextualidade é tão importante, já que as alusões a textos e a autores são comuns em Jules Laforgue e em Carlos Drummond de Andrade. Contudo, não se pretende aqui esmiuçar as teorias referentes à intertextualidade, mas entender como o diálogo entre textos é importante ferramenta para compor uma teia de sentidos e, igualmente, para ajudar a fundamentar a ironia.

Sendo assim, neste terceiro capítulo, serão tratados os limites da intertextualidade, seus pontos de encontro com a ironia, a paródia, o chiste e o *gauche*, além de sua recorrência nas obras escolhidas de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade, anunciando a originalidade com que são trabalhados por esses autores.

2.1. A ironia e suas facetas

“Quando tudo o mais falhar, leia as instruções” (MUECKE, 1995, p.15). Esta orientação, atribuída às instruções de uma lata de tinta, abre o livro do inglês Douglas Collins Muecke dedicado ao estudo da ironia, mostrando como ela pode estar presente em muitas situações do nosso cotidiano e não somente na literatura.

Muecke (1995) trabalha com o conceito de que a arte pode ser franca, ou seja, pode não ser irônica, sobretudo quando se trata de uma expressão artística não-verbal. A literatura, ao contrário, por ter a linguagem como elemento fundante, carrega múltiplas possibilidades de construção da ironia por meio de recursos estilísticos, retóricos e lexicais. Diante disso, o autor considera na arte o irônico e o não-irônico, entendendo-os como “opostos complementares”, da mesma forma como entende Anatole France (apud Muecke, 1995, p.21)

ao dizer que “o mundo sem ironia seria como uma floresta sem pássaros”, mas, segundo Muecke, “nem por isso devemos querer que numa árvore haja mais pássaros que folhas”.

A ironia, portanto, contempla tanto a vida quanto o espírito, a razão e a emoção, o sentido literal e a intenção, o dito e o não-dito. Isso porque a palavra “ironia” nem sempre significou aquilo que hoje ela significa; ela abrangeu uma série de fenômenos que a explicavam e que, com o passar do tempo, tornaram-na detentora de novas significações. Seu conceito é, logo, “vago, instável e multiforme” (MUECKE, 1995, p.22).

Ironia vem do grego, *eironeia*, cuja primeira aparição conhecida deu-se na *República*, de Platão. Entendida de muitas maneiras, significou trapaça, incapacidade, inimizade, entre outros, além do conceito aristotélico de “dissimulação autodepreciativa”. O termo, hoje, corresponde à figura retórica que prevê a censura feita por meio de um elogio irônico ou o contrário, ou seja, o elogio por meio da censura irônica.

Beth Brait (1996) aponta, por meio da leitura de diferentes teóricos da ironia, que os estudos a respeito desse recurso muitas vezes divergem, visto que existem algumas linhas antagônicas de atuação das pesquisas, assim como existem diferentes pontos de vista no que concerne ao estudo do texto irônico. Seja por meio de uma abordagem filosófica ou retórica, psicanalítica, literária, sociológica, estilística e mesmo linguística, as reflexões sobre a ironia nem sempre conseguem ser compatíveis. Porém, independente da teoria, o que não se pode negar é que ela é um recurso importante na modernidade literária, dado que, à medida que os textos modernos rompem com as tradições anteriores, seguem “utilizando justamente a estratégia da ironia em seus diversos mecanismos a fim de representar e revelar as formas esgotadas” (BRAIT, 1996, p. 57).

De fato, variadas definições de ironia podem ser encontradas. Para Goethe “a ironia é aquela pitadinha de sal que sozinha torna o prato saboroso” (apud MUECKE, 1995, p. 19). Já Kierkegaard mostra que uma vida sem ironia seria praticamente impossível, em vista de fazer

parte das relações humanas. Explica que a figura de linguagem irônica supera a si mesma, pois o enunciador já pressupõe que foi compreendido. No entanto, essa compreensão nem sempre acontece (KIERKEGAARD, 1991, p. 214):

Costuma-se dizer de uma tal orientação irônica no discurso: Não há seriedade nesta seriedade. A expressão é tão séria que causa horror, mas o ouvinte experiente está iniciado no mistério que se esconde por detrás. Mas com isso a ironia está novamente superada. A forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que contudo não é pensado seriamente. A outra forma, em que a gente brincando diz em tom de brincadeira algo que se pensa a sério, ocorre raramente.

Com efeito, é possível encontrar na literatura muitos exemplos de emprego da ironia, ora em um tom mais crítico, ora mais cômico. Muecke (1978) discorre, por exemplo, sobre diferentes tipos de ironia: trágica, cômica, niilista, satírica, e paradoxal. Ironia trágica, para ele, configura aquela em que o indivíduo ironizado decifra a mensagem de repreensão. Contudo, trata-se de um sujeito simpático, possivelmente não merecedor do escárnio. Já a cômica é aquela que, apesar de conter uma crítica ou repreensão consegue ser também risível. Ironia niilista, para Muecke, é aquela construída de forma a manter uma relação direta entre o autor e o leitor em vista do sujeito que é alvo da ironia. Com relação à ironia satírica, Muecke a define como aquela que aponta, desaprova ou mesmo censura seu alvo, ou seja, o sujeito ironizado. No entanto, nesse caso, trata-se de um sujeito, como diz o autor, antipático. Finalmente, em se tratando de ironia paradoxal, ela é construída sobre relações que são relativas, não apresentando uma ligação entre autor e público, uma intenção zombeteira definida, nem simpatia ou antipatia frente ao alvo da ironia. Os valores humanos são aqui relativizados, uma vez que, tanto autor quanto leitor ou público, podem identificar-se ou não com aquela situação irônica.

Beda Allemann (1978) também teoriza sobre a ironia e, com relação ao seu emprego no texto, define-a por meio de uma imagem, a de um equilibrista que tenta permanecer firme em sua posição. Transferindo essa imagem para o conceito de ironia, este recurso ocupa uma

posição intermediária entre o que se diz literalmente e o que se pretende dizer, assumindo, portanto, a forma do contrário. Este equilibrista, que é a mensagem irônica, é também o autor que tenta não cair para o lado sério da mensagem explícita, nem para o lado zombeteiro do discurso, ou seja, a mensagem verdadeira, implícita. É a soma desses dois lados, juntamente com a compreensão do leitor, que constrói a ironia, pois ela é pressuposição.

Para a autora, esse jogo de mensagens no texto pode apresentar uma série de sinais aparentes, como travessões, parênteses, aspas, exclamações e reticências, mas isso pode provocar o abandono da força da ironia, visto que Allemann entende que a ironia literária é tão mais irônica à medida que renuncia completamente aos sinais gráficos, permanecendo “escondida” nas entrelinhas do texto.

A ironia, segundo Grojnowski (1997), sobretudo a laforguiana, revela-se através de um jogo da linguagem, fundamentando-se, de forma discursiva, sobre dois fortes paradoxos. Inicialmente, há a tensão entre o sentido literal e o real. Em segundo lugar, o paradoxo da ironia postula entre o que foi dito e o que foi sugerido.

Para Lélia Parreira Duarte (2006), além da recorrente ideia de contrário, a ironia apresenta uma dupla intenção: por um lado, o dito irônico pretende ser percebido realmente como mensagem irônica, entendendo-se o contrário como a mensagem verdadeira. Por outro lado, existe a intenção irônica de que a ambiguidade de sentido não se desfaça, mas seja mantida no texto, não se chegando a um sentido definitivo.

Além disso, independente de suas formas, como as apresentadas por Muecke (1978), a ironia será sempre uma “estrutura comunicativa” que pode projetar diferentes significações, visto que depende do autor para ter sentido. Duarte (2006, p. 19) afirma que

não há ironia sem ironista e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Porém, para Duarte, o autor ocupa a posição de um demiurgo, não se colocando explicitamente em sua obra. Dessa forma, por ser particular de cada autor, compreender a ironia é uma tarefa complexa; “busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19), já que um autor escreve para ser lido. Portanto, a ironia é “uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos”.

Já para SPERBER e WILSON (1978), o conceito de ironia é definido como sentido figurado. Essa definição encontra alguns problemas, pois existem muitos enunciados que são ambíguos e que, para haver a desambiguação, necessitariam da análise do contexto ou de marcas gráficas que pudessem resolver essa problemática. Por isso, para eles, a compreensão da ironia depende de uma série de subentendidos.

A ironia, analisada como figura de linguagem e de pensamento, remete a um processo primeiramente verbal, na intenção de exprimir algo cujo sentido seja diferente daquele concretamente enunciado. A associação do que se diz com o modo como é dito é que constrói, então, essa ironia no texto, fundindo o conteúdo explícito aos implícitos do discurso.

Por conseguinte, Linda Hutcheon (2000) afirma que a ironia no decorrer da história tem se tornado um modo de expressão problemático, especialmente no final do século XX. Segundo ela, tal modo de expressão de pensamento jamais passou despercebido ou imune a perturbações, mas nos atuais meios de comunicação, há frequentes casos de ironia que não dão certo, ocasionando situações desconfortáveis.

Na tentativa de teorizar as dimensões sociais e formais da ironia, Linda Hutcheon lembra que o estilo existe há muito tempo na cultura ocidental e tem sido objeto de muita atenção. Entretanto, conceituar a ironia é tarefa bem desempenhada por poucos, dada a sua

genialidade e perspicácia que introduzem na paródia uma dimensão crítica. Percebendo tal dificuldade, Linda Hutcheon entende que conceituar a ironia é trabalho para poucos aventureiros, como se apreende do trecho que segue transcrito (HUTCHEON, 2000, p. 19):

a ironia me parecia ser estruturada como uma versão (semântica) miniaturizada da duplicação (textual) da paródia. Aqui tentei compreender como e por que as arestas da ironia dão à paródia sua dimensão “crítica” ao marcar a diferença no coração da similaridade [...] E, apesar das frequentes negações da possibilidade de se teorizar a ironia, me junto a outros que se aventuraram, pois nem todos temem caminhar por essa areia movediça em potencial.

Apesar de admitir que conceituar a ironia é um “negócio arriscado”, a autora afirma que a relevância da ironia no contexto histórico decorre da cena na qual ela se encontra inserida que é a cena social e política. Nesse contexto, o interesse pela ironia tem levado um número cada vez maior de profissionais a desenvolver estudos acerca do tema que, por si só, desperta o fascínio dos estudiosos, inclusive da própria (HUTCHEON, 2000, p. 25):

Eu, obviamente, não sou nem a primeira nem a última a demonstrar interesse pela ironia, o modo do não dito, do não ouvido, do não visto: nas culturas ocidentais ela sempre fascinou igualmente teóricos, críticos e artistas.

Hutcheon apresenta a ironia como um jogo de ditos e não ditos tão arraigado nos meios de comunicação interpessoal de seu século que o período poderia ser intitulado como “*o século da ironia*”, como se observa no trecho que segue transcrito e que coloca a ironia verdadeiramente no campo da comunicação (HUTCHEON, 2000, p. 25):

O nosso século se junta a todos os outros ao querer se intitular “o século da ironia” e a recorrência dessa reivindicação histórica por si só poderia confirmar a alegação de teóricos contemporâneos, de Jacques Derrida a Kenneth Burke, de que a ironia é inerente à comunicação, por seus diferimentos e por suas negações.

Em se tratando de comunicação, Hutcheon relaciona o ironista e seu interpretador como principais participantes do jogo da ironia. Aquele constrói o texto irônico e este, que pode ou não ser o alvo da zombaria, tenta interpretar a mensagem, apesar das arestas

existentes, levado à interpretação por alguma “evidência textual ou contextual”, comunicação que nem sempre é bem-sucedida. Sendo assim, o que se define por ironia é um jogo entre o dito e o não dito, a mensagem e seu contrário e a compreensão particular atribuída ao interpretador. É, portanto, um ato intencional complexo que não consegue promover a desambiguação, somente a complexidade.

Linda Hutcheon afirma também que a ironia acontece em “comunidades discursivas” que fornecem o contexto necessário ao emprego e à atribuição da ironia. Porém, como “existem contextos experienciais discursivos diferentes”, a ironia provoca com frequência um “distanciamento intelectual” (HUTCHEON, 2000, p. 37). No caso dos diferentes contextos discursivos, a autora afirma que “quanto mais o contexto é compartilhado, em menor quantidade e menos óbvios são os marcadores necessários para sinalizar – ou atribuir – ironia” (HUTCHEON, 2000, p. 38).

Não obstante, a ironia muitas vezes pode “zombar, atacar e ridicularizar; ela pode excluir, embaraçar e humilhar. Isso também pode irritar e não necessariamente num nível altamente intelectual” (HUTCHEON, 2000, p. 33). Por isso, segundo Kundera (1986) a ironia também irrita, “porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade” (apud HUTCHEON, 2000, p. 33). Dessa forma, ao se considerar a ironia é preciso ter em mente que ela sempre possui uma aresta, sempre tem um alvo ou uma vítima, possui um fio bastante cortante e, ainda, envolve certamente um componente afetivo.

A ironia verbal, ou seja, aquela escrita no texto é, segundo Hartman (1981), “a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder” (apud HUTCHEON, 2000, p. 26). Portanto, a ironia tem os “nervos à flor da pele”, sempre em favor do silencioso e do não dito. Assim, uma atitude avaliadora e até mesmo julgadora a envolve e, de alguma forma, tenta tirar suas arestas. Sobre as arestas da ironia, afirma (HUTCHEON, 2000, p. 26):

que a ironia possa ser usada como uma arma, sempre se soube: a humilhação social e a farpa satírica têm seus corolários até na autoridade que os críticos exercem sobre os textos (e especialmente sobre leitores precedentes sem muita percepção) através de sua atribuição de ironia (Dane, 1991: 6, 156-157, Booth, 1970:329). Talvez isso seja o que eu quero chamar de “arestas” que a ironia possui em suas formas verbal e estrutural que faz com que esteja em jogo aqui mais do que está em jogo, digamos, no uso da metonímia.

No entanto, tirar as arestas da ironia muitas vezes é bastante complicado, uma vez que a intenção do ironista pode ser a de inferiorizar o interpretador, não permitindo que a ambiguidade seja desfeita, nem que o sentido seja compreendido. Outra dificuldade reside no aspecto semântico da ironia, visto que é polissêmica e incongruente. Nem o sentido literal nem o subtendido, para Linda Hutcheon, devem ser rejeitados, mas sim unidos, porque o que define ironia é a existência de um terceiro significado: o dito somado ao não dito é que resulta em sentido irônico, ou seja, “o signo irônico compõe-se de um significante mas dois significados diferentes, mas não necessariamente opostos” (HUTCHEON, 2000, p. 98).

De acordo com os significados da ironia e com a questão sentimental que a envolve, Hutcheon classifica suas funções em nove tipos, partindo da maior carga afetiva para a menor. O primeiro tipo é a ironia agregadora, ou seja, aquela que se constrói nas comunidades discursivas, incluindo os “amigos” e excluindo os demais. Em seguida vem a atacante ou assaltante, cuja função é corretiva, destrutiva e agressiva, por apresentar natureza satírica. A ironia de oposição é transgressora e subversiva, insultante e ofensiva. Na sequência, a ironia provisória apresenta um caráter evasivo, hipócrita, desmistificador e não dogmático. A ironia autoprotetora, com tom arrogante e defensivo, pode ser autodepreciadora e insinuante, em uma jogada defensiva. A ironia distanciadora oferece uma nova perspectiva, já que se constrói na indiferença e no não comprometimento. A lúdica, cuja natureza é humorística, jocosa, provocadora, irresponsável, banalizante e redutora, brinca com os sentidos. A complicadora é complexa, ambígua, enganadora e imprecisa. Por fim, a reforçadora, com carga afetiva

mínima, é meramente decorativa e subsidiária, enfática e precisa, usada para destacar alguma coisa no cotidiano.

Esta ironia literária permanece, portanto, na visão de Linda Hutcheon (2000), na corda bamba: balança entre o que foi enunciado e o que realmente significam os ditos do enunciadador, nem sempre condizentes com a compreensão do receptor, construindo diferentes significados. A tensão de significados que o emprego da ironia provoca pode ter como saída para a compreensão desta mensagem irônica, a visualização dos sinais expressos na mensagem. Aproximando-se do caráter teatral, um gesto, um som, uma canção, um sorriso ou o tom de voz são levados em consideração. No texto, os sinais que se mostram são aqueles expressos graficamente – travessões, didascálias, marcas de oralidade – ou suscitados pela inserção de intertextos, pela escolha vocabular ou pela temática abordada.

Assim, a ironia no texto vai ao encontro de outras estratégias ou mesmo figuras de linguagem, o que é plenamente possível. Porém, vale ressaltar que apesar de a ironia poder ser cômica, ela não é a mesma coisa que humor; apesar de existir paródia irônica, a paródia funciona como um elemento estrutural em vista da ironia.

Da mesma forma, ironia e metáfora são diferentes, visto que a primeira se relaciona com a tradição comunicativa, enquanto a segunda tem função nomeadora. A ironia valoriza as diferenças; a metáfora, a similaridade. A ironia funciona mais como a alegoria, que soma o dito e o não dito em vista do sentido alegórico, assim como a ironia o faz para a construção do sentido irônico. Contudo, a alegoria também precisa depender de semelhanças, ao contrário da ironia que estabelece uma relação de diferença.

Além dessa tensão existente, há outra questão envolvendo a complexidade da ironia: a aproximação frequentemente realizada entre ironia, humor, sátira, paródia, cômico, riso e tantos outros termos que reluzem neste contexto. Contudo, apesar de aproximações dessa natureza serem habituais, elas não se fazem necessárias. Basta-nos focalizar um dos termos

citados; os outros podem sim ser alinhados ao principal (no caso, a ironia), mas isso não é obrigatoriamente necessário.

Exemplo disso é a ligação entre ironia e zombaria, mas sem necessariamente precisar ser cômica. A ironia pode ser cômica, provocando o riso aberto e desinteressado, da mesma forma como pode ser crítica e provocar a reflexão ou a correção. Pode estar mais próxima do satírico, apresentando um julgamento moral, ou pode ainda estar permeada de humor, sem chegar a ser cômica. Pode ainda contar com elementos estruturais que auxiliem sua recepção, como a paródia e o pastiche, além dos paralelismos sintáticos e/ou refrãos.

Jules Laforgue e Carlos Drummond e Andrade fazem uso da ironia em *Les Complaintes* e em *Alguma Poesia*, empregando diferentes formas, estilos e tons. Este uso muito se deve ao ideal de originalidade e de ruptura, de construção do novo e da quebra com os modelos predecessores, encontrando na ironia um caminho para trabalhar o poema, os temas, a linguagem, o metro, as rimas, enfim, tudo aquilo que julgavam já esgotados.

Além disso, a ironia é um recurso central da modernidade literária, da qual ambos os autores estudados apresentam características. Essa ferramenta permite heterogeneidade de sentidos às construções poéticas, assim como possibilita ao eu poético pessimista e *gauche* esconder-se atrás de uma máscara irônica para deferir suas críticas às questões sociais e literárias. Como bem lembra Paz (1984, p. 63), trata-se do “gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia”.

2.2. A ironia e a noção de *gauche*

Segundo Afonso Romano de Sant’Anna (1992), Carlos Drummond de Andrade abre seu primeiro livro de poemas com a confissão de que é um poeta *gauche* no mundo. Apesar

de o termo não aparecer mais do que duas vezes em sua poética, em “Poema de sete faces” e em “A mesa”, trata-se de um tópico fundamental para a exegese da poesia drummondiana, visto que o sentimento *gauche* desempenha papel importante na construção de sua poética, fazendo parte da personalidade estética do poeta.

O termo *gauche*, de origem francesa, significa “esquerda”. Descreve, portanto, aquele que permanece à margem, torto, canhestro, angustiado, que não encontra seu lugar no mundo, por sentir não pertencer a ele. Tomado por uma timidez incurável, não se encontra nem no amor, nem na religião e nem mesmo no isolamento, dado o desajustamento com a realidade exterior. Entre o sujeito *gauche* e o objeto ao seu redor há sempre uma crise, um conflito iminente. Dessa forma, a interação torna-se prejudicada dando origem, por esse motivo, a um excêntrico, ou seja, um desajustado que, como forma de defesa, busca, muitas vezes na ironia, um refúgio, um escudo, um disfarce, em vista de um contexto no qual o *gauche* não se enquadra.

Sant’Anna (1992, p. 23), falando a respeito do *gauche* enquanto artista, alega que:

O *gauche* tímido que a tudo assiste a distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica. Sendo, no entanto, uma projeção, é um ser diferente do autor, porque é a idealização daquilo que o autor pensa que um *gauche* é. Autor e personagem se alternam e se mesclam no mesmo contexto. O personagem *gauche* é a projeção de uma personalidade tal qual ela se imagina enquanto *gauche*. O fato de o *gauche* ter emergido tão nitidamente já no início da obra mostra a consciência que o autor tinha de seus componentes psicológicos, além de revelar o esforço contínuo por se instituir num duplo, que, sendo sua imagem e semelhança, é, ao mesmo tempo, diferente, idealizado, uma maneira de converter o que seria um simples traço de personalidade em elemento de fixação estética. A imagem *gauche* é crítica de si mesma, e é desse esforço para se esclarecer e se definir enquanto *gauche*, pode-se dizer, lembrando Mário de Andrade, que nasce toda a obra.

Sendo assim, o *gauche* enquanto artista, timidamente se apresenta, esforçando-se para deixar aparente a natureza de quem está à margem. Ao contrário, o artista enquanto *gauche* é aquele que se percebe verdadeiramente à margem em seu cotidiano, como Drummond que,

desde a infância, era diferente dos companheiros itabiranos por ser “realmente um caso de poesia”.

De acordo com a evolução da escrita e com o desenvolvimento poético drummondiano, é possível encontrar vários aspectos do *gauche* em sua obra. Em *Alguma Poesia*, ele aparece em seu primeiro estágio, o de um ser ainda embrionário, desarticulado em face da realidade. Em *Poema de Sete Faces*, segundo Sant’Anna (1992, p. 38),

o personagem que assim se apresenta, malgrado o disfarce irônico, aos poucos vai mostrando as diversas faces de seu conflito: o *gauche* psicológico e sentimental, o *displaced* geográfica e culturalmente, o *ex-cêntrico* literário e social [...] um tipo antitético, que mais tarde derivaria para um *gauche* metafísico procurando solucionar dialeticamente seus conflitos.

Seja qual for a variante sob a qual se apresenta o *gauche*, ele sempre se articula como uma *dramatis personae*. O fato de ser essa obra essencialmente lírica não impede que lhe reconheçamos um substrato dramático (SANT’ANNA, 1992, p. 39). Isso, pois o *gauche* se constitui em uma *persona*, através de quem se propaga a voz do poeta. Da mesma forma, a poesia assume uma estrutura dramática, na medida em que o poeta *gauche* se disfarça, mesmo que em seus próprios homônimos (SANT’ANNA, 1992, p. 41):

“Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (*Poema de Sete Faces*); “O passarinho dela está batendo asas, seu Carlos” (*O Passarinho Dela*); “Carlos, sossegue, o amor é isto que você está vendo (...) O amor, Carlos, você telúrico, a noite passou em você (...) o amor no escuro, não, no claro. / é sempre triste, meu filho Carlos” (*Não se Mate*).

Além desse duplo “Carlos” e de um encadeamento, na mesma subjetividade, das pessoas verbais (eu, tu, ele, você), os disfarces *gauches* personificam-se na obra de Drummond em Robinson Crusoe, José e Carlito. O primeiro, por fazer parte de *Alguma Poesia*, corrobora a construção da primeira fase *gauche* drummondiana, a robinsoniana.

A temática de Robinson e da ilha aparece com frequência na poética de Drummond. Este espaço geográfico delimitado, onde “a comprida história que não acaba mais” acontecia,

era para o poeta uma espécie de mito de Pasárgada, em diálogo com Manuel Bandeira, como afirma Sant'Anna (1992). Ali, isolado, o escritor poderia desenvolver sua imaginação sem precisar construir ao seu redor um ambiente novo, relações novas, um tempo novo. A ilha poderia, também, fazer um paralelo com a própria consciência literária, dado que seu espaço físico era tão irreal quanto os terrenos limítrofes da literatura. Mas no transcorrer da inserção do *gauche* na poética de Drummond, a figura da ilha se altera, porquanto “num segundo lance, o que ele vai procurar é a integração com seus semelhantes a partir da própria realidade. Em certo momento, ele chega a confessar a recusa ao isolamento total, contrariando sua vocação de entocado” (SANT'ANNA, 1992, p. 53).

Esse desajuste geográfico pode ser também expresso por meio da relação província-metrópole (SANT'ANNA, 1972, p. 77):

Com Drummond diferentemente do que sucedeu com alguns poetas modernistas, ocorreu um equilíbrio entre o localismo e o universalismo[...] o poeta assume o seu papel de habitante de uma região histórica, social e economicamente *gauche*.

O *gauche* apresentado como fatalismo, ou como fora do centro, no lado esquerdo, ora expresso em um conflito geográfico, deixando o “eu” em um canto, fechado no quarto, etc, mostra um olhar daquele que se interessa pelo mundo. Em *Alguma Poesia*, os olhos do *gauche* contemplam, mas olham e não veem nada, pois essa contemplação ainda é mais do espetáculo interior. O interesse nas coisas do mundo é ainda superficial.

O poeta mineiro constrói uma poética embasada no sentimento que tinha do mundo presente, ou seja, observa uma angústia latente que domina a vida cotidiana e, por meio de seus versos, decide não compactuar com ela e com os que ignoravam o sofrimento do próximo, tão angustiado e esquecido. Esse sentimento transparece no eu lírico que se vê *gauche* no mundo, assumindo seu papel de observador.

Borges e Cunha (2008, p. 64) lembram que “o *gauche* sempre aparece articulando seus dramas pessoais”. Além disso,

o “eu torto” tem a capacidade de percorrer toda a poesia e travar um diálogo através do qual se mostra um personagem ideal ao manifestar a posição de poeta perante o mundo. Ele é uma representação do desejo de ação do autor, é na sua poesia que Drummond vive o *gauche* e faz repercutir sua voz. Como um autor, usa várias máscaras para demonstrar sua diversificação que, ao longo da obra, se mostra integradora dos aspectos *gauches*.

Ainda segundo Borges e Cunha (2008, p. 48), o *gauche* funciona como uma espécie de “personagem” na poesia drummondiana, de sorte que foi criado para observar e para “expressar a angústia do sujeito moderno”. Dessa forma, a busca pelo *gauche* em *Alguma Poesia* alcança uma das faces da obra responsável por correlacionar os poemas nela contidos; trata-se do olhar.

A poética do olhar direciona o leitor do livro de estreia de Drummond. Assim como denota seu poema de abertura “Poema de Sete Faces”, a coletânea não possui uma unidade temática; apresenta diferentes faces do eu lírico no mundo, transitando entre a infância e a realidade presente, repleta de descobertas e de constatações, às vezes desagradáveis, provocando o estranhamento. Contudo, a poética do olhar construída une as composições por meio de um eu lírico que constantemente observa, expressando ora anseios de um ser individual, ora captando toda a cotidiana simplicidade do homem moderno.

Em linhas gerais, o eu lírico *gauche* aparece solitário em meio à multidão, realmente à margem da sociedade. Aparece frequentemente por trás de um olhar cabisbaixo, aparentemente malicioso, mas que quase toca o chão, avistando, no bonde, as “pernas brancas pretas amarelas” (“Poema de Sete Faces”, In: ANDRADE, 2002, p.5), as “pernas morenas de lavadeiras” (“Sabará”, In: ANDRADE, 2002, p.11), “as pernas que passam” enfim, “mas todas são pernas” (“Moça e soldado”, In: ANDRADE, 2002, p.27).

No que se refere à temática da infância, ela está correlacionada ao restante do ideário que compõe *Alguma Poesia*. Não figura de forma ingênua e saudosista, simplesmente, mas representa um olhar inexperiente em face do mundo, negando as rígidas convenções que precederam a modernidade e o modernismo e construindo uma visão bem humorada traduzida por uma nova linguagem, repleta de imagens e de ironia.

Borges e Cunha (2008, p. 63) discorrem sobre a presença desse “personagem” *gauche* na obra poética de Drummond, afirmando que ele apresenta um desenvolvimento, um progresso a cada livro. É como se passasse da infância à idade adulta, aprendendo a realizar julgamentos e a proferir críticas de forma irônica:

Apesar de seu disfarce irônico, o *gauche* vai, aos poucos, mostrando os diversos lados de seu conflito: o lado cultural, o lado sentimental e o lado literário do poeta excêntrico. Estes aspectos, presentes já na primeira fase do *gauche*, revelam a constituição de um sujeito cheio de contradições, que mais tarde se transformará e irá transcender os limites físicos, procurando solucionar seus próprios conflitos na dialética da obra literária.

Os autores ainda continuam a reflexão:

Na primeira aparição do *gauche*, surgem elementos através dos quais podemos procurar interpretar suas principais características neste primeiro estágio. O poeta revela certa inexperiência com o sofrimento e a ingenuidade. Ele se abstrai do mundo e o critica de maneira irônica, prefere permanecer isolado e toma uma posição de contemplador. Porém, o *gauche* não possui apenas uma marginalidade social nesta fase; além de observar, mostra-se em uma posição de superioridade moral àquilo que julga com ironia. Ao mesmo tempo em que se mostra desarticulado perante a realidade, revela uma atitude conflituosa em relação ao exterior e usa a vaidade para compensar sua desvantagem perante as adversidades, conforme observamos nos seguintes versos de *Poema de Sete Faces*: “Mundo mundo vasto mundo,
/ mais vasto é meu coração.

O *gauche*, assim, aproxima-se da ironia que, em sua origem, era usada tanto como instrumento de defesa como quanto instrumento reparador das relações, entre homem e grupo social. A ironia e o humor funcionariam, portanto, como escudo para o ser desajustado. Nesse

sentido, tanto podemos encontrar ironia em Drummond quanto *gauche* em Laforgue. Afirma Sant'anna (1992, p. 64):

A ironia-humor descreve uma curva no transcorrer de sua obra. No princípio é mais aberta e constante, fosse devido às influências do movimento modernista, fosse devido ao exercício de um traço de seu temperamento, fosse, enfim, devido a uma visão jovem e superficial do mundo [...] Na primeira fase, a ironia está ligada visceralmente aos mecanismos de defesa do *gauche*, e rir é, praticamente, sinônimo de ficar *torto* e incomunicável num canto.

A ironia persiste nos versos drummondianos, o que afirma que não se trata de um elemento meramente episódico da obra do poeta. Segundo Sant'anna (1992, p. 65), seu uso funciona como uma defesa, de forma dialética, pois é construída por meio de uma “afirmação que nega e uma negação que afirma”. Além disso, finalmente (SANT'ANNA, 1992, p. 74),

a ironia, como uma resultante da antítese do indivíduo *versus* o mundo e como atributo do *gauche* – sendo aquela *correction* a que aludia Bergson – termina por ser essencialmente, neste artista, uma síntese dialética. Afirma Sartre que “na ironia, o homem destrói, na unidade de um mesmo ato, aquilo que fora por ele gerado, leva a crer para não ser acreditado, afirma para negar e nega para afirmar, cria um objeto positivo, cuja única essência é o nada”.

A questão do *gauche* é aplicada à poesia de Drummond; todavia, a temática do “eu” desencontrado, solitário e multifacetado também pode ser encontrada em Jules Laforgue. Poderíamos, então, chamá-lo também, por que não, *gauche* no mundo (“*Préludes autobiographiques*”. In: LAFORGUE, 1979, p. 36): *Seul, pur, songeur, / Me croyant hypertrophique !*

2.3. Ironia e chiste

Definido por teóricos do humor e do cômico, o chiste traz consigo algumas diferenças no que diz respeito à sua nomenclatura e à sua tradução. Por ser um recurso constantemente

aproximado do humor, cada teórico define-o tentando explicar, por meio de diferentes nomenclaturas, as nuances que esta ferramenta do gracejo pode apresentar. Tvetan Todorov (1978) chama a atenção do leitor para a natureza dual e contraditória do chiste ao afirmar que fazer o receptor esperar uma coisa e, por fim, dizer outra diferente, está entre os gêneros do espírito. Dessa forma, define chiste por meio de uma relação de sentido entre o que é dito e a mensagem que se pretende transmitir. Por isso, nomeia-o “discurso espirituoso”, ou seja, aquele que transborda o espírito de forma zombeteira.

Portanto, assim como na ironia, existem duas mensagens, uma dita explicitamente e outra implícita. No entanto, essa mensagem pretendida no chiste é mais clara do que a mensagem irônica, que normalmente precisa ser interpretada. Em meio ao chiste, é possível perceber algo que não se enquadra no discurso, quebrando a expectativa do leitor, desligando-se da lógica do enunciado e provocando constantemente o riso. Contudo, diferente também do humor, a intenção do chiste não é fazer rir, esta é apenas uma consequência do trabalho com as ideias e com a linguagem que, de forma mais picante e espirituosa, joga com as intenções do discurso.

Davi Arrigucci Jr. (2002) afirma em seu *Coração Partido*, que

o termo por certo exprime inadequadamente aquilo de que se trata, traduzindo mal o *mot d'esprit* dos franceses, a que por vezes se identifica, e tampouco recobre o conceito de *Witz* dos românticos alemães ou o *wit* dos ingleses. Mas também desencaminha menos que a simples *piada*, com a qual de vez em quando, no entanto, se confunde.

Por certo, o chiste, ou “gracejo”, é caracterizado pela comicidade e pela proximidade com piadas espirituosas, possuindo o que Davi Arrigucci Jr. (2002) chama de “engenho articulador”, visto que possibilita a articulação entre objetos distintos que são associados para a construção do chiste, ou ainda a apresentação de divergências entre objetos que se encontram naturalmente conectados. Afinal, diferentes objetos, ideias ou conceitos podem ser aproximados por meio da linguagem, provocando estranhamento, simpatia ou mesmo

aceitação, assim como o contrário também é possível, quando objetos conectados, ou seja, palavras de um mesmo campo semântico, termos de uma mesma teoria, ideias filosoficamente condizentes umas com as outras, podem estar juntas e, ao mesmo tempo, ser questionadas, buscando uma nova significação, o que também caracteriza o chiste. Há, portanto, assim como acontece com a ironia, a existência de uma possível ambiguidade ao tratar-se de uma relação produzida com duplo sentido.

André Jolles (1972), em suas *Formas Simples*, já definia o chiste como sendo um recurso sempre atual, pois dependendo da época, da língua e do lugar, pode ter diferentes maneiras de se apresentar, seja ligado ao consciente ou ao inconsciente, à vida ou à literatura, a diferentes e grandes formas artísticas ou ao popular. Dessa forma, o chiste, segundo Jolles (1972) é uma oportunidade de, por meio de uma atividade mental empregada em sua construção, conhecer um pouco mais sobre a reflexão de um povo em sua época.

No tocante ao trabalho com a poesia, ao se identificar essas diferentes nuances presentes no chiste, é possível, ainda, observar algumas características inerentes à poética de cada autor, por meio da mescla de ideias, conceitos, paisagens, lugares comuns, vida e literatura, canônico e popular, consciente ou inconsciente. Além disso, por ser um recurso que une o contraditório, o chiste encaixa-se na modernidade literária, em um modelo de escrita original e, por isso mesmo, na poética de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade.

Segundo Jolles, também, intrinsecamente vinculada ao chiste está a noção de desligamento, proveniente da atividade mental que o envolve, ocorrendo no campo da lógica, quando a relação estabelecida entre as ideias é inversa ao habitual, no campo da filosofia e da ética, também por meio de inversões de sentido ou de quebra de expectativa, fugindo do comum ou do bom senso, ou ainda no concernente à estética, ou seja, à língua, quando há variação sintática ou semântica.

Com relação à língua, o chiste surge em construções em que há duplo sentido ou jogo de palavras, provocando a surpresa. André Jolles (1972) elucida esse jogo com um exemplo concreto, narrando uma conversa entre duas pessoas. A uma delas, um francês, pediu-se que fizesse *jeu de mots* sobre uma epidemia. O pedido fora contestado com a frase “*Je ne fais jeu de maux*”. Diante dessa situação, é possível perceber que o uso de duas palavras graficamente distintas, cuja pronúncia francesa é idêntica, *mots* e *maux*, apesar de os significados serem diferentes, “palavras” e “males”, desligou o conceito existente a respeito de *jeu de mots* a partir do momento em que o personagem afirma não jogar com coisas sérias, isto é, com a enfermidade. A expectativa do leitor para o desfecho dessa narração é, em se tratando de um jogo de palavras a ser realizado, de comicidade, de uma expressão lúdica da linguagem. A partir do momento em que essa brincadeira não acontece, a espera do leitor é quebrada pela seriedade da expressão *jeu de maux*. Logo, o chiste acontece no desligamento e também na existência de diferentes significados relacionados ao léxico utilizado no exemplo.

No que se refere ao chiste que salta de uma lógica a outra, Jolles também o explica por meio de uma situação que ilustra o processo de desligamento que ocorre no pensamento, quebrando a sucessão lógica de ideias e produzindo um contrassenso ou uma oposição. Descreve a cena de um grego que, sonhando ter tido uma noite de amor com uma cortesã, conta na ágora os detalhes desse falso encontro. A cortesã, ao ouvir a história, levou a situação a júri para solicitar o pagamento por esse suposto encontro. O juiz, por sua vez, como solução, sugere ao grego que coloque sobre a mesa o dinheiro solicitado, em frente a um espelho, e à moça que tome por pagamento de um encontro ocorrido apenas em sonho, somente o reflexo do dinheiro.

A lógica dos fatos é, portanto, desfeita nessa narrativa, pois o que se espera é que o juiz se posicione em favor de um dos envolvidos na história. No entanto, ele tem um posicionamento ambíguo e contraditório, assumindo uma terceira posição. Ao mesmo tempo

em que favorece a cortesã ao afirmar que o pagamento deve ser feito, favorece o grego, visto que oferecer o reflexo do dinheiro é o mesmo que não efetuar pagamento algum. O chiste pode, então, relacionar-se a ideias improváveis de acordo com as relações lógicas do pensamento. Assim, a história narrada, que sem dúvida poderia trazer alguma lição ou uma mensagem ligada à moral, provoca o riso à medida que os vazios da narrativa permitem a inversão da lógica.

O mesmo pode ocorrer com a ética, como mostra Jolles em mais uma situação concreta. Dessa vez, o teórico relata o passeio noturno de um frade que andava com a cabeça descoberta e, ao ser atingido por excrementos de um pardal, agradece aos céus por vacas não possuírem asas. Essa situação descreve o desligamento do filosoficamente lógico, de acordo com definições de Jolles, uma vez que, por se tratar de um religioso, cujas atitudes são pautadas pela ética, o que se espera é a aceitação, juntamente com a afirmação de que o pássaro é uma criatura divina. Ou ainda o contrário; podemos esperar que o frade rompesse com os preceitos éticos e religiosos e blasfemasse contra a ave. O chiste, porém, aparece como uma espécie de brincadeira com as realidades da vida, jogando com o acaso e construído mediante uma mensagem que surge no inconsciente (nas associações subjetivas) para o consciente (a fala).

Logo, o chiste pode brincar com diferentes realidades e sentimentos, como a fatalidade, a morte ou a angústia, relacionar-se com a subjetividade e com o inconsciente do enunciador, como bem refletiu Sigmund Freud (1996). Para ele, à medida que o chiste é estabelecido, é possível externar, ou seja, trazer para o consciente, ideias, crenças, desejos, preferências e associações que habitam a subjetividade. Freud trata o chiste como uma ferramenta semelhante ao funcionamento do sonho, que serve como válvula de escape do inconsciente, pois a brincadeira ou o gracejo proveniente desse trabalho mental permitem que se diga, em tom jocoso, aquilo que realmente se pensa intimamente. Em resumo, a natureza

dual e a contradição, características fundamentais da ironia, encontram-se aqui também presentes.

Além disso, baseado em alguns teóricos como Jean Paul Richter, Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps, Freud afirma ser impraticável tratar de chiste sem tocar o cômico; porém, apesar de provocar risos, a ferramenta do discurso em questão não precisa necessariamente ser estruturada com humor, podendo estar ligada a outras esferas, como a do *nonsense*, do contraste de ideias, do desconcerto e do esclarecimento, do inconsciente e do consciente.

As conclusões a que Freud chega colocam o chiste no campo do cômico e do subjetivo, uma vez que as relações e as associações construídas giram sempre em torno do sujeito e não do objeto; são acrobacias mentais que muitas vezes lançam mão da caricatura em sua abordagem, situando-o entre o cômico e o caricatural. Ademais, o chiste habita o reino intelectual dos pensamentos, das ideias e da imaginação, criando imagens provenientes da observação prazerosa e da análise subjetiva mediante um “juízo lúdico”, segundo denominação de Fischer (apud FREUD, 1996).

“A liberdade produz chistes e os chistes produzem liberdade. Fazer chistes é simplesmente jogar com as ideias”, afirmou Jean Paul Richter (apud FREUD, 1996, p.8). O novelista, na tentativa de explicar essa ideia, construiu seu próprio chiste em forma de analogia: “o chiste é o padre disfarçado que casa a todo casal. Ele (o padre) dá preferência ao matrimônio de casais cuja união os parentes sempre abominam”. Este contraste de ideias é feito por uma associação arbitrária que ora causa desconcerto, quando não se compreende o gracejo, ora esclarecimento. Por isso, pode estar ligado ao *nonsense*, visto que seu sentido nem sempre é claro, mas é frequentemente atribuído pelo leitor que auxilia na mediação do sentido e da falta de sentido.

Com relação ao desconcerto e ao esclarecimento, seu entendimento acaba aprofundando a questão do chiste e do cômico. Kant (apud FREUD, 1996) afirma que o cômico tem como característica enganar o leitor por um instante. Heymans (apud FREUD, 1996), na tentativa de explicar o desconcerto sucedido pelo esclarecimento e sua relação com o cômico, vale-se de um chiste construído por Heine na fala de um de seus personagens, o agente de loteria que se vangloria pelo fato de o barão da cidade tê-lo tratado como um igual, “famlonariamente”. Este termo empregado pelo personagem de Heine inicialmente causa desconcerto, pois parece um erro, tornando-se incompreensível. Todavia, à medida que a palavra-veículo do chiste é analisada e compreendida, a solução desse desconcerto esclarece seu sentido e provoca um efeito cômico, visto que ludibriou por um breve momento o leitor.

Por fim, o chiste também se faz presente em construções sintaticamente modificadas e nos neologismos de muitos poetas. Por isso, a posição do leitor é tão importante em sua compreensão, porque precisa investigar a natureza de cada vocábulo, mesmo que este lhe pareça incongruente e inserido no texto de forma aleatória. Nesse contexto, vale ressaltar que o chiste é um recurso que cabe perfeitamente na poesia, dada sua natureza de brevidade; uma única palavra ou um único verso podem expressar realidades e universos distintos.

Demonstrando clara tendência para o chiste, Carlos Drummond de Andrade utiliza esse instrumento para construir sua obra, exercitando-o juntamente com o trabalho em torno do humor, que por vezes beira um “tipo de piada agressiva” sob disfarce paródico, que muito se relaciona com a “insolência modernista”. Mas o chiste, com seu caráter dual e por vezes ambíguo, aparece em Drummond na combinação e na alternância de elementos antagônicos e contrastantes.

Arrigucci (2002) afirma que Drummond é o “poeta da sintaxe” que demonstra extrema habilidade no tratamento e na adequação interna das palavras da frase, criando ritmos próprios e sequências verbais singulares, quebrando a expectativa do leitor com associações

inesperadas, no mundo das ideias, da linguagem e mesmo da lógica, mesclando diferentes realidades, versos e universos (ARRIGUCCI, 2002, p. 31):

E de fato Drummond é um grande poeta da sintaxe; não apenas pela habilidade inventiva que demonstra no tratamento e na combinatória interna das palavras da frase. Sabe criar com pouco um ritmo próprio, engendrando admiráveis sequências verbais. É senhor absoluto do instrumento de ofício. Na verdade, por associações inesperadas (num sentido amplo, mais maleável do que o da sintaxe tradicional), ele gera e organiza as relações entre verso e universo, por tudo o que é capaz de trazer de fora, do mundo e da linguagem, e coadunar ritmicamente um poema.

Com singular capacidade de harmonizar em um mesmo poema diferentes realidades, Drummond apresenta inúmeros textos em que o chiste aparece de maneira brilhante, trabalhando com formas e estruturas diversas e demonstrando sua capacidade de articulação, fruto de sua incomparável imaginação (ARRIGUCCI, 2002, p. 32):

Nesse sentido, desde o começo Drummond dá demonstrações de sua força imaginária pelo notável poder de articulação que demonstra, ou seja, pela capacidade artística de integrar a multiplicidade na unidade. A articulação, categoria estética central a toda arte moderna, é uma chave para a compreensão de sua poética e tem precisamente no chiste uma primeira manifestação decisiva.

Para Davi Arrigucci Jr., a obra de Drummond é um reflexo da alma de um poeta que demonstra todo o sentimento de inadequação e desconforto com a realidade que lhe é apresentada, encontrando no chiste, que é empregado de forma quase natural, um modo de aplacar a inquietude de um coração que bate em descompasso com os tempos modernos.

Conceituando chiste, Arrigucci o chama de “relâmpago exterior da fantasia”, parafraseando Friedrich Schelgel, já que, segundo o estudioso brasileiro, o encontro de elementos antagônicos que se unem nessa contradição produz muito mais do que uma simples piada ou um mero brinquedo de palavras, tendo o poder de iluminação, como explica Arrigucci (2002, p. 33):

O chiste – “relâmpago exterior da fantasia” – é uma forma do fragmentário que produz, no entanto, o clarão do contato entre os elementos que se juntam na contradição. Por isso, é muito mais do que a mera piada ou do que o mais simples jogo verbal; tem poder de iluminação.

O poder de iluminação a que se refere Arrigucci é o descobrimento de uma nova realidade escondida nas entrelinhas do texto, é considerar uma hipótese antes improvável, mas que depois de considerada passa a ser real e factível; é a expansão do horizonte, antes limitado, mas que diante de uma nova realidade se mostra mais amplo e cheio de novas possibilidades.

A notória tendência para o chiste demonstrada por Drummond, alicerçada no poder criador drummondiano que nasce da capacidade de concatenar mecanismos diversos oriundos da subjetividade, de sua vivência de mundo, da vida e das letras, transforma sentimentos em versos, apresentando uma espécie de “humor caligráfico” que mexe com a constituição das palavras (ARRIGUCCI, 2002, p. 34): “No fundo, ele é capaz de unir o inconsciente ao consciente, levando o sentimento à lucidez da consciência, pelo viés da ironia e as voltas da reflexão”.

A fim de ilustrar essas associações que culminam no chiste, observemos o poema “Iniciação Amorosa” (ANDRADE, 2002, p. 29), de *Alguma Poesia*:

A rede entre duas mangueiras
 balançava no mundo profundo.
 O dia era quente, sem vento.
 O sol lá em cima,
 as folhas no meio,
 o dia era quente.
 E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas morenas da lavadeira.

Um dia ela veio para a rede,
 se enroscou nos meus braços
 me deu um abraço,
 me deu as maminhas
 que eram só minhas.
 A rede virou,
 o mundo afundou.

Depois fui para a cama
febre 40 graus febre.
Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.

Como o título deste poema anuncia, os versos tratam da primeira experiência amorosa do eu lírico que constantemente observava as mulheres, principalmente as pernas da lavadeira. Esse olhar drummondiano olha com frequência para baixo, para o chão, para as pernas (que são sobretudo morenas em *Alguma Poesia*), observando a realidade das pessoas simples.

A mecânica deste poema passa de uma imagem estática, na primeira estrofe, para uma ação na segunda e, nos últimos versos, novamente para a imobilidade. Essa alternância de movimento e suspensão do movimento é acompanhada pelos verbos e pelo vocabulário de cada estrofe, criando diferentes atmosferas em um mesmo texto.

A primeira estrofe apresenta uma cena. O eu lírico, anti-herói, preguiçoso como Macunaíma, está deitado na rede observando as pernas morenas da lavadeira. Os versos são em sua maioria nominais e estruturalmente semelhantes, em concordância com a imagem estática descrita, visto que quase todos se iniciam com um artigo definido e um substantivo, apontando para uma cena pontual, para um lugar específico. Os verbos, quando aparecem, traduzem um estado “era”, “vivia”, ou indicam uma ação recorrente “balançava”, no pretérito imperfeito. Além dos verbos, o léxico corrobora a atmosfera de calor e languidez, porque “o dia era quente, sem vento / o sol lá em cima” e o eu lírico “balançava no mundo profundo”. O sexto verso repete o terceiro “o dia era quente” enfatizando a intensidade do calor, tanto no que concerne à temperatura, quanto aos desejos íntimos do eu lírico que observa. Apesar disso, o equilíbrio está presente nessa cena que embala o leitor, assim como o balançar da rede embala também o eu poemático e seus pensamentos que vagam pelo “mundo profundo” da imaginação sob a sombra de “duas mangueiras”.

A mente do eu lírico constrói, então, uma fantasia embalada pelo vento, pelo calor, pelo desejo e pelo balanço, em uma espécie de torpor que pode ser motivado pela admiração das pernas da lavadeira, bem visíveis aos olhos do eu poético que ocupa uma posição privilegiada, deitado na rede, que permitia a ele viver “namorando as pernas morenas da lavadeira”.

Na segunda estrofe, a lavadeira, provavelmente correspondendo a esse olhar insistente, vai até a rede. O tempo verbal agora é o pretérito perfeito, atentando para uma ação pontual no passado, apesar de esse passado ser indeterminado pelo artigo indefinido “um” em “um dia ela veio para a rede”, pressupondo que esse dia tão esperado tenha demorado um pouco para acontecer. O movimento é a palavra-chave desses versos que, diferentemente dos que compõem a estrofe anterior, são estruturados em torno de verbos e, por conseguinte, de ações: “veio”, “enroscou”, “deu”, “virou”, “afundou”. Os versos mais curtos ditam um ritmo mais acelerado em consonância com a movimentação sobre a rede. Diferentemente da primeira estrofe, cujos versos são brancos, esta possui rimas construídas com palavras que parecem se enroscar foneticamente umas nas outras, assim como a lavadeira se enroscava nos braços do eu lírico: “braços” e “abraço”, “maminhas” e “minhas”, “virou e afundou”.

Essa estrofe, inicialmente tomada pela volúpia, “enroscou nos meus braços / me deu um abraço / me deu as maminhas”, termina com um chiste, pois a “rede virou / o mundo afundou”. O termo afundar possui duplo sentido, podendo significar vir abaixo, submergir ou ainda “ir a fundo” em uma situação. Nesses versos, o chiste é construído em torno do verbo “afundar”, criando significados distintos, um em que o eu lírico foi realmente a fundo em suas atitudes para concretizar seus desejos, outro em que o eu lírico vai abaixo, juntamente com a rede e a lavadeira, causando nele um delírio bastante diferente do esperado, e no leitor o riso, diante do que é possível visualizar na terceira estrofe. Além dessas duas inferências, os versos ainda permitem ao leitor imaginar que tudo não passou de um delírio, talvez provocado pela

febre que será anunciada na sequência. Por isso, o chiste drummondiano volta-se para a ideia expressa no título “Iniciação Amorosa”, uma iniciação que não aconteceu.

O mundo metaforizado do eu lírico afundou, um mundo físico representado pela rede e pela lavadeira, e um mundo das ideias, visto que a idealização daquele momento também ruiu. Ainda consciente, o eu poético narra, “depois fui para a cama”, comprovando que a tentativa de ter sua “iniciação amorosa” foi frustrada. Em seguida, já em desvario, “febre 40 graus febre”, verso que devido à ausência de pontuação e à repetição da palavra “febre” cria um ritmo acelerado que descreve uma vertiginosa elevação da temperatura corporal (e talvez também do desejo) e do devaneio causado pelos “40 graus”.

O último verso dessa estrofe, diferentemente do penúltimo que é curto e não é pontuado, é um verso longo, pontuado e que descreve bem a fantasia do eu lírico moribundo. Agora, “uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde”. A lavadeira, única na primeira estrofe, transforma-se em “uma lavadeira” indefinida, aquela do delírio que não possui mais maminhas delicadas, mas “tetas imensas”. Essa “lavadeira imensa”, de proporções exageradas, “girava no espaço verde”, talvez embalada pelo vai e vem da rede da primeira estrofe e pela mistura do verde das mangueiras e das “folhas no meio” dos primeiros versos do poema, que constrói tanto uma alternância de movimento e de estática, quanto uma alternância de delírios, seja pelo calor, seja pela luxúria, ou ainda pela enfermidade.

Sumariamente, é possível enxergar nesse poema uma série de ideias e de ações que culminam no chiste representado pela dupla quebra de expectativas, a do eu lírico e também a do leitor. O contexto de calor, langor, balanço e olhares já prepara a atmosfera desses versos para que o chiste se faça presente, pois, apesar de ser identificado apenas no final dessa composição, ele é seu objetivo principal, uma vez que a temática, a métrica e o vocabulário do poema convergem para o zombeteiro, em direção ao chiste.

2.4. Intertextualidade

O termo “intertextualidade”, no que concerne aos estudos literários, foi definido teoricamente por uma série de pesquisadores. Devido a essas definições apontarem para a mistura de discursos, em um mosaico de sentidos ou de enunciados, alguns estudos da intertextualidade apresentam outros termos que denotem essa relação intertextual, assim como lembra Tiphaine Samoyault (2008) ao listar “biblioteca”, “tessitura”, “incorporação”, “entrelaçamento” e “diálogo” como noções metafóricas que podem substituir a necessidade da palavra “intertextualidade”. Independentemente de como é mencionada, é fato dizer que pressupõe a retomada de outro texto, seja de forma espontânea e aleatória, ou mesmo de forma planejada.

A intertextualidade, no contexto dos anos sessenta, não era fortemente levada em consideração, dada a predominância de estudos estruturalistas, de sorte que o texto em si era o próprio objeto teórico. Ainda nessa década, Julia Kristeva introduz o termo “intertextualidade”, baseada nas ideias dialógicas de Mikhail Bakhtin, embora o pesquisador russo não tenha lançado mão de um único termo para designar essa relação intertextual. Bakhtin apontou a existência do dialogismo, ou seja, da multiplicidade de discursos evocada pelas palavras de um texto, da multiplicidade de discursos compartilhados entre personagens e autor, mostrando a possibilidade de se construir um texto a partir de muitos outros, de forma explícita ou implícita. Kristeva sistematizou essas ideias na palavra “intertextualidade”, a qual evidencia a transposição de um ou mais sistemas de signos, de um escrito a outro, levando-se em consideração noções como entrelaçamento, hereditariedade, correspondência e diálogo, todas inseridas em um eixo horizontal, que liga o sujeito ao seu destinatário, e em um eixo vertical, que toca texto e contexto.

Certamente, explicar a “intertextualidade” como sistema metodológico não é tarefa simples, visto que muitas releituras de sua significação já foram feitas. Além disso, este trabalho não objetiva discorrer a respeito de teorias da intertextualidade, apenas contextualizar sua importância para os estudos da ironia, do chiste e da paródia.

Um dos conceitos que se relacionam com a ideia de intertextualidade é o de transformação. De fato, quando se dialoga com outro texto, discursos ou com personagens de algumas obras, há uma mistura de ideias e de vozes que se entrelaçam, muitas vezes por meio da paródia, por exemplo. Sendo assim, esse contato com discursos anteriores, mesmo que seja para ironizá-los, faz deles uma síntese e, ao inserir nela também novas ideias, existe então a transformação.

Nesse sentido, Roland Barthes afirmava ser difícil identificar os pontos de contato entre textos, porque as menções muitas vezes são anônimas, à medida que são usados discursos praticamente “apropriados” pelo autor, ou seja, aqueles apreendidos durante a vida, não somente os encontrados nas referências bibliográficas de uma obra.

Ainda nessa tendência de especificação da intertextualidade, Michael Riffaterre vem trabalhar o conceito de intertexto que, para ele, orienta a leitura, pois faz menção a qualquer traço percebido pelo leitor, seja uma alusão a outro texto, seja uma menção explícita ou um detalhe implícito no discurso. Além disso, Riffaterre defende que uma característica bastante importante da intertextualidade é a continuidade do texto por meio do leitor. Para ele, nada impede que um leitor de hoje interprete imagens de um texto do passado utilizando seu conhecimento atual de mundo e de literatura. Riffaterre afirma que essa dimensão da intertextualidade é uma espécie de “anacronia” que faz parte da memória do leitor. Logo, o texto, para ele, faz parte de uma rede de pressuposições de outros textos.

Riffaterre aponta alguns exemplos de “sinais” para se inferir a existência da intertextualidade; um deles, discutido em artigo publicado na revista *Poétique*, é a silepse.

Esta é uma figura de construção que interfere na sintaxe de concordância dos termos de uma frase. Pressupõe uma concordância diferente da usual, dadas as relações com o termo que pode ser subentendido, mas que não está expresso na frase. Por exemplo, se dissermos que São Paulo é bonita, o adjetivo qualificativo está claramente em consonância com a ideia de “cidade” e não com “São Paulo”.

Para o estudioso da intertextualidade, esse tipo de figura de linguagem, quando persistente no texto, pode ser visto como uma marca de relações intertextuais. Ele exemplifica seu ponto de vista com um trecho do poema “*Guitare*”, do livro *L’imitation de Notre-Dame la Lune*, de Jules Laforgue (1979, p.27):

*Oh ! qu’un Phillipe de Champaigne,
Mais né pierrot, vienne et te peigne !*

*Un rien, une miniature
De la largueur d’une tonsure ;*

Rifaterre chama a atenção do leitor para o termo “*peigne*” que significa “pente”, em francês, e também é o subjuntivo do verbo “*peindre*” (pintar) e do verbo “*peigner*” (pentear). Para que se entenda qual significado é o mais provável de ser empregado nesses versos, é preciso que se entenda com qual ideia o termo está concordando, por isso a importância de se perceber que há, portanto, uma silepse. Ao continuar a leitura do poema, o leitor depara com os termos “*largueur*” (tamanho, largura) e “*tonsure*” (tosquia). Este último é de suma importância para a compreensão do intertexto, pois além de confirmar a possibilidade da inferência de que “*peigne*” pode sim estar relacionado a “*peigner*”, é um termo cuja ideia, juntamente com a palavra “*largueur*”, aparece em uma passagem de La Fontaine, em *Les animaux malades de la peste*:

*L’Ane vint à son tour et dit: J’ai souvenance
Qu’en un pré de Moines passant,
La faim, l’occasion, l’herbe tendre, et je pense
Quelque diable aussi me poussant,
Je tondis de ce pré la largueur de ma langue.*

Dessa forma, o leitor visualiza relação intertextual existente, em virtude dos pontos de encontro entre os discursos. Soma-se a isso a ideia de ser esta uma intertextualidade com fins irônicos ou humorísticos, visto que a aproximação do pintor francês Phillipe de Champaigne com o pierrô, figura que para Laforgue representa o abobalhado, e com o asno dos versos de La Fontaine, caminha para a compreensão de que a figura retratada na pintura assemelha-se, dada sua pequenez, ao tamanho dos pelos de um animal após a tosa, como mostra Laforgue, ou à tosquia da pradaria bem proporcional ao tamanho da língua, com palavras de La Fontaine.

Além dessas ideias sobre intertextualidade, quem definiu o termo à base de categorias taxonômicas que delimitassem suas fronteiras foi Gérard Genette em *Palimpsestes*, de 1982. O termo que intitula a obra é bastante significativo, uma vez que, em grego, *palimpsêstos* significa aquilo que é raspado para se escrever de novo. Designa uma espécie de papiro ou pergaminho que era reutilizado; uma vez escrito, era raspado e usado para novas escrituras, podendo muitas vezes se enxergar nele alguns escritos anteriores. Assim também acontece com a intertextualidade, já que um texto B pode conter efetivamente traços de um texto A. Com relação à ideia de transformação, que se explicaria por um texto B que dialoga com A, Genette chamará de *hipertextualidade*, que se configura sob a forma de paródia e de pastiche, por exemplo.

Genette dividiu em cinco categorias as características do contexto intertextual. A primeira delas é a referida intertextualidade, que designa uma relação efetiva de co-presença entre textos. A segunda é a do paratexto, ou seja, da relação existente apenas entre partes de uma obra que se pode nomear, como “título”, “subtítulo”, etc. A terceira é a metatextualidade, uma relação entre textos que se baseia no comentário da obra aludida. A quarta categoria é a da hipertextualidade, ou seja, a questão da transformação. A quinta e última categoria genettiana é a arquitextualidade, aquela que evidencia as questões genéricas do texto.

Com essa classificação, o crítico francês, ao categorizar cinco tipos de relações transtextuais, permite que se minimizem as ambiguidades em torno do trabalho com a intertextualidade, apesar de tornar as leituras feitas sob este viés mais teorizadas e técnicas. Para este trabalho, o que mais nos interessa na conceitualização proposta por Genette é a divisão entre intertextualidade e hipertextualidade, visto que tanto as relações intertextuais quanto sua expressão paródica ou irônica interessam às análises dos poemas de Jules Laforgue e de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, as ideias mais vastas de Michael Riffaterre, no que diz respeito à intertextualidade, permitem que, ao se mencionar o termo em questão neste trabalho, venha à tona a noção de relação entre textos. Aqui, interessa mais o objetivo dessa relação do que sua natureza direta ou indireta, implícita ou explícita.

2.5. Ironia em contiguidade com a paródia, a sátira e a intertextualidade

Daniel Grojnowski (2009), ao discorrer sobre a paródia, afirma que ela se distingue de outros gêneros pela natureza bastante particular de sua “*mise en oeuvre*”, em razão de ela não imitar um referente real, mas sim um texto (2009, p. 10)⁴⁰: “a paródia dá lugar a observações variáveis da parte dos autores e dos teóricos, que, segundo o caso, consideram-na um jogo ou a levam a sério considerando-a um procedimento de execução entre outros” (Tradução nossa).

O autor aponta para a dificuldade encontrada, muitas vezes, em torno da paródia, na definição de uma noção que recobre realidades distintas; as referências refinadas que podem aparecer na literatura servem, sobretudo, à elite letrada capaz de compreendê-las. Com essa

⁴⁰ “*la parodie donne lieu à des observations variables de la part des auteurs et des théoriciens, qui, selon le cas, la tiennent pour un jeu ou la prennent au sérieux en la considérant comme une procédure de mise en oeuvre parmi d’autres*”. (Grifo do autor).

afirmação, o teórico chama a atenção para uma particularidade da paródia, ou seja, para sua relação com a intertextualidade e também com o leitor. Ora, se a paródia pressupõe a sobreposição de textos, seja no tocante ao estilo, à forma ou à ideologia empregados, há, portanto, um diálogo intertextual. Dessa forma, as associações realizadas em vista da composição paródica, arbitrárias ou construídas, podem indicar que a intertextualidade seja um pressuposto para a criação da paródia. Contudo, é importante ressaltar que de forma alguma ambos os termos devem ser colocados em paralelo como sinônimos, uma vez que se a intertextualidade é para a paródia um ponto de partida, isso não define necessariamente sua estruturação; o diálogo com o texto parodiado acontece, contudo a paródia é a transformação desse texto, de forma criativa, em outro discurso, em cujas linhas é possível observar traços que levem o leitor a compreender o diálogo, mas que pode conservar ou não as características daquele que tomou por base. Sendo assim, mais uma vez o papel do leitor é fundamental, pois se não for capaz de perceber que se trata de uma reprodução, que houve a intenção de contrastar duas escritas, a intenção paródica perde seu efeito, e a zombaria, a ridicularização ou a admiração ao texto parodiado deixam de existir.

Linda Hutcheon (1978), enquanto teoriza sobre a ironia, aponta sua estreita ligação também com a paródia, reportando-se a autores que utilizam conjuntamente em suas composições ambos os recursos. Hutcheon trabalha a ironia como a soma do dito com o não dito em vista da formação de um terceiro enunciado, o irônico. Nesse contexto, coloca a ironia como uma espécie de processo de atualização, porquanto não explica os motivos da reprodução da fala ou da ação observada para a construção dessa ironia; a ação é revivida pelo texto irônico, porém em meio à zombaria. Da mesma forma, Hutcheon conceitua a paródia enquanto elemento de atualização da situação parodiada por trazer para o presente o referencial utilizado para a consolidação do diálogo paródico e por permitir, mediante estratégias discursivas, que o leitor visualize, interprete e avalie essa interação de textos.

O vocábulo paródia vem de *parodos* que em grego significa “contracanto”, tradução que exemplifica com clareza a sobreposição de vozes que a paródia propõe, o que a deixa próxima da polifonia. As diferentes vozes sobrepostas, apesar de se misturarem em um novo texto, podem ser visualizadas pelo leitor que percebe tanto o texto parodiado quanto o novo texto, além de sua intenção, seja ela de enaltecer ou de zombar.

A ironia e a paródia, em contiguidade com a sátira, com o pastiche e com o humor, são facilmente entrelaçadas. Não obstante, vale frisar que se trata de diferentes mecanismos para a produção de textos que, quando combinados entre si, produzem relações específicas de sentido.

A paródia, por exemplo, que pode ser um recurso estrutural em vista da ironia, às vezes é avizinhada do pastiche. Como lembra Tiphaine Samoyault (2008), a paródia implica uma transformação, enquanto o pastiche é mais uma imitação; a paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a”, diferente do pastiche em que “um estilo é imitado sem que o texto seja jamais citado” na tentativa de reproduzir o estilo do texto original. Que não se confunda, ainda, pastiche com plágio; trata-se no pastiche da imitação, não da cópia.

Entretanto, Tiphaine Samoyault (2008, p. 58) alerta que “as fronteiras entre todos esses tipos de intertextos ou de hipotextos estão longe de serem estanques”, além de as definições variarem com o tempo. A paródia, por exemplo, praticada desde a antiguidade, ganhou no século XX uma nova roupagem, como afirma Linda Hutcheon (1985). A autora discorre sobre como este recurso, que já era empregado por muitos autores, passou a ser bastante recorrente na modernidade; uma ferramenta que não é moderna, mas que passou a ser usada modernamente como autorreflexiva, funcionando como forma de contestar os modelos vigentes em busca de novos horizontes para a arte e para a literatura. Além disso, Hutcheon mostra em seu estudo que esse mecanismo, comumente relacionado à individualidade e à

originalidade da criação artística, também pode contestar a ideia capitalista de que a obra pertence ao autor, visto que dialoga com outras criações.

Linda Hutcheon afirma também que a paródia exprime intenções distintas, permitindo sua aproximação com outros artificios discursivos, como é o caso da sátira, que, segundo Hutcheon, aplica geralmente considerações de cunho moral, o que não é uma regra ao se falar em paródia. O termo sátira é proveniente do latim *satura lanx*, um prato repleto de frutos diversos que os camponeses ofereciam aos deuses em ação de graças; a sátira é uma crítica ofensiva a pessoas ou a instituições, exaltando o passado ou o futuro, mas degenerando o presente. A paródia, por conseguinte, é facilmente empregada como um recurso estrutural ao se satirizar, assim como também acontece com a ironia.

Em resumo, a paródia, executada como recurso estrutural, corrobora tanto a sátira quanto a ironia, pois sua intenção pode ser a de criticar, satirizar, ironizar ou menosprezar. Além disso, por vezes, conserva um eco cômico, já que também pode intentar o riso ou a zombaria. Pode, ainda, deformar, censurar ou imitar criativamente, desenvolvendo ideias do texto parodiado, mas não as transcrevendo e sim as deformando.

Daniel Grojnowski (2009) chama a atenção para o caráter dual da paródia, visto que essa relação de admiração ou de *moquerie* é dupla. Segundo ele, autores como Jules Laforgue, que se valem da história de Lohengrin ou de Salomé, ao parodiar, criticam não somente o estilo do texto ou o autor, mas a estética a que ele se filia, ultrapassando a zombaria e construindo a ironia. Nesse ínterim, alerta para a necessidade de se considerarem três esferas ao se analisar uma paródia: a forma (de uma escrita entre muitas outras), a relação (que coloca esta forma sob o olhar de outra) e o valor (que afeta a relação entre as formas). De mais a mais, também aponta para os três planos em que a paródia se constrói: o plano estrutural, ou seja, da imitação; o plano pragmático, pois a paródia deve ser identificada; e o plano

ideológico, já que a paródia também deve ser apreciada em termos de valor, seja ela cômica ou tendenciosa.

Soma-se a isso a ideia de que a paródia é um modo de expressão que, entre muitos outros, tenta determinar uma intenção. Grojnowski (2009, p. 16)⁴¹ arremata:

uma paródia sem modelo perceptível, que dispensa uma imitação de maneira tão difusa que a torna indistinta. Esse tipo de escrita desenvolve em segundo grau um enunciado cujo primeiro grau se apaga ou desaparece, despertando o que Bakhtin chama de ‘consciência paródica’. Nesse caso, a paródia deriva de uma categoria do cômico, da mesma maneira que outros modos como a sátira, a ironia ou o humor. Ela se distingue deles pela existência de um modelo que se tornou virtual ou improvável. Quando Roland Barthes evoca o paradoxo de uma paródia ‘que não se manifestaria como tal’, ele designa aquilo que constitui o prazer do texto, uma tonalidade particular (Tradução nossa).

Com relação à paródia em Carlos Drummond de Andrade, Leticia Malard (2005, p. 120) afirma que é “fluida, evocativa, sugestiva, nem sempre apreendida pelo leitor”, como se pode constatar, por exemplo, ao se analisar *Versiprosa*, obra que parodia *Cartas Chilenas*. A arte paródica drumondiana, segundo ela, dialoga com a comicidade.

Já com relação à paródia em Jules Laforgue, Henri Scepi (2000) explica que consiste na repreensão para desviar dos modelos consagrados pela tradição literária, em um processo de desconstrução e reconstrução por meio de recursos estilísticos, lexicais, prosódicos e formais. A um texto primeiro é sobreposta uma voz inédita, turbulenta e parasitária, construindo uma “*synthèse bitextuelle*” na mistura de gêneros e de registro. Conforme aponta

⁴¹ “*une parodie sans modèle perceptible, qui dispense une imitation de manière si diffuse qu’elle la rend indistincte. Ce type d’écrit aménage au second degré un énoncé dont le premier degré s’estompe ou disparaît, tout en éveillant ce que Bakhtine appelle une “conscience parodique”. En ce cas, la parodie relève d’une catégorie du comique, au même titre que d’autres modes comme la satire, l’ironie ou l’humour. Elle ne s’en distingue que par l’existence d’un modèle devenu virtuel ou improbable. Quand Roland Barthes évoque le paradoxe d’une parodie “qui ne se manifesterait pas comme telle”, il désigne dans ce qui constitue le plaisir du texte, une tonalité particulière*”. (Grifo do autor).

Scepi, a voz laforguiana associa, sem que haja confusão, o canto e o contra canto, o dito e o já dito.

Em *Les Complaintes*, os poemas-lamentos são planejados como centro de uma convergência de vozes, cuja polifonia remete à intertextualidade, à ironia e à paródia. Um exemplo de paródia bastante irônica calcada no sacrilégio (a profanação à bela literatura ou à bela linguagem é em Laforgue uma constante) é o início de sua “*Complainte propitiatoire à l’inconscient*” (LAFORGUE, 1979, p. 41):

*Ó Loi, qui est parce que Vous Êtes,
Que Votre Nom soit la Retraite !*

Aqui, os versos que se referem à lei parodiam a oração do Pai Nosso “*Notre Père qui es aux cieux, que ton nom soit sanctifié*”. A figura divina do Pai é substituída pela *Loi* que, assim como *Votre*, *Êtes*, *Nom* e *Retraite*, tem as iniciais maiúsculas, uma prática comum aos católicos ao se referir a Deus. O primeiro verso parodia ainda uma frase bíblica do livro do Êxodo, usada pelo próprio Deus ao se apresentar para Moisés: “Eu sou o que sou”. No poema laforguiano, a lei “é porque é”, uma assertiva determinista que pode ser a contestação aos dogmas que devem ser seguidos apenas pela fé, sem uma explicação que considere a lógica.

Essa lei remete à *Volonté* como divindade superior, retirada da filosofia de Hartmann, pois se trata, para ele, de uma lei universal no que concerne ao Inconsciente, cuja menção aparece no título do poema. Da mesma forma, *Votre Nom*, ligado à *Loi*, que na oração do Pai Nosso é santificado, neste verso é ultrapassado, já que o desejo expresso e concretizado pelo ponto de exclamação é o da aposentadoria, *la Retraite*. Sendo assim, essa paródia irônica traz a característica dupla enfatizada por Grojnowski, uma vez que, parodiando uma oração e ironizando-a, o poema ironiza também a religião e aqueles que a seguem fielmente, como uma lei que não precisa de reflexão. Essa voz paródica confia ao humor e à ironia a intenção

de profanar os cultos literários e religiosos, bem ao estilo constantemente observado nos poemas de Jules Laforgue.

Com relação a Carlos Drummond de Andrade, seu livro de estreia, *Alguma Poesia*, é composto por uma série de poemas que se assemelham a poemas-paródia, cuja menção intertextual de outra obra os aproxima mais de poemas-piada. Tal zombaria irônica, em meio à paródia e à intertextualidade, podem ser encontradas em poemas como “Europa, França e Bahia” (DRUMMOND, 2002, p. 9), em que os versos saudosistas da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá; / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá”, transformam-se em “Eu tão esquecido de minha terra... / Ai terra que tem palmeiras / onde canta o sabiá!”.

Com relação à ironia construída com o auxílio da intertextualidade, vale retomar alguns conceitos genettianos. Gérard Genette, ao definir intertextualidade e hipertextualidade, apontou a questão da coexistência de textos que dialogam, a qual chama de intertextualidade (1982, p. 8)⁴²:

Eu o defino, de minha parte, de uma maneira sem dúvida restritiva, por uma relação de copresença entre dois ou vários textos, ou seja, eidética e o mais comumente, pela presença efetiva de um texto em outro. Sob a forma mais explícita e mais literária, é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, ou seja, de um enunciado cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual reenvia necessariamente esta ou aquela de suas inflexões (Tradução nossa).

⁴² “Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littéraire, c’est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’allusion, c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions”. (Grifos do autor).

Com relação à hipertextualidade, Genette também faz algumas considerações importantes (1982, p. 13)⁴³:

Entendo por isso toda relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto A (que chamarei, certamente, hipotexto) no qual ele é enxertado de maneira que não é aquela do comentário. [...] Ela pode ser de outra ordem, de modo que B não fale de A, mas poderia, no entanto, existir mesmo sem A, do qual resulta ao fim de uma operação que eu qualificaria, provisoriamente ainda, de transformação, e que, por consequência, evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (Tradução nossa).

Para Genette, a hipertextualidade permite ao leitor percorrer a literatura e compreender dois de seus mais básicos traços, a imitação e a transformação. Por esse viés, é possível identificar o pastiche, que se relaciona com a imitação por se tratar realmente da reprodução de um estilo de escrita, e a paródia, que parte do princípio da transformação de um discurso mantendo dele algumas características que permitem ao leitor identificá-lo.

Há, portanto, nesses dois casos especificamente, uma relação de derivação mais do que de copresença. A paródia, por exemplo, ao transformar um texto A para configurar um texto B, pode ter objetivos bastante diversos nessa transformação (ou deformação), visando ironia, humor, caricatura, entre outros, mas sempre reutilizando e transpondo o texto tomado por base para a paródia.

Sendo assim, com relação ao chiste e à ironia, é possível encontrá-los diretamente ligados às relações intertextuais, visto que o diálogo entre textos pode ter objetivos mais irônicos do que simplesmente de diálogo.

Em Jules Laforgue, por exemplo, há muitas relações com passagens bíblicas, normalmente inseridas ironicamente nos poemas de *Les Complaintes*. Em “*Préludes*

⁴³ “*J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire. [...] Elle peut être d’un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu’en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer*”. (Grifos do autor).

autobiographiques” (1979, p. 37), é inserido o clamor de Jesus no Horto das Oliveiras “*lamasabaktani*”, que quer dizer “por que me abandonaste”. Este poema, que abre a coletânea laforguiana, anuncia ironicamente uma espécie de relato mítico de um poeta que busca em suas memórias uma resposta para seus anseios. O grito universal desesperado “*lamasabaktani*” faz parte dessa busca no infinito pelo encontro do poeta no mundo. De forma metatextual, os versos encontram no mito uma forma de ironizar a angústia da busca.

Já em Carlos Drummond de Andrade, seu já citado “Poema de Sete Faces”, ao iniciar com a anunciação do anjo torto, dialoga com trechos da bíblia cristã que descreve a anunciação do anjo Gabriel a Maria, informando que ela seria a mãe do salvador do mundo, portanto portadora da paz e da esperança. O anjo drummondiano, de forma a prezar o chiste, anuncia a Carlos que ele nasceu para ser torto, um *gauche* na vida, em uma anunciação às avessas que determina desolação.

3. PRESENÇAS

No âmbito da poesia, o diálogo entre diferentes obras, de períodos literários afins ou conceitualmente distantes é comum e bastante frutífero. A intertextualidade, portanto, aparece constantemente nos textos literários e, com relação a *Les Complaintes* e *Alguma Poesia*, pode ser considerada uma presença. Laforgue e Drummond usam recorrências intertextuais de duas formas distintas: ora para dialogar com os textos citados, de modo a referenciá-los positivamente, ora para construir um universo ambíguo e irônico, que possibilita ao leitor enxergar uma crítica embutida nessa aproximação, dirigida ao autor, à obra ou mesmo ao movimento literário ou ao ideário representado por aquele texto. Por isso, a intertextualidade é, no contexto dos livros de poemas estudados, uma ferramenta marcante no trabalho com a ironia.

Outra forte presença reside no trabalho que ambos os escritores desenvolvem com relação à ironia, visto que, ressalvadas as particularidades de cada um, que também serão apontadas, existem aspectos similares na maneira de versar, de ironizar e de, por conseguinte, ensaiar a criação de uma poesia original. Sendo assim, alguns poemas de *Les Complaintes* e de *Alguma Poesia* foram escolhidos para serem analisados, justamente por seu caráter irônico, observando como os poetas tratam a questão da ironia, em que momentos são atravessados pelo sentimento *gauche* e como esse pessimismo está fortemente relacionado ao universo zombeteiro e crítico, construído como pano de fundo dessas duas importantes obras da literatura. Além disso, observa-se que a ironia ora é mais satírica, ora mais cômica, nuances que serão realçadas.

Muito presentes nos poemas destacados são ainda o chiste, a dissonância, o universo cotidiano, a oralidade e os diferentes esquemas métricos e rítmicos, convergindo realmente para uma poesia original. Em Laforgue, a originalidade acontece com o emprego de metros

variados, a ironia mais crítica e satírica construída em torno de muitas vozes que miram, sobretudo, o alto, enquanto o langor, o corriqueiro e o oral ambientam os versos. Já Drummond apresenta sua poética original com a preferência pelo verso livre, a ironia mais cômica e picante, paralela ao chiste, o sentimento *gauche* de eu ser comum, observador do mundo que o cerca, olhando para o chão, para a realidade cotidiana, repleta de contradições.

Neste capítulo, portanto, objetiva-se apresentar convergências e divergências encontradas nos poemas laforguianos e drummondianos que, apesar de semelhantemente originais, em busca de uma nova poesia, trazem consigo detalhes singulares.

Vale ainda ressaltar que, apesar de olhar para o contexto de produção no exercício de análise dos poemas selecionados para este estudo, não se pretende fazer apreciações históricas; o contexto auxilia apenas a hermenêutica, ajudando a entender escolhas e preferências dos autores estudados.

Sendo assim, este terceiro capítulo dedica-se às leituras e análises dos poemas escolhidos para exemplificar como os poetas estudados empregaram a ironia e o pessimismo, ligado ao *gauche*, além de, em vista da ironia e da tentativa de criar uma poesia original, terem utilizado a paródia, o diálogo intertextual, o chiste, a sátira, a dissonância e a ruptura com o cânone literário, bem como com as tradições vigentes.

Os livros selecionados para serem centrais nesta discussão, a propósito da ironia e do *gauche*, são obras poéticas iniciais. *Les Complaintes*, de Jules Laforgue, primeiro livro publicado, mas que faz parte de sua poesia amadurecida; *Alguma Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, coletânea que inicia o fazer poético do modernista, apesar de se tratar também de uma poesia bastante amadurada por anos de prática com o verso.

Com relação ao poeta francês, sempre à frente de seu tempo no uso dos recursos próprios da poesia e no trabalho com a linguagem, já empregava mecanismos de forma moderna, os quais seriam caros à poesia subsequente à sua. Jules Laforgue foi um dos autores

franceses responsáveis pelo desenvolvimento de certos mecanismos da linguagem, como é o caso da dissonância, por sua insistência em aplicá-los na prosa e na poesia. Não nos esqueçamos, todavia, de seus “contemporâneos” tão conhecidos, pioneiros da escrita moderna, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, entre outros. Laforgue, seguindo a linha “coloquial-irônica”, permaneceu por décadas afastado dos olhos da crítica literária, ao contrário dos adeptos da escrita “sério-estética”. Contudo, em meados do século XX, volta a preencher seu espaço junto a poetas da originalidade e da modernidade.

O poeta brasileiro, desde sua poesia inicial, valia-se de muitos desses recursos para dar vida à sua imaginação; mais tarde, encontraria uma fórmula ainda mais pessoal, original e subjetiva. Carlos Drummond de Andrade, participante da Semana de Arte Moderna, de 1922, almejava a construção de versos que rompessem com o cânone tradicional. Essa tentativa de originalidade já acontecia antes mesmo da publicação de sua coletânea inicial, há pelo menos uma década de antecedência de *Alguma Poesia*. Sua poética causou espanto, suscitou polêmica, encontrou pedras “no meio do caminho”, mas foi e continua sendo marcante para a literatura brasileira, inspiradora de muitos escritores subsequentes.

3.1. Les Complaintes: características e análises

Les Complaintes, de Jules Laforgue, surgiu timidamente em 1885, com a publicação de uma tiragem de 500 exemplares confiados a Léon Vanier, tornando-se o primeiro livro de poemas do escritor a suscitar bastante rapidamente a curiosidade e a simpatia dos leitores.

Certamente, o fato de o livro ter sido editado por Vanier foi favorável, visto que o jovem editor vislumbrava figurar entre os mais notáveis da categoria, publicando as obras dos novos decadentes e simbolistas que surgiam. Recém publicara *Jadis et Naguère*, de Verlaine,

o que atraiu para seu estabelecimento vários leitores curiosos e amantes da boa poesia; um sopro de bons ventos para o jovem Laforgue, então com vinte e cinco anos de idade e nenhuma renda.

Este livro de poemas apresenta um paradoxo que, segundo Gérard Dessons (2011), é próprio dos grandes poetas que morreram jovens: as obras de sua juventude são também as obras de sua maturidade. A tradição literária reconhece que esta é uma particularidade dos grandes gênios, a maturidade mesmo na juventude; e reconhecer isso é reconhecer ainda a força de uma grande obra literária.

Les Complaintes é uma obra bastante complexa, sobretudo se levarmos em consideração que a forma, o gênero *complaintes*, era indissociável do acompanhamento musical. *Complaintes* significa *lamentos*, tônica que orienta todo o livro, uma forma popular antiga para celebrar uma perda. Este tipo de composição estava já ultrapassado na França, no século XIX, segundo Gérard Dessons; todavia, Laforgue apropria-se dele, a fim de cunhar novas interpretações, subvertendo o sentido literal de lamentação ao inserir em seus versos a ironia. Dessa forma, é possível perceber que a ironia é central nessa obra laforguiana, visto que a escolha de escrever *complaintes* já denota a intenção zombeteira inerente aos poemas do livro, tão críticos e irônicos e pouco lamuriosos.

Os lamentos constituem, segundo Dessons, um ato editorial paradoxal, visto que sua dimensão é, ao mesmo tempo, coletiva e anônima, pessoal e subjetiva. Laforgue escolhe, portanto, um gênero coletivo e impessoal, ligado ao popular e à música, para transformá-lo em particular e individual, mantendo a atmosfera ora dolorosa e entediante da lamentação, mas inserindo um novo elemento na formação de sentido: a ironia.

Os lamentos são poemas extremamente rítmicos, denotando langor, tédio e melancolia, expressos por versos mais longos, na maioria dos poemas, e com rimas acentuadas, mesmo que sejam, muitas vezes, reduzidas a simples assonâncias. As estrofes

tendem a ser simples, com versos elásticos (com número de sílabas inconstante) e de métrica variante, ou seja, não há uma forma marcada e/ou recorrente em todas as composições. O que se percebe constante é o ritmo mais lento, em consonância com o “espírito” de lamento, como em seu “*Complainte d’un autre dimanche*” (LAFORGUE, 1979, p. 61):

*Ah ! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre !
Des vers. Et puis, après ? ô sordide limace !
Quoi ! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !
Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?*

Como se observa, os versos mais longos, todos alexandrinos, ritmados e rimados, trazem ao texto a atmosfera de langor relacionada ao ritmo lento e marcado, além de constantemente cortado pelas enfáticas exclamações que elevam a prosódia, assemelhando-se a um clamor.

Sobre a métrica dos lamentos, Gérard Dessons afirma ainda que o gênero popular das *complaintes*, que utilizava alexandrinos clássicos, de doze sílabas, tendo dois hemistíquios de seis sílabas poéticas cada, utilizava também outras composições métricas. Além dos alexandrinos, havia o emprego de versos um pouco mais longos, com 13 sílabas poéticas divididas em dois hemistíquios (6+7): “*On lui a demandé // où faisait-il sa demeure*”, ou mais curtos, de 11 sílabas (5+6): “*Non leur a-t-il dit // je suis un proposant*”, ou ainda de 10 sílabas (5+5): “*On plante un piquet // devant la prison*” (DESSONS, 2011, p. 159).

Essa diversidade métrica que aparece aqui como uma falta de forma fixa é um dos motivos pelos quais o gênero *complainte* era popular e não pertencente ao cânone literário; para Laforgue, passa a ser uma forma específica de suas *complaintes* essa métrica mais livre e variável. A aparente não-forma não é um defeito para o poeta, mas um efeito de sentido, o componente característico do fazer poético do gênero *complaintes*. Logo, o número de sílabas poéticas das lamentações não é fixo entre os poemas, nem entre as estrofes de uma mesma composição como se vê em “*Complainte de l’oubli des morts*” (LAFORGUE, 1979, p. 117):

Mesdames et Messieurs, (6)
Vous dont la mère est morte, (6)
C'est le bon fossoyeur (6)
Qui gratte à votre porte. (6)

Les morts (2)
C'est sous terre ; (3)
Ça n'en sort (3)
Guère. (1)

Inversamente, em “*Complainte des grands pins dans une villa abandonnée*” (LAFORGUE, 1979, p. 111), a métrica é mantida, mostrando como a variedade de possibilidades é uma constante em *Les Complaintes*:

Tout hier, le soleil a boudé dans ses brumes, (12)
Le vent jusqu'au matin n'a pas décoléré, (12)
Mais, nous point des couteaux là-bas, un oeil sacré (12)
Qui va vous bousculer ces paquets de betume ! (12)

A relação entre a poesia de Jules Laforgue e a música é insistente, assim como renunciado mesmo pelo movimento literário simbolista, do qual o poeta apresentava traços, e que ansiava elevar o poema à categoria musical, visto que a música era considerada pelos simbolistas a mais subjetiva⁴⁴ das artes. Contudo, vale ressaltar que as *complaintes*, apesar de rítmicas e de manterem um contato bastante próximo com a música, não foram feitas para serem cantadas, pois são, como aponta Dessons (2011, p. 163) “poemas e não canções”⁴⁵ (Tradução nossa). Apesar de terem herança de uma forma melódica coletiva medieval, os poemas ditam, eles próprios, seu ritmo, seu timbre e sua métrica.

⁴⁴ Eleito como grande símbolo de subjetividade foi Wilhelm Richard Wagner, compositor alemão bastante conhecido por suas óperas e responsável por grandes inovações rítmicas, pois seus arranjos enquadravam texturas altamente complexas, harmonias ricas e belíssima orquestração, além do uso de temas musicais funcionando como *leitmotiv* das composições. Insatisfeito com o que já existia em matéria de ópera, inovou e criou tanto a música quanto os libretos de cada um de seus trabalhos. Seu espírito inovador muito contribuiu e incentivou os jovens simbolistas da época, sobretudo Baudelaire, como aponta Ana Balakian (2000). O poeta francês reconheceu em Wagner a força de sua música que “equivale ao nível do auditório, a intoxicação de uma orgia de haxixe. Estimulava a imaginação, lançando a mente em um estado de sonho como o que conduz à clarividência” (BALAKIAN, 2000, p. 40).

Nesse sentido, ainda segundo Dessons (2005), o lamento laforguiano “é uma forma que corresponde na música a seu congêneres órgão de Barbária”, instrumento musical da época – semelhante na forma aos nossos realejos – que reforça o dolorido peculiar dos lamentos. Dessa forma, pressupõe-se um acompanhamento musical, o que pode justificar a necessidade da criação de poemas rítmicos, com rimas bem marcadas, apesar da métrica variável. Além de ligar os poemas à música, a comparação das *complaintes* com o órgão de Barbária pressupõe uma aproximação ao popular, visto que o instrumento é de música de rua e não de orquestra, por exemplo. Jules Laforgue prefere, em seus poemas, confirmando a presença do universo popular, temas ligados ao cotidiano; por isso, é possível visualizar, ainda, nos versos de *Les Complaintes*, uma linguagem condizente com o universo popular e cotidiano, construída por meio de termos da linguagem oral e de marcas gramaticais de oralidade, a exemplo dos irônicos versos de “*Complainte de cette bonne lune*” (LAFORGUE, 1979, p. 51):

– Là, voyons, mam'zell' la Lune,
Ne gardons pas ainsi rancune;
Entrez en danse, et vous aurez
Un collier de soleils dorés.

Observando o primeiro verso, nota-se o termo *mam'zell'* (*mademoiselle*) escrito de forma a imitar a fluidez e a rapidez da fala. Além de a escrita apresentada reproduzir a pronúncia cotidiana apressada do vocábulo, é possível visualizar outra estratégia laforguiana. O [ə] não pronunciado do francês seria proferido diante de consoantes, como em “*mademoiselle la Lune*”. Com o emprego de apóstrofes (') no lugar da vogal muda, suprime-se a leitura do [ə], como acontece em “*Quand ce jeune homm' rentra chez lui*” (“*Complainte du pauvre jeune homme*”. In: LAFORGUE, 1979, p. 119); “*Ils virent qu'c'était un' belle âme*” (p. 121), permitindo que se flexibilize ainda mais a quantidade de sílabas poéticas dos versos.

⁴⁵ “*des poèmes, et non des chansons*”.

Novamente com relação à tradição oral de Jules Laforgue e de *Les Complaintes*, é possível atribuir a tendência em empregar traços que marcam a oralidade a uma prática de Laforgue e de muitos poetas de sua geração que participaram de grupos como o *Hydropathes* e o *Chat Noir*, em meados de 1880. Os poemas eram construídos sob a retórica do oral, escritos para serem proferidos, uma vez que os grupos se reuniam em salões e cada escritor lia seus textos para os demais.

Essas “irregularidades” contidas nos versos apresentam e definem a estética empírica laforguiana, livre da observação e da reprodução das regras e das convenções poéticas dos clássicos, portanto transgressora, enfatizando as “imperfeições” ao invés de atenuá-las, construindo poemas heterogêneos e “heterométricos”.

Em *Les Complaintes*, os poemas apresentam uma prosódia não tradicional, são plenos de fantasias rítmicas, conferindo novo sentido à linguagem e à métrica, “desengonçando” a estrutura sintática, aproximando mitos e lendas à contemporaneidade - o que já era uma prática recorrente na poética laforguiana e que apareceria ainda com mais força em *L'imitation de Notre-Dame la Lune* -, buscando na história, na mitologia e na literatura motivação para suas variações (PIA, 1979, p.8⁴⁶):

Quando a coletânea de Laforgue saiu da editora em meados de julho, as liberdades de estilo que o poeta se dera, o modo desenvolvido por meio do qual ele se distanciava da prosódia tradicional, já lhe haviam rendido ásperas reprovações por parte dos medíocres versificadores convencidos de que a criação poética consiste em colocar a banalidade em alexandrinos cuidadosamente cindidos no hemistíquio. [...] Ao contrário, essas fantasias rítmicas, a audácia com a qual Laforgue se dirigia de forma familiar a Antígona e associava a filha de Édipo a impressões de mau tempo e a

⁴⁶ “*Quand le recueil de Laforgue sortit de presse à la mi-juillet, les libertés de style que s'était accordées le poète, la façon désinvolte dont il s'écartait de la prosodie traditionnelle, lui avaient déjà valu d'après reproches de la part de médiocres versificateurs persuadés que la création poétique consiste à mettre la banalité en alexandrins soigneusement césurés à l'hémistiche. [...] En revanche, ces fantaisies rythmiques, l'audace avec laquelle Laforgue s'adressait familièrement à Antigone et associait la fille d'Oedipe à des impressions de mauvais temps et à des images de parapluies retournés, n'étaient nullement pour déplaire aux deux ou trois cents jeunes gens qui affectionnaient Verlaine et Charles Cros, révéraient Mallarmé et allaient s'éprendre de Rimbaud*”.

imagens de guarda-chuvas virados, não eram para desagradar aos duzentos ou trezentos jovens que eram afeiçoados a Verlaine e a Charles Cros, reverenciavam Mallarmé e iriam apaixonar-se por Rimbaud (Tradução nossa).

No entanto, o intento não é o de tornar as composições herméticas e inacessíveis ao público, como ocorrera com muitos contemporâneos do jovem poeta, mas sim o de criar o novo, o original, recriando os elementos linguísticos e discursivos, reconstruindo a sintaxe, reinventando os componentes lexicais, a fim de expressar um novo modo de compreender a linguagem e, sobretudo, a poesia.

Segundo análise das correspondências de Laforgue feita por Léon Guichard (1977), a ideia de se exprimir sob forma de *complaintes* surgiu em uma festa de inauguração do Lion de Belfort, Carrefour de l'Observatoire, em 20 de setembro de 1880. Mas foi em Berlim que efetivamente os lamentos tomaram forma, durante o período em que Jules Laforgue exerceu a função de leitor da imperatriz Augusta da Alemanha, estando consideravelmente mais próximo das artes e da literatura. Contudo, a atmosfera de *Les Complaintes* é a de Paris. O poeta respira a cidade luz, recorda sensações, odores; fecha os olhos para rever os lugares preferidos da cidade que tanto amava (GUICHARD, 1977, p. 75)⁴⁷:

Há uma presença de Paris no coração de Laforgue e em suas *Complaintes*, como nas *Fleurs du Mal* e nos *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. *Les Complaintes* foram criadas “na atmosfera de Paris”. Mas de fato, não é nem de Berlim, nem de Bade, nem de Coblenz, nem de Paris que é preciso datar as *Complaintes* e as *Poésies*. É de um quarto ideal e fechado (Tradução nossa).

Jules Laforgue utiliza também em suas *complaintes* várias referências míticas e religiosas, da tradição judaico-cristã, entre outras, como Éden, *Ex-voto*, Meca, Cristo, Helena

⁴⁷ “Il y a une présence de Paris dans le coeur de Laforgue et dans ses *Complaintes*, comme dans les *Fleurs du mal* et les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. *Les Complaintes* ont été écrites « dans l'atmosphère de Paris. Mais en fait, ce n'est ni de Berlin, ni de Bade, ni de Coblenz, ni de Paris qu'il faut dater les *Complaintes* et les *Poésies*. C'est d'une chambre idéale et close”.

de Troia, Pan, Pitonisa, Prometeu, objetivando dessacralizar a concepção original que se tem das figuras míticas, utilizá-las como símbolo de uma época, crença ou concepção para, em seguida, ironizar duplamente, tanto o mito quanto a ideia a que ele se relaciona. Vale lembrar que os simbolistas, no século XIX, empregaram em suas composições algumas figuras míticas, buscando recriá-las ou renová-las. Assim sendo, a recorrência do mito em Laforgue pode conduzir o leitor à crítica às convenções poéticas sempre presentes, direcionadas frequentemente àqueles poetas da vertente sério-estética. A imagem do Cristo, portanto, é capaz de prenunciar versos que atacam a religião cristã, sobretudo católica, além de zombar de seus seguidores. Da mesma forma, a Helena de *Les Complaintes* em nada se parece com a bela de Troia, ajudando a construir um universo irônico em torno das concepções literárias endurecidas, enquanto faz uso da intertextualidade ou da paródia. Seja com o uso da mitologia greco-latina, seja com a mitologia cristã ou com o emprego de personagens e elementos de culturas como a grega, por exemplo, sua escolha por errar pelo universo clássico e, sobretudo, mítico, relaciona-se com seu fazer poético que busca, por meio da linguagem, suscitar simbólica e alegoricamente.

Henri Scepi (2000) também levanta questões relevantes para a análise de *Les Complaintes*. Uma delas aponta para a questão da ruptura, muito presente nos poemas dessa coletânea e característica máxima da modernidade literária. A ruptura, nessa obra, ocorre de diversas formas, desde a variabilidade métrica e rítmica, com a aproximação ao gênero não tradicional *complainte*, até as escolhas lexicais e temáticas, mais excêntricas do que canônicas. Essa ruptura confirma mais uma vez o ideal laforguiano de, por meio da fantasia, do trabalho minucioso com a língua e das escolhas poéticas ousadas construir o original a todo preço.

Assim, os poemas desse livro reúnem canto e contracanto, várias vozes que divergem entre si e que, paródica e ironicamente redesenham contornos e reexaminam valores de forma

livre, buscando na variação e na repetição mecanismos para reiterar aquilo que mais importa: mudar os padrões e ser original.

Daniel Grojnowski (1997) discorre também sobre as *complaintes*, sobre sua gênese alemã e sobre a nostalgia que envolve a cidade de Paris. Grojnowski afirma que os poemas desse livro dialogam com os refrãos das ruas, visto que procedem da proliferação oral. Laforgue prefere a linguagem que toca o popular, seja em monólogos ou em poemas polifônicos; o poeta, segundo Grojnowski (1997, p. 90)⁴⁸, dá voz aos mais diferentes tipos de pessoas, desde os mais simples trabalhadores até personagens lendários, em meio a diferentes lugares repletos de elementos da natureza:

Ele dá palavra a toda espécie de personagens, tipos de convenção como o “pobre moço” ou “o esposo ultrajado” que se exprimem com ares comuns. Maia também tem figuras da vida cotidiana, o vendedor ambulante, o coveiro, personagens lendárias, o rei de Thulé, Pierrô. E, sobretudo, aos elementos naturais, aos astros, ao tempo, ao espaço, às mil e uma palavras formando o canto do mundo (Tradução nossa).

Esse canto do mundo ao qual se refere Grojnowski é proferido em diversos lugares do universo, desde ruas, bosques, praças, por uma grande gama de vozes, algumas desesperadas, outras angustiadas, outras zombeteiras, fazendo das *complaintes* uma teia de contracantos e de significações. O crítico, em *Les voix de la complainte* (2000), lembra ainda que a subversão laforguiana acontece em todas as instâncias do poema. Segundo ele, o léxico neológico de palavras que “fazem amor” (como “*sangsuel*”), a cacofonia (*C’est la grand Nounou où nous nous aimerons*), as analogias, o abandono da sintaxe e da métrica tradicionais, sem mencionar o pessimismo, o tédio incurável e o diálogo com o nada, configuram uma textura desarmônica em sua poética.

⁴⁸ “*Il donne la parole à toutes sortes de personnages, des types de convention comme le “pauvre jeune homme” ou “l’époux outragé”, qui s’expriment sur des airs connus. Maia aussi à des figures de la vie quotidienne, le camelot, le fossoyeur, à des personnages légendaires, de roi de Thulé, Pierrot. Et surtout aux éléments naturels, aux astres, au temps, à l’espace, aux mille et une paroles formant le chant du monde”.*

Para iniciar as análises de poemas dessa obra, dedicada ao amigo Paul Bourget, interessa-nos examinar os versos da primeira lamentação, “*Préludes autobiographiques*”⁴⁹ (1979, pp. 36-40):

*Soif d'infini martyre ? Extase en théorèmes
Que la création est belle, tout de même !*

*En voulant mettre un peu d'ordre dans ce tiroir,
Je me suis perdu par mes grands vingt ans, ce soir
De Noël gras.*

Ah ! dérisoire créature !

5 *Fleuve à reflets, où les deuils d'Unique ne durent
Pas plus que d'autres ! L'ai-je rêvé, ce Noël
Où je brûlais de pleurs noirs un mouchoir réel,
Parce que, débordant des chagrins de la Terre
Et des frères Soleils, et ne pouvant me faire*
10 *Aux monstruosités sans but et sans témoin
Du cher Tout, et bien las de me meurtrir les poings
Aux steppes du cobalt sourd, ivre-mort de doute,
Je vivotais, altéré de Nihil de toutes
Les citernes de mon amour ?*

15 *Seul, pur, songeur,
Me croyant hypertrophique ! comme un plongeur
Aux mouvants bosquets des savanes sous-marines,
J'avais roulé par les livres, bon misogyne.*

Cathédrale anonyme ! en ce Paris, jardin
20 *Obtus et chic, avec son bourgeois de Jourdain
A rêveurs ; ses vitraux fardés, ses vieux dimanches
Dans les quartiers tannés où regardent des branches
Par-dessus les murs des pensionnats, et ses
Ciels trop poignants à qui l'Angélu fait: assez !*

25 *Paris qui, du plus bon bébé de la nature,
Instaure un lexicon mal cousu de ratures.*

*Bon breton né sous les Tropiques, chaque soir
J'allais le long d'un quai bien nommé mon révoir,
Et buvant les étoiles à même : « ô Mystère !*
30 *« Quel calme chez les astres ! Ce train-train sur terre !
« Est-il quelqu'un, vers quand, à travers l'infini,
« Clamer l'universel lamasabaktani ?
« Voyons; les Cercles du cercle, en effets et causes,
« Dans leurs incessants vortex de métamorphoses,*
35 *« Sentent pourtant, abstrait, ou, ma foi, quelque part,
« Battre un coeur ! un coeur simple, ou veiller un Regard !
« Oh ! Qu'il n'y ait personne et que Tout continue !
« Alors géhenne à fous, sans raison, sans issue !
« Et depuis les Toujours, et vers l'Éternité !*

⁴⁹ Grifos do autor.

- 40 « Comment donc quelque chose a-t-il jamais été ?
 « Que Tout se sache seul au moins, pour qu'il se tue !
 « Draguant les chantiers d'étoiles, qu'un Cri se rue,
 « Mort ! Emballant en ses linceuls aux clapotis
 « Irrévocables ces sols d'impôts abrutis !
- 45 « Que l'espace ait un bon haut-le-coeur et vomisse
 « Le Temps nul, et ce Vin aux geysers de justice !
 « Lyres des nerfs, filles des Harpes d'Idéal
 « Qui vibriez, aux soirs d'exil, sans songer à mal,
 « Redevenez plasma ! Ni Témoin, ni spectacle !
- 50 « Chut, ultime vibration de la Débâcle,
 « Et que Jamais soit Tout, bien intrinsèquement,
 « Très hermétiquement, primordialement ! »
 Ah ! -Le long des calvaires de la Conscience,
 La Passion des mondes studieux t'encense,
- 55 Aux Orgues des Résignations, Idéal,
 Ô Galathée aux pommiers de l'Éden-Natal !

Martyres, croix de l'Art, formules, fugues douces,
 Babels d'or où le vent soigne de bonnes mousses ;
 Mondes vivotant, vaguement étiquetés

- 60 De livres, sous la céleste Éternité :
 Vanité, vanité, vous dis-je ! -Oh ! Moi, j'existe,
 Mais où sont, maintenant, les nerfs de ce Psalmiste ?
 Minuit un quart; quels bords te voient passer, aux nuits
 Anonymes, ô Nébuleuse-Mère ? Et puis,
- 65 Qu'il doit agoniser d'étoiles éprouvées,
 A cette heure où Christ naît, sans feu pour leurs couvées,
 Mais clamant : ô mon Dieu ! Tant que, vers leur ciel mort,
 Une flèche de cathédrale pointe encor
 Des polaires surplis ! -Ces Terres se sont tues,
- 70 Et la création fonctionne têtue!
 Sans issue, elle est Tout ; et nulle autre, elle est Tout.
 X en soi ? Soif à trucs ! Songe d'une nuit d'août ?
 Sans le mot, nous serons revannés, ô ma Terre !
 Puis tes soeurs. Et nunc et semper, Amen. Se taire.

- 75 Je veux parler au Temps ! Criaï-je. Oh ! Quelque engrais
 Anonyme ! Moi ! Mon Sacré-Cœur ! -J'espérais
 Qu'à ma mort, tout frémirait, du cèdre à l'hysope;
 Que ce Temps, déraillant, tomberait en syncope,
 Que, pour venir jeter sur mes lèvres des fleurs,
- 80 Les Soleils très navrés détraqueraient leurs choeurs ;
 Qu'un soir, du moins, mon Cri me jaillissant des moelles,
 On verrait, mon Dieu, des signaux dans les étoiles ?

Puis, fou devant ce ciel qui toujours nous bouda,
 Je rêvais de prêcher la fin, nom d'un Bouddha !

- 85 Oh ! Pâle mutilé, d'un : qui m'aime me suive !
 Faisant de leurs cités une unique Ninive,
 Mener ces chers bourgeois, fouettés d'alléluïas,
 Au Saint-Sépulcre maternel du Nirvâna !

Maintenant, je m'en lave les mains (concurrence

- 90 Vitale, l' argent, l'art, puis les lois de la France...)

*Vermis sum, pulvis es ! où sont mes nerfs d'hier ?
 Mes muscles de demain ? Et le terreau si fier
 De Mon âme, où donc était-il, il y a mille
 Siècles ! Et comme, incessamment, il file, file ! ...*
 95 *Anonyme ! Et pour Quoi ? -Pardon, Quelconque Loi !
 L'être est forme, Brahma seul est Tout-Un en soi.*

*Ô Robe aux cannelures à jamais doriques
 Où grimpent les passions des grappes cosmiques;
 Ô Robe de Maïa, ô Jupe de Maman,*
 100 *Je baise vos ourlets tombals éperdument !
 Je sais ! La vie outreuidante est une trêve
 D'un jour au Bon Repos qui pas plus ne s'achève
 Qu'il n'a commencé. Moi, ma trêve, confiant,
 Je la veux cuver au sein de l'INCONSCIENT.*

105 *Dernière crise. Deux semaines errabundes,
 En tout, sans que mon Ange Gardien me réponde.
 Dilemme à deux sentiers vers l'Éden des Élus:
 Me laisser éponger mon Moi par l'Absolu ?
 Ou bien, élixirer l'Absolu en moi-même ?*
 110 *C'est passé. J'aime tout, aimant mieux que Tout m'aime.
 Donc Je m'en vais flottant aux orgues sous-marins,
 Par les coraux, les oeufs, les bras verts, les écrins,
 Dans la tourbillonnante éternelle agonie
 D'un Nirvâna des Danaïdes du génie !*

115 *Lacs de syncopes esthétiques ! Tunnels d'or !
 Pastel défunt ! Fondant sur une langue ! Mort
 Mourante ivre-morte ! Et la conscience unique
 Que c'est dans la Sainte Piscine ésotérique
 D'un lucus à huis-clos, sans pape et sans laquais,*
 120 *Que j'ouvre ainsi mes riches veines à Jamais.*

*En attendant la mort mortelle, sans mystère,
 Lors quoi l'usage veut qu'on nous cache sous terre.*

*Maintenant, tu n'as pas cru devoir rester coi ;
 Eh bien, un cri humain ! S'il en reste un pour toi.*

Claude Abastado, em um artigo publicado na revista *Romantisme* (1983), dedica algumas páginas para discorrer a respeito desse poema-prefácio de *Les Complaintes*, em que a questão mítica e religiosa é bastante central, tanto quanto a função metalinguística de um poema que trata da instauração de uma estética, de uma escrita poética.

Torna-se demasiadamente difícil, portanto, discorrer a respeito desses versos sem se reportar às belíssimas considerações de Abastado. Logo, as inferências a respeito desse

poema-prefácio baseiam-se na análise citada, uma vez que este é um poema central para a compreensão do universo das *Complaintes*, justificando a necessidade de observá-lo. Nele estão contidos muitos dos temas mais recorrentes das lamentações, como o diálogo com o mito e com as crenças religiosas, a polifonia, a intertextualidade, o pessimismo e, sobretudo, a ironia. Por isso, apresentar “*Préludes autobiographiques*” ajuda a também anunciar as características presentes nos lamentos laforguianos.

Para Abastado, este poema, desde o seu título, prenuncia a narração de fatos ligados à intimidade do eu lírico, ou mesmo à intimidade do próprio poeta, visto que se trata de um prelúdio autobiográfico. Os cento e vinte e quatro versos desse poema percorrem a memória do eu lírico, expressa na primeira parte do poema, construída com alguns versos no passado (*vivotais, j’allais*) que, por estarem no pretérito imperfeito, corroboram as descrições desse tempo transcorrido, sobretudo ligado a imagens de Paris e a reminiscências natalinas. Essa busca desesperada por sentido, realizada nas memórias do poeta, seu desejo de colocar as gavetas da memória em ordem (“*En voulant mettre un peu d’ordre dans ce tiroir*” - v.1), a lembrança da noite de natal e todos os sonhos do eu lírico estão envoltos por uma atmosfera de mágoas e decepções, bastante tocadas pela filosofia do Inconsciente de Hartmann, como é possível perceber por meio das escolhas lexicais que oscila entre o *Tout* (Tudo) e o *Nihil* (Nada) da vida desse sujeito que apenas sobrevive, “*Je vivotais, altéré de Nihil*” (eu vegetava, deteriorado pelo Nada – v. 13). O eu poético está só e desesperançado, embriagado pelas dúvidas, *ivre-mort de doute* (completamente ébrio de dúvida), hipertrófico e solitariamente misógino entre seus livros, assim como o curto verso que inicia a terceira estrofe do poema, tentado encontrar em seus pensamentos uma maneira de dar sentido à sua existência (v. 15 – 18):

*Seul, pur, songeur,
Me croyant hypertrophique ! comme un plongeur
Aux mouvants bosquets des savanes sous-marines,
J’avais roulé par les livres, bon misogyne.*

A solidão é compreendida por meio de uma comparação entre o eu mergulhado em livros e um mergulhador que efetivamente permanece em meio às plantas marinhas, *bosquets de savanes sous-marines* (bosques de savanas submarinas), solitário no escafandro, imagem que será retomada em “*Complainte d’un certain dimanche*” denotando isolamento e prisão às convenções poéticas atacadas. A solidão relaciona-se com a ironia por passar pelo *gauche*, um motivador do discurso irônico.

O sentimento *gauche*, como aponta Sant’Anna (1992, p. 25), ao discorrer sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade, transborda também para a poesia de Jules Laforgue, anunciando a marca de artista enquanto *gauche*, ao passo que traz para os textos questões que “extrapolam o psicologismo e penetram pela biografia do indivíduo enquanto ser social”. Assim, o sentimento de estar à margem não é somente do eu lírico enquanto sobrevivente, mas também do poeta que busca, por meio da ironia que tecerá neste poema, construir uma nova poesia, diferente daquela que julga presa às convenções e que não tem espaço, por isso mesmo, para acolhê-lo.

Os lamentos iniciais são de um sujeito insignificante, tão ridículo que não merece nem mesmo uma letra maiúscula após o ponto de exclamação suplicante, sendo excluído até mesmo pela própria gramática (v. 4):

Ah! dérisoire créature !

Assim como em “Poema de Sete Faces”, que inicia *Alguma Poesia*, Drummond aponta para as várias faces do sujeito poético, do poeta e, além disso, para as faces da própria obra literária na qual está inserido, “*Préludes autobiographiques*” indica as facetas desse eu *gauche* e escarnecedor que pode ser igualmente o poeta, além de direcionar o olhar do leitor para aquilo que encontrará em *Les Complaintes*: a ironia às convenções tanto literárias quanto religiosas, um mergulho no inconsciente e no nada, um diálogo com diferentes culturas e personagens, uma variedade de “eus” solitários que erram por diversos lugares, em seus

pensamentos, pela história, sempre perpassando o humor, o coloquial, o dissonante e mesmo o contraditório, marcando uma nova forma de versar de uma literatura moderna de ruptura.

Na primeira parte do poema, ainda de forma semelhante ao que se encontrará em “Poema de Sete Faces”, o eu lírico clama aos céus uma possível explicação do porquê de estar abandonado, por meio do universal *lamasabaktani* (por que me abandonaste). O eu lírico parece buscar o ideal, o eterno, o mistério, como é possível perceber pelo vocabulário que tange a religião e a eternidade.

Por conseguinte, faz-se necessário atentar para o insistente vocabulário concernente à mitologia judaico-cristã. Os dogmas religiosos sempre foram alvo de críticas nos poemas de Jules Laforgue, justamente por representarem convenções rígidas e, muitas vezes, alienantes. Neste poema, o eu lírico que devaneia expressa seus desejos com termos próprios do universo religioso, cristão ou pagão, ou que fazem alusão a passagens bíblicas. Como exemplo, pode-se destacar *Jourdain* (o rio Jordão, que significa o rio do sofrimento, do julgamento, em hebreu), *Angélus* (ângelus – oração cristã feita ao meio-dia), *Mystère* (mistério), *lamasabaktani* (por que me abandonaste), *géhénne* (inferno), *linceuls* (mortalias – como aquela em que o corpo de Cristo teria sido envolto – sudário), *Vin* (vinho – importante nas celebrações cristãs), *calvaire* (calvário – ou Gólgota, nome da colina de Jerusalém onde Jesus teria sido crucificado), *encense* (incenso – importante na liturgia cristã, em celebrações solenes), *Éden-Natal* (Éden-Natal – referente ao jardim do Éden, onde teriam vivido Adão e Eva, segundo a mitologia cristã), *Martyres* (mártires – que no cristianismo foram muitos, morrendo em nome da fé), *croix* (cruz – símbolo máximo do cristianismo), *Psalmiste* (salmista – presente em todas as celebrações cristãs, proferindo salmo de resposta à primeira leitura feita durante o culto), *Christ* (Cristo), *Ninive* (cidade para onde seguia Jonas, antes de ser engolido por uma baleia, como narra o episódio bíblico), *alléluias* (aleluias – termo que no universo cristão denota alegria, louvor e adoração), *Amen* (amém – presente ao final das orações católicas,

significando “assim seja”), *Sacré-Coeur* (Sagrado Coração, muitas vezes relacionado a Jesus, frequentemente ligado à virgem Maria), *Bouddha* (Buda – representante do budismo), *Nirvâna* (nirvana – palavra que tem origem no sânscrito, “extinção”, descreve o estado de libertação espiritual que se pretende alcançar, ligada ao budismo), *Brahma* (um dos principais deuses do hinduísmo), *Ange Gardien* (anjo da guarda, ligado à religião cristã), *Danaïde* (Danaide – as danaides eram as cinquenta filhas do rei Danáo, que de rei do Egito passou a governar Argos), *Éternullité* (“eternulidade”, neologismo que reúne “eterno” e “nulo”, construindo um novo termo, a partir de um par contraditório), entre outros. A insistência em mencionar termos ligados a diferentes crenças, sobretudo referentes à religião cristã, principalmente católica, marca a recorrente crítica aos dogmas engessados que prendem o ser humano no escafandro das normas pré-fixadas, assim como o poeta em sua roupagem submarina equiparado a um mergulhador solitário.

Abastado (1983) aponta que, inicialmente, os alexandrinos do poema levam o poeta até seus vinte anos desenhando um retrato de suas meditações, mediante monólogo lírico. A partir do final da quinta estrofe, essa voz de um sujeito herói, do avatar do poeta romântico, do mito, parece desfazer-se e transformar-se em duas outras vozes, uma mais questionadora e reflexiva, buscando soluções para sua solidão, a outra mais irônica, introduzindo no poema a ironia atacante, crítica e incisiva (v. 53, 54; 61, 62):

*Ah ! -Le long des calvaires de la Conscience,
La Passion des mondes studieux t'encense,
[...]
Vanité, vanité, vous dis-je ! -Oh ! Moi, j'existe,
Mais où sont, maintenant, les nerfs de ce Psalmiste ?*

Enquanto uma voz fala de paixão em um mundo perfumado com incenso, a outra aponta para a futilidade desses pensamentos, irozinando os que buscam o ideal e apontando para o real, “*Moi, j'existe*” (eu, eu existo). Em seguida, de uma forma zombeteira muito semelhante à construção do chiste drummondiano, salta de sua reflexão para perguntar-se

sobre o salmista, definição talvez relacionada à primeira voz que fala, questionando o porquê de seus pensamentos tão idealizados, reiterando a natureza crítica da ironia construída.

A voz que questiona sobre o destino do salmista, iniciando sua fala com “*Mais ou sont*” (v. 62), completa seu discurso no verso 91, “*Vermis sum, pulvis es ! où sont mes nerfs d’hier*” (Verme sou, poeira és! onde estão meus nervos de outrora?), em uma referência intertextual a François Villon, no poema “*Ballade des Dames du temps jadis*”, em que o eu lírico insiste no verso “*Mais où sont les neiges d’antan ?*” (Mas onde está a neve de outrora?). Essa referência em forma de paródia marca a originalidade laforguiana, pois além de buscar um novo complemento para o verbo *être*, o poeta escolhe referir-se a Villon, poeta transgressor do século XV, que escreveu na prisão a obra em que se encontra este poema. Villon reconstrói a balada lírica, gênero que perdia força em sua época, imprimindo nos verso sua própria maneira de escrever. Da mesma forma, Laforgue recria o gênero *complaintes*, em meio à ironia, à paródia e à intertextualidade. Além disso, a balada de Villon traz como tema central a descrição de várias mulheres em meio à precariedade da vida. Laforgue, misógino, aproveita o refrão desse louvor às mulheres para, ao contrário, dar vida à ironia, sobretudo às convenções.

Além de Villon, Laforgue dialoga, por exemplo, com Shakespeare (v. 72) e sua peça “*Sonho de uma noite de verão*”, comédia que trata do amor enquanto dialoga com figuras míticas. Como já mencionado, Laforgue apropria-se do universo mítico, a fim de ironizá-lo. De forma semelhante, o poeta escolhe dialogar intertextualmente com texto shakespeariano, uma vez que o autor do século XVI era muito apreciado pelos simbolistas franceses sério-estéticos e, conseqüentemente, bastante utilizado por Laforgue para zombar dos adeptos dessa vertente do simbolismo, enquanto tece uma crítica aos moldes poéticos tradicionais. Vale observar que no poema que abre *Les Complaintes*, o sonho é de agosto, não de verão como na peça shakespeariana, podendo criar ainda uma atmosfera de tédio, uma vez que em agosto o

verão já está em curso para, no mês seguinte, dar lugar ao outono, estação de paisagens secas que pintam as páginas da obra laforguiana em meio ao langor e ao *ennui*.

Dentre as marcas intertextuais, a mitologia cristã é constantemente aludida, como apresentado anteriormente. É possível notar, além das palavras que retomam questões religiosas, uma referência à narração bíblica da condenação do Cristo frente a Pilatos, “*Maintenant, je m’en lave les mains*” (Agora, lavo as mãos - v. 89). Pilatos lava as mãos diante de Jesus para não se comprometer com uma sentença; o eu lírico de “*Préludes autobiographiques*” lava as mãos diante dos obstáculos da vida, de forma irônica, pois os sentencia como parte de convenções endurecidas: “*l’argent, l’art, les lois de la France...*” (o dinheiro, a arte, as leis da França – v. 90).

Ao se observar a ironia edificada a partir de vozes distintas nesses excertos, é possível observar como há um grau mais elevado de relação afetiva envolvido na construção dos versos irônicos. Dessa forma, usando a classificação funcional da ironia proposta por Linda Hutcheon (2000), consegue-se classificar os dois últimos versos como exemplos de uma ironia atacante, ou seja, aquela que tem uma natureza agressiva, destrutiva e satírica. Os calvários da consciência opõem-se aqui à existência, uma relação que pode apontar para a ruptura com o passado, com as convenções, com o etéreo, em busca de algo novo.

Essa ironia atacante é a que encontramos nesse poema de Jules Laforgue que critica as convenções. O ideal acima mencionado relaciona-se com as convenções religiosas, como se percebe pela inserção do termo *psalmiste*, além de transbordar para as convenções literárias e relacionadas ao pensamento humano, em vista de uma poesia original. Aqui, diferente do silogismo cartesiano “*je pense, donc je suis*” (penso, logo existo), que liga a existência humana à razão, a ideia motivadora é “*Moi, j’existe*”, ou seja, a existência humana e mesmo a escrita poética são únicas e originais, próprias de quem as idealiza e produz, ratificando novamente a crítica ao canônico.

Claude Abastado (1983) mostra também como esse eu autossuficiente coloca-se soberano, à medida que é inserido ao lado da figura divina, sobretudo no que se refere às intenções do poeta, visto que é ele que interpela Deus de igual para igual (v. 8-9):

*Et des frères Soleils, et ne pouvant me faire
Aux monstruosités sans but et sans témoin*

Esse poeta, homem-Deus “*hypertrophique*” (v. 14) fala do tempo, da justiça, de seu desejo e de três formas distintas do *Idéal*: o bem, a verdade e a arte. Mas ao buscar as respostas para o *Mystère cosmique* (mistério cósmico), não a encontra, por isso seu clamor universal “*lamasabaktani*”. O que resta a ele, então, é a morte, para não cair na “*géhenne à fous*” (inferno para loucos), “*altéré de Nihil*” (deteriorado pelo Nada). A morte aqui é a da convenção, da poesia antiga, da literatura de postulados, deterioradas pelo nada das normas que tolhem a criatividade dos poetas, uma crítica às imposições estéticas.

Neste sonho de morte, que é a morte do ideal, por isso ligada ao mítico, o poeta (que aparece então escrito com minúsculas) em crise, não aceita sua identidade de mero reprodutor de conceitos e busca uma saída para o turbilhão de pensamentos no *Inconscient*, na “*tourbillonante éternelle agonie*” (turbilhonante agonia eterna) de um *Nirvâna* sem fim, em *Maia*, a mãe original, até se calar momentaneamente. Porém, apesar desse silêncio em “*Préludes autobiographiques*”, Abastado (1983, p. 145)⁵⁰ mostra que, em todo o livro, os ecos do “*cri humain*” do poeta desdobram-se em clamores proferidos por uma série de vozes ironizantes:

⁵⁰ “*on entend tour à tour le foetus du poète, Faust-fils et le roi de Thulé, le Sage de Paris et l’ange incurable, tous les blackboulés, le pauvre jeune homme, le pauvre chevalier errant, le camelot, le fossoyeur, Pierrot, et aussi la bonne lune, les grands pins, les pianos et l’orgue de barbaire, les mounis du Mont-Martre, les cloches ou le vent qui s’ennuie. Une voix subsiste, mais multiple, au Coeur de la plénitude essentielle*”.

Ouve-se alternadamente o feto do poeta, Fausto-filho e o rei de Thulé, o Sábio de Paris e o anjo incurável, todos os banidos, o pobre moço, o pobre cavaleiro errante, o vendedor ambulante, o coveiro, Pierrô, e também a boa lua, os grandes pinheiros, os pianos e o órgão de Barbária, os mounis de Mont-Martre, os sinos ou o vento que se entedia. Uma voz subsiste, mas múltipla, no Coração da plenitude essencial (Tradução nossa).

A primeira parte do poema termina de forma brusca em um dístico que, sozinho como o poeta, compõe uma estrofe que divide os versos de “*Préludes autobiographiques*”, (v. 89, 90):

*Maintenant, je m'en lave les mains (concurrency
Vitale, l' argent, l'art, puis les lois de la France...)*

O eu lírico, que é também o poeta, a partir desse trecho lava as mãos, assim como Pilatos o fez diante de Jesus e da possibilidade de livrá-lo das acusações que sobre ele recaíam, rompe com o passado (e dessa forma com os cânones literários vigentes e com as escolas literárias) e anuncia então um novo projeto, agora com frases nominais ou com versos no presente predominantemente, o projeto das *complaintes*.

Neste projeto, a morte de uma língua ultrapassada dá lugar à outra, mais irônica e inovadora (v. 115, 116): “*Lacs de syncopes esthétiques ! Tunnels d’or ! / Pastel défunt ! Fondant sur une langue ! Mort*”, (Lagos de síncope estéticas! Túneis de ouro! Herbácea defunta!). Nesse contexto, uma questão interessante que se deve observar, recorrente em muitos dos vocábulos já citados, é a grande quantidade de maiúsculas inseridas neste poema, como também em muitos outros de *Les Complaintes*. As maiúsculas são verdadeiramente frequentes em toda a poética laforguiana e servem tanto para elevar substantivos à condição de nomes próprios, como é o caso de *Vin* (vinho), quanto para personificar, como em *Mystère* (mistério). Além disso, muitas maiúsculas, conforme aponta Scepi (2000), estão diretamente relacionadas à filosofia do inconsciente de Hartmann e às teorias niilistas de Schopenhauer, ambas ligadas ao pessimismo, que neste poema são facilmente representadas por *Jamais*

(jamais), *Inconscient* (inconsciente) e *Sainte Piscine ésotérique* (santa piscina esotérica – Santa Piscina está relacionada ao mergulho no dogma do Inconsciente). Além disso, este excesso de maiúsculas pode bem se relacionar às expressões hiperbólicas desse poema, cujo excesso é central (v. 7; 76, 77): “*Je brûlais de pleurs noirs*”, “*J’espérais / qu’à ma mort*”. Por isso, os excessos de maiúsculas, bem como os exageros verbalmente construídos, até mesmo com as hipérboles, corroboram a atmosfera de ironia que encontra no descomedimento uma maneira de se tornar efetiva.

Todas as questões ligadas ao ideal, conforme verificado, opõem-se ao real, ao cotidiano do poeta esquecido que apenas rememora passagens infantis, quase míticas. Esse jogo entre ideal e real, entre a figura do poeta inicialmente e do Cristo mártir na segunda parte do poema, além de aproximações inesperadas como *Cathédrale anonyme* (catedral anônima), *bon misogyne* (bom misógino), causam estranheza no leitor. A dissonância é também sempre presente em Laforgue, além dos neologismos que muitas vezes parecem bizarros. Em “*Préludes autobiographiques*”, a criação de *éternullités* exemplifica essa originalidade nas associações que, apesar de estranhas, não são arbitrárias em sua maioria. O poema fala da morte do mito, como aponta Abastado (1983), trazendo o poeta dos idílios da infância ao mundo real e presente, ligado ao *Nihil* (Nada) apresentado como permanente por intermédio do neologismo “*éternullités*” que reúne, em um mesmo vocábulo, as palavras “*éternité*” (eternidade) e “*nul*” (nulo, sem valor). Os jogos de palavras e de sentido auxiliam a construção da ironia da composição por meio de elementos modernos de ruptura que produz, além disso, uma escrita mais original.

Constantes nesse poema são também os intertextos e, por serem muitos, conseguem dar à composição um tom paródico, que busca nas referências ao mundo religioso, nos mitos pagãos e no inconsciente uma resposta para os porquês do poeta. Devido a essas referências, fica mais fácil entender por que motivo ele precisa colocar ordem nas gavetas de sua

memória, dada a quantidade de informação obtida que, somada à imaginação, turbilhonam em seus pensamentos. De Galateia a Maia, no Éden ou em Babel, entre danaides, Brahma, Buda e Jesus, em um megulho no Absoluto, no Inconsciente, no Nada ou na busca pelo Nirvana, o eu lírico experimenta um furacão de conceitos e tenta desconstruí-los ironicamente.

Em meio a esse turbilhão, o vocabulário ligado à embriaguez também ocupa um lugar de destaque. Embriaguez do corpo ou da alma? Do poeta ou dos prisioneiros das convenções? De qualquer forma, o poeta embriagado, familiar aos seres do universo (“*les frères Soleis*”, “*le cher Tout*” – os irmãos sóis, o caro Tudo), aponta, certamente, uma mudança de direção, uma reconstrução da arte e também da literatura: “*ivre-mort de doutes*” (completamente ébrio de dúvidas), “*Que l’Espace ait un bon haut-le-coeur et vomisse / Le Temps nul et ce Vin*” (Que o Espaço faça um efetivo esforço para regurgitar e vomite / O Tempo nulo e este Vinho – v. 45, 46).

Outra constante desse poema é a grande quantidade de assonâncias e aliterações que constroem um sistema rítmico marcado. Muitos desses termos que, além de rimar entre si, apresentar assonância ou aliteração, provêm do vocabulário intertextual, cujo tom paródico apresenta o poeta *gauche* no mundo: *jardin* – *Jourdain* (jardim –Jordão); *Mystète* – *terre* (Mistério – terra); *Conscience* – *encense* (Consciência – incenso); *Idéal* – *Éden-Natal* (Ideal – Éden-Natal); *existe* – *Psalmiste* (existe – Salmista); *Tout* – *août* (Tudo – agosto); *bouda* – *Bouddha* (ignorou – Buda); *alléluias* – *Nirvâna* (aleluias – Nirvana); *Loi* – *soi* (Lei – si); *confiant* – *Inconscient* (confiante – Inconsciente); *laquais* – *Jamais* (lacaio – Jamais).

Dessa forma, além de inaugurar o livro laforguiano, “*Préludes autobiographiques*” inauguram também uma poética, um tipo de escrita que valoriza o Nada e o Tudo, construções inovadoras, léxico variado, monólogos e diálogos dos lamentos que compõem *Les Complaintes*, cuja ironia aponta justamente para a inovação, rompendo com os paradigmas vigentes, tanto na poesia quanto na religião, e buscando uma nova forma de refletir os limites

da poesia. Além de novas construções frasais, o eu lírico aproxima diferentes temáticas, encontrando na moderna junção de elementos contraditórios, como real e ideal, religioso e profano, formas de ruptura e de construção da dissonância.

Os sonhos idealizados acontecem no poema em “*vieux dimanches*” (velhos domingos), dia da semana muito propício, em Laforgue, para a construção da ironia, pois está fortemente ligado ao tédio. Observemos, a seguir, como os domingos podem ajudar a criar uma atmosfera entediante e irônica, examinando os poemas “*Complainte d'un certain dimanche*” (LAFORGUE, 1979, pp. 59-60) e “*Complainte d'un autre dimanche*” (LAFORGUE, 1979, p. 61):

Complainte d'un certain dimanche

*Elle ne concevait pas qu'aimer fût l'ennemi d'aimer
Sainte-Beuve. Volupté*

*L'homme n'est pas méchant, ni la femme éphémère.
Ah ! fous dont au casino battent les talons,
Tout homme pleure un jour et toute femme est mère,
 Nous sommes tous filials, allons !
Mais quoi ! Les destins ont des partis pris si tristes,
Qui font que, les uns loin des autres, l'on s'exile,
Qu'on se traite à tort et à travers d'égoïstes,
Et qu' on s'use à trouver quelque unique Évangile.
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
 Moi je veux vivre monotone.*

*Dans ce village en falaises, loin, vers les cloches.
Je redescends dévisagé par les enfants
Qui s'en vont faire bénir de tièdes brioches ;
 Et rentré, mon sacré-cœur se fend !
Les moineaux des vieux toits pépient à ma fenêtre.
Ils me regardent dîner, sans faim, à la carte ;
Des âmes d'amis morts les habitent peut-être ?
Je leur jette du pain : comme blessés, ils partent !
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
 Moi je veux vivre monotone.*

*Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ?
Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin !
Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle !
 Son mouchoir me flottait sur le Rhin...
Seul. -le couchant retient un moment son Quadrigé
En rayons où le ballet des moucheron danse,
Puis, vers les toits fumants de la soupe, il s'afflige...
Et c'est le soir, l'insaisissable confidence...*

*Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Faudra-t-il vivre monotone ?*

*Que d'yeux, en éventail, en ogive, ou d'inceste,
Depuis que l'être espère, ont réclamé leurs droits !
O ciels, les yeux pourrissent-ils comme le reste ?
Oh ! Qu'il fait seul ! Oh ! Fait-il froid !
Oh ! Que d'après-midi d'automne à vivre encore !
Le spleen, eunuque à froid, sur nos rêves se vautre.
Or, ne pouvant redevenir des madrépores,
Ô mes humains, consolons-nous les uns les autres.
Et jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Tâchons de vivre monotone.*

Dentre as temáticas abordadas na poética laforguiana, a presença dos *dimanches* (domingos) é uma constante, não somente nesta coletânea de poemas, como também em outras obras do autor. Em *Les Complaintes*, o termo é bastante empregado; em versos, soma diversas ocorrências, mas nomeia, além disso, duas composições, “*Complainte d'un certain dimanche*” e “*Complainte d'un autre dimanche*”.

A palavra domingo, na obra poética de Jules Laforgue, é um símbolo de ironia, visto que para o poeta francês, o dia de descanso para os trabalhadores do mundo moderno, ou o dia sagrado e de oração para os cristãos, transformam-se no dia do tédio, da hipocrisia e das lamentações, bem condizente com o universo construído em *Les Complaintes*, cujos lamentos abarcam tanto as mazelas do mundo, quanto as estações do ano ou as tardes dominicais. É no domingo que o *ennui* ganha força junto ao pessimismo e à exaltação do nada; também é no domingo que o descanso se transforma, do mecânico cumprimento de funções sociais pré-estabelecidas, como as convenções religiosas, por exemplo, que sugerem idas às igrejas ou templos em dia de domingo, à reflexão do porquê de se repetir de forma impensada esses rituais impostos pela sociedade. Por isso, o domingo torna-se forte indício de uma ironia que se constrói em torno de um tom bastante cortante, apresentando-se profundamente crítica e, ao mesmo tempo, libertadora, visto que o alvo são as convenções das quais o homem deveria se libertar, conforme será possível observar nestes dois poemas-lamentos citados.

Por conta desse universo religioso que envolve a imagem dominical, o termo *dimanche* é, além de um indício de crítica às convenções engessadas, uma crítica direta ao cristianismo, sobretudo ao catolicismo, por ser dogmático e pautado por uma única visão do que seja a verdade ou o ideal. Com uma coleção de ideias regidas por uma diretriz única e incontestável (monoteísmo, monólogo sacerdotal, entre outras), a prática cristã é vista pelo eu lírico laforguiano como algo monótono e do qual não se é possível escapar, bem ao encontro do sentido de lamento, expresso, muitas vezes, no ritmo dos versos, na quantidade de sílabas poéticas, nas rimas insistentes e, além disso, no emprego do vocábulo *monotone*.

O domingo, como se trata do dia do tédio, do *spleen*, pode ser entendido como uma das marcas do sentimento *gauche*, também bastante observado na poética de Jules Laforgue. O eu lírico que, muitas vezes, não encontra seu lugar no mundo moderno agitado e corroído pelo seguimento de tradições e de postulados, declara sua insatisfação em forma de questionamento ou de reflexão, normalmente irônicos, visto que o eu desajustado utiliza a ironia como máscara de sua dissonância. Esta, além disso, é traduzida frequentemente no uso de palavras contraditórias, reforçando a ideia de desencontro ou de desarmonia.

“*Complainte d’un certain dimanche*” inicia-se com um claro questionamento de conceitos, por meio de versos que contêm ideias completamente contrárias às afirmativas que fazem parte do senso comum. A primeira delas está relacionada à ideia de todo homem ser essencialmente mau, como já afirmava, no século XVI, Thomas Hobbes, apontando para o fato de o ser humano não saber viver em sociedade, conforme seu livro *O Leviatã*. Laforgue, no entanto, questiona essa concepção dizendo que “*L’homme n’est pas méchant*” (o homem não é mau). Logo em seguida, refere-se à mulher e a sua efemeridade. Muito se teoriza sobre o caráter efêmero da mulher, seja no que diz respeito ao seu humor, seja com relação à beleza

física. Laforgue, remando contra a maré, afirma categoricamente que a mulher não é efêmera, sua essência permanece: “*ni la femme éphémère*”.

Nos dois versos seguintes, o poeta menciona a insensatez dos homens que se fiam ao acaso. Nesse contexto, distorce outras duas convenções, a de que homem não chora e também a de que toda mulher nasce para ser mãe:

*Ah ! fous dont au casino battent les talons,
Tout homme pleure un jour et toute femme est mère*

Esse questionamento que gira em torno do destino das pessoas, a ser abordado ainda na primeira estrofe do poema, que mostra tanto sintática quanto semanticamente a monotonia de se viver cumprindo convenções. Os versos que se seguem propõem uma reflexão sobre esses destinos tristes que levam o ser humano à solidão, pois acaba buscando uma única verdade, aqui traduzida como *quelque unique Évangile* (algum único Evangelho), não por acaso relacionando a monotonia à religião católica, dogmática, representada pelo termo “evangelho” que, com iniciais maiúsculas, personifica a doutrina cristã. Laforgue enxerga esses preceitos enrijecidos como egoístas, que privam o homem de buscar novo sentido para sua vida; a natureza é bela, os caminhos são múltiplos, mas o homem insiste em uma existência monótona:

*Mais quoi ! Les destins ont des partis pris si tristes,
Qui font que, les uns loin des autres, l'on s'exile,
Qu'on se traite à tort et à travers d'égoïstes,
Et qu'on s'use à trouver quelque unique Évangile.
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.*

Essa monotonia é traduzida no esquema rítmico desse poema de quatro estrofes. Cada uma delas é composta de dez versos rimados (quase sempre com rimas ricas) e metricamente espelhados. Nota-se que as rimas seguem o mesmo padrão, ABAB CDCD EE, além de o número de sílabas poéticas ser também reproduzido, 12 – 12 – 12 – 9 – 12 – 12 – 12 – 12 – 11

– 8. O engessamento da estrutura do poema, bem como a disposição dos versos no papel, com recuos idênticos nas quatro estrofes, reforçam a crítica às convenções que o constroem, tanto no que tange ao ideário popular, quanto no que concerne à produção artística, sobretudo a romântica e a simbolista, tão ironizadas pelas composições de Jules Laforgue.

Ao final de cada estrofe, há uma espécie de refrão que ecoa por todo o poema. São os dois últimos versos que, intercalando vozes de um sujeito lírico ora na primeira pessoa do singular, ora em terceira e ainda, em primeira pessoa do plural, apresentam diferentes pontos de vista com relação ao cumprimento das normas sociais (religiosas ou artísticas). Esse trabalho com a polifonia, de acordo com Scepti (2000), delinea um mosaico verbal, um verdadeiro turbilhão que, comumente em consonância com alterações métricas, aponta para uma linguagem poética em mutação. Em “*Complainte d’un certain dimanche*”, a métrica acompanha esse turbilhão, visto que os dois últimos versos de cada estrofe, exatamente esse refrão polifônico, diferem dos demais por conter 11 e 8 sílabas poéticas, respectivamente, após uma sequência quase ininterrupta de alexandrinos.

Os refrãos das duas primeiras estrofes marcam a ironia às convenções, à medida que o eu *monotone* aceita, por falta de opção, viver de acordo com preceitos, sem questioná-los inicialmente, entendendo ser esta a melhor forma de viver: fazendo tudo sempre da mesma forma, ou seja, ritualisticamente.

Na segunda estrofe, porém, a situação começa a se modificar desde o primeiro verso, uma vez que é possível observar um vocabulário mais voltado para os acontecimentos cotidianos, permeado de uma linguagem mais prosaica e até mesmo aparentemente bucólica, trazendo elementos da natureza (*falaises, moineaux, nature*), ações, objetos e imagens cotidianas (*dîner, faim, à la carte, cloches, enfants, brioches, toits, pain, fenêtre*) e, em meio ao idílico, uma ironia que surge em torno das almas dos amigos mortos que possam habitar os animais ou outros elementos da natureza. De acordo com o contexto do poema, pode-se inferir

nisso uma ironia bastante crítica que, além de focalizar o catolicismo, indica também outras crenças religiosas que se voltam para a transitoriedade do espírito e para a reencarnação, como é o caso das crenças espiritualistas, em especial a metempsicose, pautada pela transmigração de almas entre seres vivos de mesma espécie ou não, cujas ideias costumam figurar entre os poemas de Jules Laforgue.

Nessa estrofe, o refrão que a fecha mantém o eu como sujeito, cuja voz ainda repete, neste paralelismo sintático, sua falta de alternativa, pois não depende dele a transformação do mundo:

*Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.*

O emprego de exclamações é, segundo Scepi (2000), um possível indicio de ironia em *Les Complaintes*, porque, ascendendo à prosódia, traz para o leitor uma emotividade exagerada que carrega justamente no excesso o tom irônico, zombeteiro e até mesmo sarcástico de uma estrofe construída de forma aparentemente harmoniosa, mas que carrega nas entrelinhas a verdadeira intenção jocosa. Linda Hutcheon (2000) também teoriza a respeito da intenção, mostrando como ironista e interpretador jogam com a capacidade intelectual um do outro. Assim, a aproximação ou o distanciamento relacionam-se com a intenção irônica; à medida que se percebe que a ironia sinaliza um menosprezo zombeteiro ou um distanciamento cortante, nota-se seu caráter desesperadamente afiado ou um desejo de divertir.

Nessa segunda estrofe, o universo religioso é novamente ironizado, e com ele as convenções artísticas e literárias, com a referência à tradição cristã de se levar alimentos à igreja para serem abençoados, apresentada por meio das escolhas lexicais de *bénir* (abençoar) e de *brioche*s (brioche)s. Nesse contexto, o eu lírico apresenta-se, ainda, conformado, atirando migalhas de pão aos pássaros, porém solitário, comendo *à la carte* e sendo observado pelas

aves. A solidão, bem condizente com o *certain dimanche*, indefinido, sem importância, que pode ser qualquer um, aponta para o tédio e para o *gauche*, elementos que prenunciam também a ironia.

Na terceira estrofe do poema, o eu lírico volta seus olhos e suas lembranças para uma mulher, identificada apenas como *elle*, que partira no dia anterior. O eu laforguiano, frequentemente misógino, ironiza a figura feminina, questionando-se sobre estar ou não triste com essa partida. A misoginia é também marca de ironia às convenções poéticas em *Les Complaintes*, já que a figura feminina reitera o idealismo abstrato e as paixões sublimadas tão recorrentes na literatura. Aqui, a beleza na mulher não é enaltecida, tampouco sua brancura ou pureza; a conotação é meramente física e sexual, pois a tristeza existente gira em torno da despedida e da saída da mulher:

*Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ?
Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin !
Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle !
Son mouchoir me flottait sur le Rhin...*

A ironia às convenções literárias, principalmente com relação aos românticos e aos simbolistas, é construída ainda em torno dos versos anteriores ao refrão que desfazem as imagens de convenção referentes ao por do sol, (*Quadriges*), aqui fazendo ver a quantidade de moscas e de fumaça dos telhados. As reticências funcionam como uma espécie de suspiro às avessas, ironizando de forma satírica, de acordo com as definições de Muecke (1978), aqueles que vagavam à noite, sozinhos, fazendo confidências à lua ou a si próprios e lamentando as dores de amor: “*Et c'est le soir, l'insaisissable confidence...*”.

O refrão final dessa estrofe repleta de ironia já apresenta uma mudança, um questionamento, em torno da necessidade de seguir vivendo nessa monotonia. “*Faudra-t-il vivre monotone ?*” (Será preciso viver de forma monótona?). Observa-se que esse questionamento se faz agora de forma impessoal, não sendo mais o sujeito lírico a afirmar sua

aceitação. Esse verso final assinala um movimento que acontece no decorrer do poema: da estaticidade do conformismo à dúvida e ao questionamento das convenções que, por sua vez, culminam, na quarta estrofe, à reação contra o *status quo*, na incerteza em relação àquilo que cabe ao homem fazer.

Na última estrofe do poema, a ironia destaca-se logo nos primeiros versos, repletos de exclamações e interjeições de um eu lírico que se coloca entre os homens para lembrar que todos esperam os seus direitos, que o *spleen*, o tédio e a tristeza são comuns a todos, que podem ser tomados pelo sentimento *gauche* em meio à multidão, caçados pela angústia: “*Oh ! que d’après-midi d’automne à vivre encore ! / Le spleen eunuque à froid, sur nos rêves se vautre*” (Oh! tarde de outono para viver ainda! / O tédio eunuco a frio, em nossos sonhos chafurda). Ainda não há esperança à vista para os homens. E o poema conclui-se de forma ácida (*Or, ne pouvant redevenir des madrépores*), com o sujeito mostrando aos humanos que a escala natural não muda e que, nela, os homens devem aceitar a parte que lhes cabe, buscando consolar-se uns aos outros, apenas:

*Ô mês humains, consolons-nous les uns les autres.
Tâchons de vivre monotone.*

Um domingo de tédio é a própria alegorização do mundo que se prende às correntes da tradição literária e poética das convenções sociais e das crenças religiosas. O eu lírico do poema é, portanto, um espelho da figura do próprio poeta que não quer mais estar acorrentado como Prometeu à sal angústia eternal, quer libertar-se em busca da originalidade e da construção de um novo fazer poético.

Complainte d'un autre dimanche

*C'était un très-au vent d'octobre paysage,
Que découpe, aujourd'hui dimanche, la fenêtre,
Avec sa jalousie en travers, hors d'usage,
Où sèche, depuis quand ! Une paire de guêtres
Tachant de deux mals blancs ce glabre paysage.*

*Un couchant mal bâti suppurant du livide ;
Le coin d'une buanderie aux tuiles sales ;
En plein, le Val-de-grâce, comme un qui préside ;
Cinq arbres en proie à de mesquines rafales
Qui marbrent ce ciel crû de bandages livides.*

*Puis les squelettes de glycines aux ficelles,
En proie à des rafales encor plus mesquines !
O lendemains de noce ! ô brides de dentelles !
Montrent-elles assez la corde, ces glycines
Recroquevillant leur agonie aux ficelles !*

*Ah ! Qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre !
Des vers. Et puis, après ! ô sordide limace !
Quoi ! La vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !
Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?*

Ce fut un bien au vent d'octobre paysage...

Este outro domingo de tédio traz consigo uma paisagem outonal, seca e aparentemente sem vida, avistada pela janela do quarto do eu lírico que inicia o poema descrevendo árvores sem folhas, apenas com os galhos secos à mostra. O eu lírico define essa paisagem com uma comparação inicialmente estranha aos olhos do leitor, por ser inusitada, aproximando os termos *glabre* e *paysage* (paisagem imberbe), que são reforçados por outros que insistem na monotonia, na ausência de cor e de vida da paisagem: *livide* (lívido), *marbrent* (referência ao mármore), *bandages livides* (bandagens lívidas). A dissonância provocada pela junção daqueles dois vocábulos faz parte da tentativa de inovação poética que também pode ser observada nesse poema laforguiano, juntamente com a ironia e a recorrente crítica às concepções poéticas, características de ruptura que aproximam estes versos da modernidade literária.

Na descrição dessa paisagem outonal, que se recorta da janela por entre roupas que secam penduradas, o poeta escolhe ainda outra gama temática, sugerida já por meio dessa ausência de cor: o aspecto doentio, enfermiço daquilo que o olhar alcança: *mals blancs* (panaris), *supurant* (supurando) *bandages livides* (bandagens lívidas), *squelettes de glycines* (esqueletos de glicínias), *agonie* (agonia), tudo presidido pelo *Val de Grâce*, hospital de Paris. Mais ainda, na terceira estrofe, o poeta vê o que resta das glicínias que murcham, fanadas, após terem formado buquês que enfeitaram um casamento.

A sucessão de imagens, cores e ideias acontece como se, de repente, o eu poemático tomasse consciência da ausência de vida dessa paisagem que, sobretudo, ele vê de seu quarto, isto é, de um isolamento sem fim, satisfeito, como que protegido do que passa fora; a partir dessa inferência, o poeta questiona sua posição.

O aprisionamento às convenções é também prisão formal neste poema que traduz em seus alexandrinos a monotonia e o tédio. Trata-se de quatro quintetos de versos dodecassílabos e de um verso único que finaliza a composição, solitário como o poeta a versar, tão ressequido quanto a paisagem observada através da janela. As rimas são todas alternadas, muitas delas ricas, e não se repetem, a não ser pelo último verso do poema que reproduz os fonemas rimados no primeiro e no terceiro versos, uma possível tentativa de inovação, mesmo em se tratando de um cenário tão uniforme e invariável, e também uma ironia àqueles que necessariamente escreviam pautados por tantas regras:

*C'était un très-au vent d'octobre paysage,
Que découpe, aujourd'hui dimanche, la fenêtre,
Avec sa jalousie en travers, hors d'usage,*

Ce fut un bien au vent d'octobre paysage...

Pode-se visualizar aqui, de acordo com as escolhas lexicais e temáticas, sua crítica à preferência pelo artificial, pelo branco, pela morte que frequentam a poesia simbolista que outros praticam e das quais ele quer se afastar.

Observando-se a descrição de paisagens secas, murchas e sem vida, é possível notar que o vento que entra pela janela é, na verdade, um vento de morte, pois traz consigo toda a aridez de um cenário pálido, ressequido, que lembra a morte, assim como as convenções literárias enrijecidas, que conservam os simbolistas. Estas configuram algemas para o poeta que, para enquadrar-se aos padrões estabelecidos, não consegue fazer uso de todas as cores que conhece, permanecendo amarrado ao branco, ou seja, aos conceitos fixados.

Para encerrar o poema, esses versos que aproximam forte autoironia ao mau tempo se voltam novamente contra as convenções simbolistas:

*Quoi ! La vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !*

Neste poema, o eu lírico questiona-se sobre essa poesia anêmica, doentia que olha a vida de dentro de uma proteção (um quarto, um escafandro), como que desejando mudar: “*Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?*” (Será sempre você o que guarda o quarto?). Ora, se permanecer sempre produzindo literatura a partir de uma única diretriz não é possível, por que remoer continuamente as mesmas palavras e as idênticas estruturas? Deixemos, então, as obrigações endurecidas dissiparem-se ao sabor do vento de outono:

Ce fut un bien au vent d’octobre paysage...

A presença da autoironia e da ironia às convenções é, neste poema, uma exposição clara da ironia dupla tão própria de Jules Laforgue. Ao mesmo tempo, seus poemas apontam para uma temática ou situação criticando também seus agentes ou seguidores, utilizando exemplos, analogias ou referências intertextuais que corroborem o universo crítico e irônico, como o emprego de símbolos, a citação de obras ou personagens que retomem a ideia que se quer constestar, assim como o branco, neste poema, relaciona-se à crítica aos simbolistas sério-estéticos. Nesse lamento laforguiano, a desaprovação direcionada aos postulados

literários endurecidos, sobretudo simbolistas, atinge também aqueles que, de costas para novos horizontes, reproduziam diretrizes restritivas. O ataque aos poetas fica perceptível ao se considerarem os primeiros versos dessa última estrofe do poema, que tratam pejorativamente do fazer poético do eu lírico que, fechado em seu quarto, trabalha como *limace* (lesma) dentro de sua carapaça.

A busca pela originalidade, pela inovação na maneira de fazer poesia, além das críticas às convenções poéticas que são marcadas pela exigência do emprego de temas considerados elevados, juntamente com o uso de linguagem vista como apropriada, estão presentes também no contexto de “*Complainte de la bonne défunte*” (LAFORGUE, 1979, p. 56), poema que dialoga com o conhecido “*À une passante*”, de Charles Baudelaire, em suas *Les Fleurs du Mal*. Essa *complainte* laforguiana terá como temática central a morte e o nada que giram em torno dessa boa mulher que, para ser *bonne* (boa), apresenta-se como *défunte* (defunta):

Complainte de la bonne défunte

*Elle fuyait par l'avenue;
Je la suivais illuminé,
Ses yeux disaient : « J'ai deviné
Hélas ! Que tu m'as reconnue ! »*

*Je la suivis illuminé !
Yeux désolés, bouche ingénue,
Pourquoi l'avais-je reconnue,
Elle, loyal rêve mort-né ?*

*Yeux trop mûrs, mais bouche ingénue;
Œillet blanc, d'azur trop veiné;
Oh ! Oui, rien qu'un rêve mort-né,
Car, défunte elle est devenue.*

*Gis, œillet, d'azur trop veiné,
La vie humaine continue
Sans toi, défunte devenue.
-Oh ! Je rentrerai sans dîner !*

Vrai, je ne l'ai jamais connue.

O título desse poema-lamento assemelha-se, pela escolha lexical, a um epitáfio que, aparentemente, exalta as boas características dessa defunta na lápide. O início do poema, porém, contraria a ideia de uma mulher morta, o que já pressupõe uma ironia que joga com a imobilidade da morte e o movimento da mulher, logo no verso inicial, construído em torno do verbo *fuir* (fugir):

Elle fuyait par l'avenue;

Diferentemente do que acontece no poema de Baudelaire, no qual a mulher que passa pelas ruas, ao final, desaparece deixando um *peut-être* (talvez) para trás, em Laforgue ela foge, para escapar do poeta que a reconheceu (*Hélas ! – Ai de mim!*). Em “*À une passante*”, o fugitivo é tão somente a beleza da mulher que caminhava pela rua (BAUDELAIRE, 1996, p. 134) e que encanta o eu lírico:

*Une femme passa, d'une main fastueuse
[...]
Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté*

Como uma espécie de paródia baudelaيرية, o poema-eco laforguiano retoma as ideias dos versos de *Les Fleurs du Mal*, desconstruindo algumas delas, visando fazer uma crítica ao cânone, aos paradigmas a serem seguidos, à beleza e ao amor romantizado (também criticados por Baudelaire), em busca de uma nova poesia, mais irônica do que romântica, além de original. A esperança de reencontrar a mulher que passa, em Baudelaire, é colocada em xeque no poema de Jules Laforgue, já que, para o eu lírico, a mulher parece ter morrido junto com seus sonhos, como será possível perceber a partir da segunda estrofe.

Ainda nos primeiros versos dessa composição octossílabo, nota-se a preferência por verbos no pretérito imperfeito, *fuyait* (fugia), *suivais* (seguia), *disaient* (diziam), levando o leitor a pensar que se trata ou de uma descrição de fatos acontecidos ou ainda de um momento

de lembranças desse passado. O eu lírico narra seguir a mulher que fugia, iluminado por sua visão, mas em seus olhos ela lamentava ter sido reconhecida:

*Ele fuyait par l'avenue,
Je la suivais illuminé,
Ses yeux disaient: J'ai deviné
Hélas ! Que tu m'as reconnue !*

O distanciamento existente entre os dois personagens poéticos possui, contudo, uma linha tênue de ligação, a do olhar; em Baudelaire é também o olhar da mulher que passa que supostamente faz o eu lírico renascer:

*Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

Entretanto, no momento em que o olhar da mulher descrita no poema laforguiano deixa entender um “*Hélas !*”, faz com que suas expectativas declinem, e tudo já parece se concluir, uma vez que na estrofe seguinte mudam os tempos verbais e o *passé simple* (*suivis* – seguiu) anuncia que tudo está terminado, trata-se apenas, como ele dirá, de “*un rêve mort-né*” (um sonho que já nasceu morto).

Assim, o discurso do eu lírico, diferentemente do que acontece com sua descrição inicial, está construído com verbo no *passé simple*, ou seja, no mais que perfeito; trata-se de sentença pontual e definitiva, uma ação terminada que não deixou, como em “*À une passante*”, um talvez, uma esperança. A interjeição *hélas* (ai de mim) denota o lamento de desaprovação dessa perseguição que termina, juntamente com o ponto de exclamação no final do verso. Cortando as esperanças iniciais do eu lírico de forma abrupta, deixando-o sem esperança, o poema parece opor-se, de maneira que inclui a paródia, a “*Une passante*”, e mata, na raiz, os possíveis sonhos do eu lírico.

Na segunda estrofe dessa *complainte*, visualiza-se repetição na sequência rítmica binária do poema, construída em torno dos sufixos *-ue* e *-né/ner* que rimam de forma

abraçada, em cada estrofe, mas que se alternam na passagem de uma estrofe a outra, ao registrar o diálogo íntimo do sujeito. As rimas são masculinas e femininas, em consonância com a reflexão do eu lírico. Nesta estrofe, é binária também a forma intercalada entre versos verbais e versos nominais, sendo os verbais os que marcam concretamente os passos do eu lírico, e os nominais os que recordam a aparência da fugitiva:

*Je la suivis illuminé !
Yeux désolés, bouche ingénue,
Pourquoi l'avais-je reconnue,
Elle, loyal rêve mort-né ?*

A metaforização com o emprego do vocábulo *oeillet* (cravo), que é branco e também todo riscado de azul, faz lembrar a cerimônia das bodas que o contamina pela morte (os traços pintados no cravo evocam as veias azuis). A mistura de cores, o branco e o azul, podem remeter, embora sutilmente, a Baudelaire quando cita o céu (azul), mas o descrevendo como lívido (branco):

Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,

Aqui, o leitor pode supor que Laforgue está parodiando também Mallarmé, na escolha do cravo branco, mas que no contexto da lamentação está manchado, não remetendo à ideia de pureza e de transcendente que buscam os simbolistas, justamente pela presença do azul tão caro a Mallarmé. Em Laforgue, ao contrário, o *azur* liga-se ao cenário mais prosaico e popular, ao sangue que corre nas veias da mulher, que nesse momento está morta para ele:

*Oh ! Oui, rien qu'un rêve mort-né,
Car, défunte elle est devenue.*

Conforme assegura Henri Scepi (2000), as dissonâncias em Laforgue colocam lado a lado o prosaísmo e a vulgaridade da vida com os voos maravilhosos de temas elevados, criando, a partir dessa co-habitação de registros tradicionalmente disjuntos, uma nova e

própria harmonia, na qual se encontra, com frequência, a nota irônica, pessimista, que pretende chocar o leitor e baixar a poesia das alturas em que a colocaram os simbolistas de outra vertente. Essa harmonia laforguiana é, também, dissonância, porque o poema não deixa claro se o eu lírico já conhecia a mulher, e como, de repente, tudo é sonho “*mort-né*”.

O último quarteto do poema, antes do solitário verso final, retoma a ideia de que a mulher está morta para o eu lírico, (*gésir – gis* - estar deitado, sem movimento), o que provoca nele, apenas, um sentimento de indiferença direcionado à fugitiva e corroborado pelos versos seguintes, marcando a superação desse eu ao descrever a vida que segue:

*Gis, oeillet, d'azur trop veiné,
La vie humaine continue
Sans toi, défunte devenue.*

Soma-se a isso a ironia presente no quarto verso dessa estrofe, que se assemelha muito ao tom humorístico e picante do chiste drummondiano, ao empregar nesses versos o “engenho articulador” do qual fala Arrigucci (2002) que aproxima elementos distintos e os conecta para mostrar divergência, como acontece com o branco e com o azul; a proximidade ao chiste também se configura pela dissonância causada pela sequência de versos que exprimem uma reflexão marcada pela comoção, como indicam as interrogações, as exclamações e as interjeições, e que se conclui por um pensamento absolutamente trivial, inesperado:

- Oh ! Je rentrerai sans dîner !

O último verso do poema, isolado como o eu lírico, nega toda sua movimentação em um paralelismo com o olhar da mulher na primeira estrofe. Neste final, o sujeito poético, mais do que afirmar que a fugitiva se tornou uma defunta para ele, nega tê-la conhecido, encerrando completamente as reflexões em torno de sua existência. De forma alegórica, a morte da mulher ou mesmo a negação de que ela um dia tenha existido é ironicamente, para Laforgue, a morte das convenções e uma confirmação, também, de sua misoginia. A *bonne*

défunte, que é boa porque é morta, parece ser a personificação da própria tradição literária aprisionadora, sem a qual, de acordo com o eu lírico, a vida segue tranquilamente.

Ao final deste livro de poemas, Jules Laforgue, assim como fizera em “*Préludes autobiographiques*”, reflete sobre suas composições em um poema que pode ser considerado o mais importante dentre as *complaintes*, já que é intitulado como o lamento dos lamentos, “*Complainte des complaintes*”. Nestas linhas que aproximam o leitor do final dessa obra, o tom autorreflexivo em meio a constantes questionamentos do eu lírico parecem explicar a origem das *complaintes*, além dos limites da poesia (LAFORGUE, 1979, p. 145):

Complaintes des complaintes

*Maintenant! pourquoi ces complaintes ?
Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi
Où l'ivraie art mange la foi ?
Sot tabernacle où je m' éreinte
À cultiver des roses peintes ?
Pourtant ménage et sainte-table !
Ah ! ces complaintes incurables,
 Pourquoi ? pourquoi ?
Puis, Gens à qui les fugues vraies
Que crie, au fond, ma riche voix
-N'est-ce pas, qu'on les sent parfois ? -
Attoucheraient sous leurs ivraies
Les violettes d'une Foi,
Vous passerez, imperméables
À mes complaintes incurables ?
 Pourquoi ? pourquoi ?
Chut ! tout est bien, rien ne s'étonne.
Fleuris, ô Terre d'occasion,
Vers les mirages des Sions !
Et nous, sous l'Art qui nous bâtonne,
Sisyphes par persuasion,
Flûtant des christs les vaines fables,
Au cabestan de l'incurable
 POURQUOI ! -Pourquoi ?*

Este lamento laforguiano prenuncia, desde seu título, uma forte ligação com o universo religioso e mítico ao fazer alusão ao livro bíblico cristão, o “Cântico dos cânticos”, por meio da repetição também do termo *complainte*, “*Complainte des complaintes*”, como

observa Velérie Perez (2000). Seguindo essa pista, é possível perceber no poema como esse universo religioso ajuda, novamente, a construir a ironia.

Para os cristãos, o “Cântico dos cânticos” expressa de forma superlativa a beleza de seus versos, configurando-se como o mais belo cântico de amor. Escrito de maneira poética, é atribuído a Salomão, filho do rei Davi e herdeiro do trono de Israel; sua brevidade – o livro apresenta apenas oito capítulos – e sua polifonia dão ao cântico uma característica bastante popular, reproduzindo por meio da fala de diferentes personagens o amor entre o noivo e sua noiva, alegorizando o amor de Deus pelo povo de Israel. Há um cenário principalmente campestre, em meio às vinhas, às fontes e aos animais selvagens, passando por belos jardins repletos de plantas e de flores, simbolizando a beleza da vida e do amor.

“*Complainte des complaintes*”, porém, não busca exaltar a beleza da vida, das paisagens, das relações humanas ou mesmo da poesia; seus versos desenham um cântico às avessas, uma vez que a predominância neste poema é da decadência, expressa pela total artificialidade das paisagens mencionadas, cujas rosas cultivadas não são nada senão borrões pintados deste lamento incurável: *À cultiver des roses peintes ?* (Cultivando rosas pintadas?).

Conforme aponta Perez (2000), os questionamentos são constantes nos versos desse lamento, construindo uma espécie de primeira crítica à própria obra laforguiana em que o poema está inserido, ao mesmo tempo em que reflete as funções e os limites da arte como um todo; o tom reflexivo é embalado pela repetição do termo *pourquoi*, ora exclamativo, ora interrogativo, que forma uma espécie de refrão, finalizando cada uma das três estrofes. Cada uma é composta por oito versos, sendo sete deles octossílabos e o oitavo tetrassílabo, com justamente a metade de sílabas poéticas, se comparado aos versos anteriores, o que permite rapidez na leitura somada à ênfase proporcionada pela tônica na última sílaba do vocábulo *pourquoi*, corroborando a interrogação desses dois “por quê” finais. Observando-se o esquema métrico da lamentação, sem pensar em significados cabalísticos envolvendo

algarismos, o número oito parece ganhar importância, dada sua recorrência; ele faz referência direta ao número de cantos do “Cântico dos cânticos”, oito. Se no universo religioso cristão o número sete representa a plenitude, a qual foi reproduzida por Drummond em seu “Poema de sete faces”, o número oito vem representar o início de um novo ciclo de vida, a marca da ressurreição. O rei Davi, pai de Salomão e figura importante nesse poema de Jules Laforgue, era também o oitavo filho de Jessé, o último, o mais franzino e excluído, mas que será o escolhido por Deus para governar Israel sucedendo o rei Saul. Toda a simbologia em torno da renovação apresentada pelo oito, além da construção de um belo cântico às avessas, assinala, portanto, mais um poema laforguiano repleto de ironia, de crítica às convenções, de tédio e de morte, uma vez que anuncia o fim das lamentações e, por conseguinte, a morte da poesia tradicional.

O primeiro verso do poema traz um questionamento do eu lírico que busca uma resposta: “*Maintenant ! pourquoi ces complaints ?*”. O eu lírico laforguiano é o primeiro crítico da própria obra e parece buscar do leitor uma devolutiva que responda a essa questão levantada. Esse traço de comunicação com o leitor, colocando-o como participante do processo de construção do sentido do poema, é um traço bastante moderno que busca a inovação da maneira de versar, compartilhado também por Carlos Drummond de Andrade.

Assim como em vários poemas laforguianos e drummondianos, este lamento inicia-se de forma idílica, encontrando na vegetação, *gerbes*, um tom falsamente bucólico desconstruído logo no segundo verso do poema que aponta a herbácea como aquela que cobre as sepulturas, dada a natureza do eu lírico, *défunt Moi* (eu defunto):

*Gerbes d'ailleurs d'un défunt Moi
Où l'ivraie art mange la foi?*

A presença do termo *ivraie* (joio) marca novamente a aproximação do poema com o universo religioso, referindo-se à parábola bíblica do semeador e também ao ditado de separar

o joio do trigo. Biblicamente, o joio é tido como uma espécie de praga que cresce em meio ao trigo e que pode matá-lo, simbolizando, portanto, o mal. No poema, o joio sufoca a fé do eu lírico, e ele está ligado à arte. Percebe-se, pois, que a fé religiosa foi “devorada” pela arte-joio nesse defunto Eu, indica a posição nova do eu lírico que se afasta da religião ao se aproximar da arte:

*Sot tabernacle où je m'éreinte
À cultiver des roses pentes ?*

A ironia persiste, em tom crítico e atacante, chegando mesmo a ser satírica, com julgamento de valor, bem aos moldes da definição de Muecke (1978), trazendo para o poema a imagem de um tabernáculo, cuja função está ligada ao artístico (*sot*), bastante extenuante em sua prática, mas íntimo e buscando a fé.

O refrão das três estrofes comenta e questiona a queixa que o eu lírico reputa com o incurável, numa confissão de sua inutilidade, pois não terá solução. O termo *incurable* denota também um profundo diálogo desse poema final com o restante dos lamentos que compõem a obra, uma vez que incurável é a lamentação, assim como é *l'ange incurable* de “*Complainte de l'ange incurable*”, (LAFORGUE, 1979, p. 76), ou ainda o *ennui* incurável de ouvir o vento tedioso, da “*Complainte du vent qui s'ennui la nuit*” (LAFORGUE, 1979, p. 101).

Na segunda estrofe da “*Complainte des complaintes*”, o poeta dirige-se àqueles que sentem em sua voz, seu canto, o toque suave de uma fé, para perguntar-lhes se não se deixarão impregnar por esse canto:

*Attoucheraient sous leurs ivraies
Les violettes d'une Foi,
Vous passerez, imperméables
À mes complaintes incurables ?
Pourquoi ? Pourquoi ?*

O emprego da cor violeta, ligada ao termo *Foi* (Fé) é também bastante significativo, dada a importância dessa coloração no universo religioso cristão. O roxo simbolizaria a

reflexão, a passagem a essa vida de valores novos, em que a Arte tomaria o lugar do religioso. A segunda estrofe desse poema é construída, portanto, em torno da voz do eu lírico que questiona, aconselha, critica e pondera.

Na terceira estrofe, como que arrependido dessa queixa, o sujeito poético se impõe silêncio: “*Chut !*”. Afinal, nessa Terra em que tudo é velho, usado, nada espanta mais. Continuam acreditando todos nas miragens que lhes são apresentadas. Só os poetas (“*Nous*”), sob os golpes da Arte, persuadidos de que é preciso sempre recomeçar como Sísifo em seu recomeço eternal (“*Sisphes par persuasion*”), não acreditam nas fábulas inúteis que a religião conta. E levantam a âncora do incurável, fazendo sair o barco. Mas, ainda uma queixa permanece: “*Pourquoi ?*”

Encerrando as lamentações surge, então, um epitáfio (LAFORGUE, 1979, p. 146) que, de forma zombeteira, abreviará as definições que o poeta faz de sua própria poesia:

Complainte-épitaphe

*La Femme,
Mon âme :
Ah ! quels
Appels !*

*Pastels
Mortels,
Qu'on blame
Mes gammes !*

*Un fou
S'avance,
Et danse.*

*Silence...
Lui, où ?
Coucou.*

A composição recria os moldes de um soneto, apresentando dois quartetos e dois tercetos, mas que visando a uma agilidade irônica, utiliza versos de apenas duas sílabas poéticas cada, com rimas majoritariamente emparelhadas. O objetivo é realmente a

reconstrução, a busca da originalidade, que é planejada tanto na mudança métrica quanto na estruturação da ironia aos movimentos literários presos aos esquemas métricos e rítmicos fixos, àqueles que seguem fielmente essas imposições e, ainda, ao próprio universo das lamentações, dado o título do poema, que tem em vista o fechamento dessa obra.

Esse lamento-epitáfio inicia-se apontando para os Apelos que a Mulher exerce sobre o eu lírico, sobre os homens. Para o leitor, dirige uma interjeição: “*Ah !*”, como que buscando cumplicidade ou mesmo reproduzindo os suspiros dos apaixonados, por ele criticados, assim como aqueles que escreviam sobre o amor.

Na sequência, a paleta de cores utilizadas para “pintar” o poema é composta apenas por tons pastel, fazendo referência à arte tradicional, assim visualizada pelo sujeito poético. Ora, se as obras de arte são entediantes porque suaves, claras, a culpa talvez seja dos tons que o pintor usa ao pensá-las – como no caso da mulher, que o eu laforguiano, misógino, não aprecia cantar.

Nos versos que compõem a terceira estrofe, há menção àqueles que apreciam a tradição, exuberantes, alegres (*Et danse*). O poeta, porém, inserido em meio aos últimos versos do poema, em silêncio esconde-se, em sinal de discordância com os temas e com a estrutura tradicional da poesia. Como encontrá-lo? (*Silence... / Lui, où ?*).

Diante disso, esta é a mensagem (epitáfio) que ele deixa ao leitor dessa última lamentação. Seus poemas não são de amor. Não remetem a temas universais trabalhados tradicionalmente. Não trazem suspiros apaixonados (de sujeitos que possivelmente olham o céu, a lua, e sonham). O silêncio é a desaprovação que é dirigida aos enamorados, aos extravagantes, ao artificialismo, ao convencional. Assim descreve ele sua poesia.

Essa ironia que perpassa o humor, de forma pilhérica e lúdica, de acordo com definição de Linda Hutcheon (2000), e bastante próxima da brevidade picante de um poema-piada e do chiste atribuído a Carlos Drummond de Andrade, finaliza as lamentações, mas de

forma bastante própria, já que silencia a composição ao mesmo tempo em que, mais uma vez, deixa para o leitor o caminho aberto e a função de interpretar essa ironia insólita. Dessa forma, como já mencionado pelo poeta em “*Complainte du temps et de sa commère l’espace*” (LAFORGUE, 1979, p. 128), os lamentos não terão fim:

*Ma complainte n’a pas eu de commencement,
Que je sache, et n’aura nulle fin; autrement,
Je serais l’anachronisme absolu. Pullule
Donc, azur possédé du mètre et du pendule !*

3.2. *Alguma Poesia: características e análises*

Alguma Poesia, livro de estreia de Drummond, em 1930, é por excelência um livro modernista, repleto de ironia, de oralidade e de coloquialidade. A tímida tiragem inicial de quinhentos exemplares da obra já demonstrava a maturidade do jovem Drummond, pois embora fosse seu primeiro livro de poemas, seus versos exibiam aquilo que de melhor o poeta continuaria a fazer, ou seja, jogar com as palavras em meio à reflexão aguda sobre a morte e sobre o amor, em um tom meditativo e irônico, em meio ao sensualismo, ao humor, ao lirismo e à desencantada observação dos fatos. Muitos dos 49 poemas ali retratados apresentam o formato epigramático das composições breves e picantes dos poemas-piada, permeados de um chiste bastante peculiar. Em tom jocoso, eles retratam o desencontro do eu lírico, *gauche* no mundo, a banalidade e a melancolia cotidianas, e as construções logopaicas e fanopaicas que, segundo Pound (1976), ao falar sobre Jules Laforgue, permitem que o intelecto dance entre as palavras, configurando um jogo peculiar de vocábulos que faz parte da tônica de *Les Complaintes* e também de *Alguma Poesia*.

A temática é variada, recusando por vezes temas convencionais e abordando outros muito condizentes com o universo de modernidade, como a negação de mitos – ou sua inserção irônica –, de forma um pouco diferente do que faz Jules Laforgue, uma vez que o

poeta francês apropria-se dos mitos visando o ataque àquilo que eles representavam. Há também a renúncia aos apelos irracionais do homem e o esquadramento de perspectivas que exigem um olhar mais atento para os aspectos cotidianos da vida mundana, para os acontecimentos corriqueiros e dados como sem importância e, sobretudo, para o fazer literário de um poeta que, acima de tudo, joga com a insuficiência.

Alcides Villaça (2006) discorre sobre essa insuficiência que dá origem à insatisfação do poeta com relação a tudo que considerava incompleto ou insuficiente. O mundo torto, a palavra poética imobilizada, as circunstâncias da vida, tudo tematiza os poemas de *Alguma Poesia* que, expressando em palavras esse dissabor, prefere o tom irônico para iluminar as belezas “inúteis” da vida. A ironia drummondiana, Villaça (2006, p. 9) define assim:

Um modo de recusa que aprende a negar para melhor interrogar as coisas, ou mesmo para fingir que já desistiu delas – fingimento que as torna ainda mais urgentes e necessárias. O eu irônico do poeta não é uma simples modalidade de temperamento ou disposição pessoal de espírito: nasce com a carga das cobranças extremas e irreduzíveis, entre as quais a que pergunta por um mundo melhor. A ironia é a brecha pela qual se entrevê a imagem de todas as verdades e belezas desejadas, nos sucessivos *insights* daquele sublime fragmentado, reservado (“no largo armazém do factível”) para a totalidade de alguma grande ocasião. O indefinível dessa ocasião, a ameaça de sua improbabilidade ou mesmo de sua impossibilidade histórica, não nos conduz propriamente ao absurdo, mas à consequência imprevista de reconhecermos na precariedade mesma da matéria efêmera o estímulo para a elevação.

De mais a mais, a ironia que ilumina os temas mais “desimportantes” do dia a dia da vida do ser humano indica também o sentimento de incompletude que norteia os versos da obra em destaque. Desde seu nascimento, o eu lírico é marcado pela insuficiência apontada pelo fatalismo do ser *gauche*, errando desde o berço pelas estradas da poesia. Villaça (2006) afirma, porém, que isso não será prerrogativa de uma poesia de lamentações, assim como acontece com *Les Complaintes*, pois essa insuficiência, que gira em torno do eu *flanêur*, coloca-se ao lado de uma completa consciência poética. Assim, paradoxalmente, esse eu tímido e *gauche* é tão intenso “em sua fome de inteireza que o próprio mundo das

experiências acaba por se revelar ‘torto’ nos seus descompassos, excessos, aberrações” (VILLAÇA, 2006, p.13).

Repletos de humor e construídos com um tom bastante prosaico, “heranças” da primeira fase modernista, os poemas de *Alguma Poesia* descrevem a solidão do sujeito moderno nessa “vida besta” cotidiana que afasta o herói e o mito das linhas drummondianas. Esse sujeito *gauche* tem, assim como o poema de abertura do livro, muitas faces que, apresentadas com ironia, mostram o pluralismo desse “sujeito de muitas faces, verdadeiro em todas e incompleto em cada uma” (VILLAÇA, 2006, p. 14). Essa contradição faz parte da problemática vivida pela *persona* poética dos poemas da coletânea, envolvida, sobretudo, pela melancolia, pela hesitação e pela máscara da ironia que, segundo Villaça (2006, p.15), constói imagens, ritmos e inflexões:

Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes – revelações de beleza para nós outros, igualmente desconcertados.

Por meio dessas imagens desconcertantes, o conjunto poético de Drummond perpassa acontecimentos de boa parte do século XX, reunindo uma série de temáticas e de eventos que giram em torno do pessoal e do coletivo, do grandioso e do cotidiano, apresentando, assim como o fez Jules Laforgue, várias faces do sujeito moderno perplexo diante do mundo e da modernidade, tentando encontrar o seu espaço como sujeito criador, livre das amarras das convenções petrificadas, buscando na nova linguagem uma maneira de expressar uma também nova forma de enxergar o mundo e, ainda, a poesia. Em *Alguma Poesia*, particularmente, o pluralismo traz sua marca (VILLAÇA, 2006, p. 17): “a linguagem rege-se por padrões vários, as entonações abrem-se do pieguismo ao sarcasmo, e a identidade do poeta representa-se tanto na face mais humilhada quanto no olhar mais altivo”. Somando-se à inovação da linguagem, a ironia aparece como uma espécie de forma de vingança para a

rotina e para o senso comum, configurando uma forte tendência drummondiana: sua poesia dialética, ou seja, marcada por um jogo de tensões.

Dentre as temáticas presentes em *Alguma Poesia*, a infância é uma das mais marcantes, pois a memória personifica objetos e situações de um passado bucólico comparado à história de Robinson Crusoé (ANDRADE, 2002, p. 6):

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé.

A inserção do personagem de Daniel Defoe traz uma intertextualidade interessante, existindo nesse paralelo uma relação de semelhança e de oposição, ao mesmo tempo. À medida que, na ilha, o naufrago vivia suas aventuras solitárias, também “era sozinho o menino entre mangueiras”, isolado em sua ilha da imaginação, enquanto o irmão dormia, o pai campeava e a mãe cosia. Contudo, em oposição à emocionante história do mesmo naufrago com a qual o menino se deslumbrava, havia a sua própria história, simples, repleta apenas das aventuras de criança que, por vezes, os devaneios instigados pela leitura proporcionavam.

Anexa às memórias da infância existe a presença da família, entendida através das relações interpessoais expressas em um lugar comum. A memória encantada da infância e das pessoas que pintaram esse recorte temporal do personagem-menino enleia-se à espacialidade, geograficamente traduzida pelas paisagens interioranas mineiras.

Contudo, um olhar fortemente crítico e atento às mudanças sociais observadas em meio ao progresso e à evolução dos tempos, apresenta, além de diferentes nuances sobre o termo “família”, como ressaltado em poema homônimo, uma profunda reflexão sobre os papéis exercidos pelos indivíduos na sociedade. Em “Família”, composto por três estrofes, cada uma retrata um quadro familiar desenhado com substantivos que se entrelaçam, combinados, mas que sempre, ao fim de cada sexteto, são supridos pela “mulher que trata de tudo”.

Outra temática recorrente nessa obra inicial é a geografia, expressa em poemas que exploram paisagens e viagens, algumas vistas e vividas, outras lidas e ouvidas, dada a grande influência de toda leitura realizada por Drummond durante sua vida, sobretudo dos franceses. De Londres à Turquia, de Paris à Bahia, seja nos ares ou em meio aos mares, o leitor mergulha em um universo de canções e de vulcões, de navios alemães e de Brasis morenos, brancos e negros, repletos de ladrões e também de paixões.

E por falar em paixões, o amor é aqui retratado com amargas doses de ironia, como a ironia de oposição, classificada por Linda Hutcheon (2000), que é transgressora e subversiva, insultando a realidade apresentada em vista da reflexão; além disso, sátira e humor, em meio a notas distorcidas de idealismo, estão presentes nos poemas, como vemos em “Quero me casar” (ANDRADE, 2002, p. 31):

Quero me casar
na noite na rua
no mar ou no céu
quero me casar.

Procuro uma noiva
loura morena
preta ou azul
uma noiva verde
uma noiva no ar
como um passarinho.

Depressa, que o amor
não pode esperar!

Nesse poema, o eu lírico fala sobre o amor de forma travessa, jogando com as palavras semelhantemente ao que fez Oswald de Andrade em seus micro-poemas, a exemplo do epigrama de *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade*, de 1927, “amor: humor”. Em “Quero me casar”, o eu lírico, igualmente cômico, fala sobre o amor modernamente apressado, que sente a necessidade de se casar a qualquer preço, com quem quer que seja. Com esse discurso que é crítico e risível, irônico e bufão, ataca as convenções sociais que defendiam casamentos, mesmo que arrançados, por ser este um sacramento

“indispensável” à moral e aos bons costumes. A grande ironia, portanto, reside justamente na oposição sugerida entre amor e casamento.

A pressa em se casar está refletida na rapidez dos versos praticamente desprovidos de pontuação, com sinais gráficos inseridos apenas no final de cada estrofe do poema, acelerando os acontecimentos concomitantemente à necessidade de encontrar alguém para casar: “Na noite na rua / no mar no céu / loura morena / preta ou azul / uma noiva verde / uma noiva no ar”, não importa, “quero me casar”.

O humor produzido tanto pela rapidez quanto pelo exagero na descrição das cores dessa noiva procurada é completado pela última estrofe, que traz exatamente essa busca desordenada, cuja ironia jocosa e banalizante pode ser definida, segundo aponta Hutcheon (2000), como lúdica, provocadora do riso. O tema do amor, portanto, aparecerá em *Alguma Poesia* avesso ao sentimental, de forma zombeteira e desencontrada: “Depressa, que o amor / não pode esperar!”.

Ao observarmos alguns versos de *Alguma Poesia*, enxergamos uma nuance bastante fundamental: a do olhar. Nessa obra de Drummond, o olhar tem papel medular, pois os homens olham, sobretudo para o chão, as mulheres olham, as crianças olham, as janelas olham, até o “Diabo tem uma luneta” e “espreita por uma frincha (ANDRADE, 1979. “Casamento do céu e do inferno”, p.7). Esse olhar enviesado, que espia e espreita, esses olhos que obliquamente observam e analisam a sociedade, ironicamente “se perdem / na linha ondulada / do horizonte próximo (“Sesta”, In: ANDRADE, 2002, p.33). Se em Laforgue, os olhos do eu lírico se voltam para o alto, para a lua e para tudo que ela representava, em Drummond, o mais comum é que mirem o chão, o palpável, ironizando o que é observado bem como preza a modernidade literária ou ainda o Modernismo.

John Gledson (1945) afirma que, em *Alguma Poesia*, os traços do movimento modernista brasileiro são certamente mais evidentes, tanto pela preferência do verso livre

quanto pelo coloquialismo constantemente empregado nos poemas. Porém, aponta para o fato de que há uma complexidade linguística envolvendo as composições, à medida que Drummond buscou encontrar, para cada poema, uma forma única e apropriada ao desenvolvimento do conteúdo dos versos. Além disso, fica clara a aproximação vocabular e tipológica, bastante prosaica, do popular e do cotidiano, o que para Gledson mostra uma crença de que a poesia deve estar mais próxima da fala, além de corroborar a intenção de zombar de tudo, seja no âmbito social, familiar, literário, político ou religioso, assim como acontece na poesia laforguiana que busca na oralidade um impulso para a ironia e para a originalidade.

Essa complexidade da poesia de Drummond, aos olhos de Davi Arrigucci Jr (2002, p. 20), “reside, desde o princípio, no modo original com que articula contradições que não se resolvem num falso contraste de expressão entre o humor inicial e a ‘ingaia ciência’ posterior”. Além do mais, a poesia drummondiana tratou também a complexidade da existência humana (ARRIGUCCI, 2002, p. 20) “trazendo-nos a uma só vez a poesia misturada do cotidiano, desde a cota da vida besta de cada dia, até as perplexidades inevitáveis a que nos conduz o fato de ter de conviver, ler os jornais, amar ou simplesmente existir”. Segundo o autor, Drummond aproximou da intimidade individual de cada um os acontecimentos que marcaram o século XX, inserindo nos versos a linguagem coloquial-irônica, comunicando sua incomunicação, apontando a incerteza moderna do que nomear “poesia”, entre percalços e descobertas, em meio à “multiplicidade caótica do mundo” (ARRIGUCCI, 2002, p. 21) e ao sentimento, “modo de experimentar a realidade que lhe tocou viver” (ARRIGUCCI, 2002, p. 21).

Davi Arrigucci Jr (2002) acrescenta ainda que a poesia de Drummond nunca foi dotada de um lirismo puro, visto que os versos do poeta dialogam com uma busca interior da expressão, mesclando drama, pensamento e reflexão em meio à lírica. Por isso, ao tocar a

memória e a experiência, a poética drummondiana apresenta, às vezes, esse tom prosaico, confessional ou meditativo de que se falou, misturando gêneros que se exprimem por meio de traços estilísticos narrativos ou dramáticos, bem relacionados à subjetividade do gênero dominante, ou seja, o poético. Essa unidade poética aparece, segundo Arrigucci, mesmo nos poemas mais breves, mais irônicos ou humorísticos, marcada profundamente pelo sentimento do mundo. Conforme o crítico (2002, p. 17):

O sentimento é a marca que o mundo lava na lama. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente, revelar.

Dentre os poemas que compõem o livro, um dos que mais se destaca é o “Poema de Setes Faces” (ANDRADE, 2002, p. 5), que abre o volume de 1930, e que expôs Drummond a inúmeras críticas e zombarias, em vista da temática ousada aplicada ao poema que é todo construído de forma fragmentária e polifônica:

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

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

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

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo
 se eu me chamasse Raimundo
 seria uma rima, não seria uma solução.
 Mundo mundo vasto mundo,
 mais vasto é meu coração.

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

Na visão de Achcar (2006), o poema decompõe o eu, como em uma pintura cubista, e expõe-no fragmentado, como se fosse observado de diferentes ângulos e, conforme descrição de Arrigucci Jr (2002), decomposto em sete faces de um mesmo coração. O poema apresenta versos livres, liberdade que não toca somente a questão métrica, mas também a gramática, dada a pouca ou quase nenhuma pontuação em algumas estrofes, a exemplo da última: “Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo”. Esse aparente “caos” sintático reflete, de fato, uma descontinuidade semântica que causa certa estranheza inicial no leitor. A temática entrecortada do poema, construído a partir de estrofes aparentemente independentes, provoca um efeito dissonante que torna difícil a compreensão de que há unidade nessas linhas, como aponta Arrigucci (2002). Talvez a dissonância de um poema “desajeitado” seja a melhor maneira de descrever um sujeito também desajeitado, *gauche*, assim como *l'albatros* desengonçado de Baudelaire (1996), de acordo com Villaça (2006), torto em suas concepções e fadado a viver à sombra, semelhante àquela onde vive o anjo torto que prenuncia o fado esquerdino do eu lírico. Este, por sua vez, é também Carlos, assim como o poeta, comprovando ser esta a sina dos poetas que erram por entre as palavras, a de ser desengonçado, muitas vezes de ser marginal, ora por serem errantes, ora por tentarem ser inovadores. A dissonância em torno do desajeitado é ainda semelhante àquela de Jules Laforgue, transcrita na estranheza das aproximações vocabulares, dos temas e na sintaxe desconjuntada.

Com a presença do grotesco, representado pela maldição deste “anjo torto”, cuja sentença denota ironia, em tom de crítica à tradição cristã, e chiste ao aproximar, inesperadamente, a figura angelical ao ridículo (torto), os versos, inicialmente motivados pela zombaria, abrem o poema mostrando como o eu lírico não encontra no mundo o seu lugar, motivo pelo qual apresenta comiseração e auto-piedade em meio a uma profunda angústia, sentimento que talvez possa ser o fio condutor de toda essa composição drummondiana. Além desse sentimento que indica desajuste, outro fio condutor liga as sete estrofes do poema e também as sete faces desse eu desconstruído: é o emprego do coloquial-irônico que, identificado na aproximação com a fala, seja pelo léxico ou pela pontuação inapropriada, e na intenção zombeteira, configura uma espécie de ironia lúdica que visa ao riso, seguindo as definições de Linda Hutcheon (2000), cuja função humorística, jocosa e provocadora muito a aproxima do chiste construído por meio do inesperado, da divergência apresentada na ausência de pontuação que segue normativamente a gramática, também banalizador e insolente.

Logo no início, essa ironia é marcada pelo diálogo intertextual e paródico com elementos bíblicos, não somente pela anunciação do anjo na gênese do eu lírico, mas já mesmo no título em que se configura também, se levarmos em consideração o número sete. Sem entrar em notações cabalísticas em torno do sete, bíblicamente é um número que significa plenitude, totalidade e perfeição, o número de ocasiões que, multiplicado ainda por setenta, resulta na quantidade de vezes que se deve perdoar alguém, segundo o Cristo no evangelista Mateus. Ora, se há uma zombaria em torno dos elementos bíblicos neste poema, ela já se inicia pelo número de faces desse eu, pois a perfeição sugerida pelo sete é contrária ao *ennui* vivenciado pelo eu desengaçado que figura neste “Poema de Sete Faces”.

A anunciação do anjo, no poema, caracteriza a maldição, o contrário do que acontece na bíblia. Na passagem cristã, o menino que nasce após esse anúncio é bem-aventurado e

portador da boa notícia. Aqui, ele ironicamente carrega apenas desgraça, é desconjuntado e desventurado. Além disso, há intenção irônica no uso do termo francês *gauche*, que poderia salientar erudição, como lembra Arrigucci (2002), mas aponta justamente para o contrário, visto que se trata de um termo estrangeiro em meio a muitos traços de oralidade, além de sua significação canhestra que traduz um fardo; trata-se de uma clara e moderna zombaria, da qual o cunho irônico faz parte do mais puro chiste drummondiano ao contrastar erudição e oralidade. Nesse momento, a galhofa que se volta para o eu torto também se refere às tradições literárias engessadas, aquelas tão criticadas por Jules Laforgue. Drummond, então em sua fase mais modernista, apropria-se dos elementos da modernidade como a oralidade, a liberdade sintática e métrica, a desconstrução da gramática para, assim, ironizar aqueles que, acorrentados a suas concepções, não vislumbravam outros sóis, como Ícaro, tampouco outras formas de fazer poesia.

As estrofes que se seguem são sucessões de fragmentos entrecortados, de aproximações aparentemente ilógicas que demonstram, todavia, as escolhas e as tentativas de inovação poética. A segunda face refere-se ao cotidiano da vida simples, da “vida besta” provinciana, e também à memória de uma infância marcada pelas paisagens do interior. Os versos se moldam por meio da obsessão do olhar, tanto das casas que espreitam, quanto do desejo dos homens “que correm atrás de mulheres”. Essa insistência fica muito bem representada pela reiteração versal – eis que surge em meio aos versos livres uma quadra de octossílabos.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

É que as diferentes formas dos versos se colocam em concordância com a temática de cada trecho; a liberdade métrica marca uma espécie de fluxo de consciência do eu lírico,

enquanto a repetição de versos com o mesmo número de sílabas poéticas aponta para uma insistência do fazer poético, compartilhada com a recorrência temática. Aqui, como uma prévia do motivo de “Quadrilha”, uma rede de olhares se forma: são casas que espiam homens que espiam mulheres, que são todos observados pelos olhos do eu lírico que atentamente acompanha esse entrelaçamento de olhares.

Na sequência, o chiste se desenvolve, em torno do termo “azul”, já que aparentemente sem conexão com a temática na estrofe, expressa o *nonsense* que provoca uma espécie de humor sem sentido, mas que demonstra traços de modernidade e de inovação poética. Se o mundo não fosse tão acelerado como os versos do poema; se o desejo do homem não fosse tão acentuado como entre aqueles que correm (não andam) atrás de mulheres (no plural), “a tarde talvez fosse azul”. O leitor pode, além disso, inferir tratar-se de uma menção ao ideal, ao idílico contrastado com o real, o corriqueiro.

A terceira face é a da surpresa diante do mundo, expressão tão espontânea e rápida, na qual a ausência de pontuação acelera o verso “pernas brancas pretas amarelas”. Em meio a versos livres, mas que giram em torno de sete a dez sílabas poéticas, esta terceira estrofe é a que contém o verso mais discrepante, com dezesseis sílabas, verso tão longo quanto o sentimento *gauche* de um eu que se vê à margem. Esse trecho do poema é muito importante, pois muda o foco do olhar insistente dessa composição. Até então, os olhos miram o chão, veem no bonde apenas as pernas dos passageiros (ou talvez passageiras, se levarmos em consideração o desejo dos homens atrás de mulheres). No entanto, inicia-se aqui um movimento para dentro, um olhar reflexivo que pondera, meditando sobre o sentimento de angústia e sobre a solidão do ser *gauche* no mundo moderno tão apressado. Sant’Anna (1992, p. 44) observa que “condenado a estar na franja dos episódios como espectador, o *gauche* desenvolve uma atitude contemplativa diante da realidade”, bem como acontece no poema. Nesse vai e vem de pernas que passam no bonde, o eu que observa em nenhum momento faz

alusão a ser observado; não há movimento de interação ou de diálogo entre as pessoas. Isso vem ao encontro de um dos principais elementos concernentes à modernidade literária: a contradição. Ao mesmo tempo em que as ações são tão aceleradas quanto os versos, a movimentação frenética das pessoas contrasta com a posição estática do eu lírico. Nele, o movimento fica concentrado apenas nos olhos, mirando o rasteiro, o interno e minimamente o alto, mesmo que apenas para questionar o universo do porquê da sensação de abandono e de solidão, expressa na quinta face desse coração:

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.

Mais uma vez em tom paródico, o eu lírico parafraseia o lamento bíblico de Jesus no Horto das Oliveiras, aquele também aludido por Jules Laforgue no poema de abertura de suas lamentações: “*Clamer l’universel lamasabaktani ?*” (Clamar o universal por que me abandonaste?). Essa aparente fraqueza do eu lírico que se reconhece como mortiço pode ser também uma ironia dirigida àqueles que se equiparavam a Deus e que jamais o clamariam por acreditarem ser, eles próprios, superiores. Os escritores que se autodenominavam demiurgos ou semideuses, bem como a própria e dogmática religião cristã, com conceitos tão estagnados quanto aqueles postulados românticos, parnasianos ou mesmo simbolistas, são aqui ironizados; dessa vez, porém, o tom de crítica é mais acentuado, configurando, como bem aponta Hutcheon (2000), uma ironia atacante, que, segundo a autora, é mais incisiva e destrutiva, podendo chegar a ser satírica, configurando uma crítica.

Voltando à quarta face do eu lírico / poeta no mundo, ela mostra o confronto com o outro, marcando ainda mais o sentimento de solidão e da pouca ou nenhuma relação interpessoal desse eu, cujas faces são apresentadas no poema. A observação por parte do eu lírico chega até o “homem atrás do bigode” que “é sério, simples e forte”. O homem observado não interage com outras pessoas, pois “quase não conversa” e “tem poucos, raros

amigos”, escondendo-se “atrás dos óculos e do bigode”. Este homem descrito na terceira pessoa pode ser também um reflexo do eu lírico solitário, também simples, observador e sozinho em meio à multidão de homens de bigode e de pernas que passam apressadas. Neste ponto, fica evidente a preferência drummondiana pelo homem comum, afastando de sua poética o herói, o clássico, o mítico. São as ações cotidianas e corriqueiras, permeadas de uma linguagem também cotidiana que ganham espaço, zombando das convenções e construindo uma nova forma de fazer poesia. Esse chiste construído por meio da aproximação de “elementos que se juntam na contradição” (Arrigucci, 2002, p.33), unindo o universo religioso e suas figuras, Deus e os anjos, à realidade terrena, é assinalado, inclusive, pela presença do bigode que, simbolicamente, revelaria o autorretrato drummondiano do construtor dos versos, sisudo e forte, mas que é tocado também pela dúvida e pela fraqueza: “meu Deus, por que me abandonaste [...] / se sabias que eu era fraco”. O “homem atrás do bigode” reflete a incompletude do homem de várias faces que brinca com versos, assim como o vento, “brinca nos bigodes do construtor” do poema (“Construção”, In: ANDRADE, 2002, p. 8).

Essa busca pelo corriqueiro e pelo cotidiano mostra uma forte semelhança entre Drummond e Laforgue, já que o poeta francês, representante do coloquial-irônico, prezava a simplicidade cotidiana e a oralidade como pilares fundamentais de sua poesia.

A sexta face retoma a surpresa diante do “mundo mundo vasto mundo”, tão imenso que não poderia ser entrecortado por uma simples vírgula, nem poderia ser representado por outro termo que não fosse mesmo “mundo”.

Mundo mundo vasto mundo,
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
Mais vasto é o meu coração.

À medida que os termos e os fonemas são empregados diversas vezes, as repetições e aliterações nesta estrofe podem marcar a intenção de reiterar essa vastidão, a grandeza do mundo, construindo, dessa forma, uma crítica irônica. Aqui, há ainda rimas, o que pode levar o leitor a suspeitar de que se trata de uma alusão àqueles parnasianos, por exemplo, que se preocupavam mais com a plástica do poema ou com a sonoridade do que com a mensagem propriamente. Essa suspeita ganha força quando o eu lírico, além de repetições, aliterações e rimas, insere o nome Raimundo, para jogar com o termo “mundo”, afirmando que isso “seria uma rima, não seria uma solução”. Uma rima, apenas, não é uma solução que crie uma relação de sentido de um conteúdo pensado para significar. Mas o “eu” desses versos é mais profundo do que meras rimas, pois o que nele é vasto é o coração, o sentimento, a reflexão em torno do que existe no mundo, variedade tão vasta quanto suas próprias ideias. Ele constrói sua crítica por meio de uma “ironia de oposição” (HUTCHEON, 2000), ou seja, aquela que é transgressora e subversiva, insultando aquilo que vigora para que se edifique uma nova forma de entender a poesia.

Com relação à sétima face, aquela que encerra o poema, o tom confessional ganha espaço nesse desfecho, mas, de maneira inovadora, referindo-se ironicamente a elementos externos que rememoram o arroubo romanesco e simbolista temporalmente anteriores:

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

Este último posicionamento do eu lírico drummondiano assemelha-se à postura do laforguiano, que apresenta a cena inicialmente de modo onírico para depois desconstruí-la pela zombaria, ridicularizando seus agentes. Para chegarmos a essa conclusão, é importante atentar para os símbolos empregados neste excerto, como é o caso de “lua”. A lua, como já mencionado, era muito cultuada pelos românticos e simbolistas sério-estéticos, segundo

denominação de Wilson (1967), em meio a suspiros e a amores idealizados ou platônicos, iluminando a noite dos amantes, as lamentações dos corações partidos, as reflexões dos solitários e as andanças boêmias, embriagando seus admiradores como se fosse uma bebida (talvez conhaque?). No poema de Drummond, essa relação de embriaguez é explicitamente construída com a inserção da bebida, “mas esse conhaque”, que deixa as pessoas em transe, ébrias e, muitas vezes, sem o controle dos sentidos. Assim eram vistos os românticos e os simbolistas por Laforgue e por Drummond, muito presos às convenções, quase dogmáticas, que eram postuladas por essas correntes literárias, motivo pelo qual eram tão ironizados pelos escritores acima citados. Além disso, o conhaque pode também aproximar essa composição do universo popular e do cotidiano do homem simples, uma vez que pode configurar um tom confessional típico de uma conversa de boteco. Essa ironia que beira o sarcasmo, ligando lua e conhaque prepara o último verso da composição que, diferente dos que iniciam a estrofe, usa uma linguagem absolutamente coloquial e popular, “botam a gente comovido como o diabo”. O verbo “botar” ao invés de “colocar” e a expressão “comovido como o diabo”, dão o tom da ironia satírica, segundo denominações de Muecke (1978), pois essa comoção, aparentemente tão grande, denota justamente o oposto, uma aversão, uma crítica com julgamento de valor, algo que só mesmo a figura do diabo poderia finalizar.

Dessa forma, é possível observar como ironia, sátira, chiste, paródia, intertextualidade e humor, usados como mecanismos que corroboram a elaboração desse universo irônico, estão fortemente presentes na poética de Carlos Drummond de Andrade, sobretudo no que concerne a *Alguma Poesia*, desde o poema de abertura do livro. Da mesma forma como a ironia de “Poema de Sete Faces” é uma constante no restante da obra, os temas ou as faces aqui apresentadas também são recorrentes em toda a extensão dessa coletânea, sempre tentando refletir, mesmo que ironicamente, a respeito dessas faces de um eu solitário e errante no mundo, que busca encontrar seu lugar em meio a tantas imposições. Neste poema de

abertura, por exemplo, a inicial narrativa que depois se transforma em reflexão para, ao final, configurar-se como uma confissão poética, mostra para o leitor a pluralidade, tanto de gêneros discursivos quanto de sentimentos, de posicionamentos em face do mundo e de ofertas desse “vasto mundo”, pois são “tantos desejos” e “tanta perna” nesta “tarde azul”. Diante da impossibilidade do eu lírico de se enquadrar a todo esse turbilhão, resta, então, a transgressão (postura que deleita o leitor com belíssimas passagens que demonstram inovação e criatividade, e que desenharam os belos traços da criação de um novo fazer poético) ou a aceitação do *gauchismo* que prenuncia uma existência “na sombra”.

O segundo poema do livro de estreia de Drummond, “Infância” (ANDRADE, 2002, p.6) é também bastante interessante do ponto de vista da ironia. Nele, o que está em jogo são outras convenções, as familiares e patriarcais, permeadas de memórias da infância de um garoto que viveu em uma cidade do interior, mas que, paradoxalmente, guardava em si a imensidão de imagens exteriores refletidas nos intertextos e nas reflexões do eu lírico:

Infância

A Abgar Renault

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé,
 comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 - Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé.

De acordo com Antonio Carlos Secchin (2002, p. 36), o “Poema de Sete Faces” “denunciaria em Drummond uma das tensões de sua poesia, que é o ímpeto para o mundo, o ímpeto do cosmo, uma força centrífuga”. E logo a seguir, já no segundo poema, ele se recolhe para Itabira do Mato Dentro, para o texto de “Infância”, efetuando, portanto, um movimento centrípeto.

De fato essa dualidade é uma forte presença em *Alguma Poesia*, seja com relação ao mundo exterior (das observações do eu lírico) e ao mundo interior (relativo aos sentimentos do eu *gauche*), entre o cosmopolita e o provinciano, entre o culto e o coloquial, entre a ironia e o *gauche* ou entre o real e o ideal. Nesse segundo poema do livro, muitas dessas contradições, bem ao que requer a poesia moderna, estão presentes, além das relações opostas, também, entre o lido e o vivido e entre os membros da família retratada.

Em um movimento de expansão e de retração, como mostra Secchin (2002), o mundo do eu lírico, inicialmente pequeno e campestre “meu pai montava a cavalo, ia para o campo”, encontra “entre mangueiras” um ponto de contato com um mundo imenso representado pela narrativa de Daniel Defoe, cujo personagem principal era Robinson Crusoé, náufrago que viveu durante muitos anos em uma ilha. Por meio de uma linguagem coloquial e corriqueira, o eu lírico, “menino entre mangueiras / lia a história de Robinson Crusoé, / comprida história que não acaba mais”, permanecendo em um cenário que se assemelha ao bucólico e ao idílico, trazendo para o leitor a falsa impressão de que tudo transcorre harmoniosamente.

A memória da infância é sim um lugar comum na poética drummondiana que apresenta belíssimas passagens em que o eu lírico rememora sua vida em família, no interior, e coloca-se saudoso. Trata-se, porém, de apenas uma das faces que estas passagens apresentam ao leitor, colocando no papel uma série de contradições em torno da saudade

inicialmente observada. Isso porque, paralelamente à nostalgia, existe a monotonia, percebida pelos insistentes verbos no pretérito imperfeito que descrevem uma cena habitual do passado, repetindo-se.

Por isso, nota-se que a ironia também tem neste poema seu lugar de destaque, tanto no que concerne ao tédio interiorano, em contraponto com o cosmopolitismo da leitura de um livro de Daniel Defoe, quanto pelas claras relações familiares convencionais, que podem representar toda a intenção de ruptura com a tradição.

O menino, sempre sozinho, pode vir a ser a expressão solitária do próprio poeta em seu ato criativo, ou ainda a personificação do sentimento *gauche* de estar à margem, entre mangueiras, isolado em sua ilha de pensamentos e de sentimentos, tão desacompanhado quanto Robinson Crusoe.

Ainda em diálogo com a narrativa de Defoe, o menino encontra na mãe preta que trabalha na casa seu índio Sexta-feira, companhia que rompe o silêncio e a solidão desse personagem, de acordo com Secchin (2002). A mãe preta vem também ao encontro de uma poética que busca a ruptura, a originalidade, uma vez que não faz parte dos paradigmas temáticos da poesia. Assim como a poesia para o poeta, ela também traz conforto para o menino sonhador.

Se as relações familiares forem observadas, de acordo com o que nos mostra Secchin (2002), um retrato patriarcal é pintado, com o pai distante, trabalhando, a mãe em seus afazeres domésticos cuidando da criança mais nova, ainda de berço, e a mãe preta fazendo o café, “café preto que nem a preta velha”, retrato que pinta nos versos um modelo patriarcal de família vigorante durante séculos. Além disso, ao expor um tipo de convenção social, em forma de poesia, usando uma linguagem original, simples, como a das pessoas simples, aparece igualmente uma crítica às convenções poéticas inflexíveis, bem como a necessidade de buscar uma nova maneira de versar. Essa ironia distanciadora, conforme aponta Hutcheon

(2000), que tem por objetivo trazer uma nova expectativa, busca no eu *gauche* e solitário, tímido e à margem, uma forma de defesa contra o politicamente correto, além de construir um novo olhar, uma nova perspectiva em torno da poesia, assim como o menino que, inicialmente sozinho e deslumbrado com a literatura, percebe que sua vida era mais bela do que a narrativa que apreciava.

Esse isolamento do eu lírico é também observado gramaticalmente na primeira estrofe do poema, à medida que se apresentam versos mais longos, com mais ou menos a mesma extensão, e terminados pelo ponto final. Tem-se, então, verso e ponto seguido de novo verso e ponto, minimizando as relações versais, assim como acontece com os familiares ocupantes de funções protocolares, descritas pelo menino.

Na segunda estrofe, composta de versos mais irregulares, com métrica variada, não há apenas versos mais curtos, mas também se irrompe o silêncio e a solidão do eu lírico ao apresentar a preta velha contrastando com o “meio dia branco de luz”, segundo Secchin (2002). Dois termos chamam a atenção do leitor, os que estão nos versos 8 e 10, compostos por um único vocábulo cada e por uma mesma rima verbal, “aprendeu” e “esqueceu”, palavras que, isoladas, construiriam mais uma oposição, mas que reunidas nesses versos unem-se em favor do menino que nutre pela preta velha um sentimento agradável, tanto quanto “a voz que aprendeu a ninar” ou o “café gostoso / café bom”. Esta estrofe é diferente das demais, mais estáticas, pois apresenta uma movimentação, da preta chamando o menino para o café e, assim, colocando-o na história, não como mero observador, mas como agente. Não são mais somente os olhos do garoto que se movimentam, mas todo o seu corpo, inserido no contexto da casa, como indivíduo que deixa o olhar cabisbaixo e o sentimento *gauche* de lado.

A terceira estrofe traz um verso que praticamente se repete “minha mãe ficava sentada cosendo”, mostrando novamente a relação de oposição entre movimento (cosendo) e estática

(sentada). Porém, toda a ironia embutida em meio à observação cujo foco é o olhar do menino, uma ironia mais sutil e complicadora, como afirma Hutcheon (2000), justamente por ser complexa e ambígua, é aqui consolidada à medida que a mãe, ainda sozinha, volta seus olhos para o pequeno, mesmo que para repreendê-lo:

- Psiu... Não acorde o menino.

Apesar de uma advertência, a atitude da mãe de manter o silêncio, segundo Secchin (2002), garante ao menino a possibilidade de sonhar. A ironia até então construída se mantém, visto que a mãe, apesar de ter um lugar protocolar dentro de uma hierarquia patriarcal, ainda é uma das únicas personagens que fala. Aliás, com relação às vozes, elas são, ironicamente, apenas femininas, corroborando a ideia de inovação e de quebra de modelos vigentes.

Ao se fazer uma leitura bastante atenta do poema, é possível entendê-lo ainda como uma construção alegórica e metaliterária, em que esse universo que se expande e se retrai é mesmo o universo do poeta que busca, de forma inovadora, compor uma nova poesia. A mãe, aqui, alegoriza o posto do próprio poeta, aquele que assume seu papel de senhor do próprio destino e da própria poesia. Esse protagonismo da mãe (ou do poeta) é ainda acentuado nos dois versos seguintes, isolados em uma estrofe própria, distanciando cada vez mais a figura do pai (ou das convenções ironizadas):

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

A figura parterna, simbolizando os postulados enrijecidos, está distante e o mato que ele campeia, como afirma Secchin (2002), é “sem fim”, mostrando realmente que a tentativa que quebra com as convenções não tem volta, é um objetivo e mesmo um estilo assumido para a nova poesia drummondiana. Essa poesia, inclusive, também é eternizada nos dois últimos versos, por meio da figura do menino, personagem que traduz os sentimentos do

poeta com relação à própria poesia, sendo sua história mais profunda e bela do que a finda narrativa de Robinson Crusóé.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

A história de Defoe, apesar de citada no presente no início do poema (“comprida história que não acaba mais”), teve seu ponto final. A história da inovação da poesia, sobretudo da drummondiana, porém, não pode ser colocada como algo que teve um fim, pois seus versos abrem portas cada vez mais amplas para que o leitor tome conhecimento do protagonismo do poeta em face de sua obra e em face mesmo da poesia.

O tom de inovação e de ironia desenha também os versos e as imagens do poema “Igreja” (ANDRADE, 2002, p. 17), edificado com palavras que, sobrepostas, ilustram trabalho daqueles que incansavelmente laboram, em vista da construção da igreja apresentada nessa composição. As palavras tijolo, areia, andaime e água formam cada uma um verso distinto; estão sobrepostas no papel, assim como os tijolos formando as paredes dessa torre drummondiana, reconstituindo a edificação dos muros do campanário. A construção aqui é também a gênese do próprio poema, metapoético em seus versos e contrário à rigidez das convenções, que funcionam realmente como uma barreira de tijolos, dificultando ao poeta de se libertar para alçar novos voos poéticos. A ironia dirigida às convenções literárias e, além delas, às convenções que circundam o homem, como é o caso da religiosa, tem seu lugar de destaque no texto, assim como em vários poemas laforguianos, inclusive por haver aqui menções aos domingos, às litânias e ao tédio, tão fortemente ligados à crítica formalizada e tão presentes em *Les Complaintes*. A igreja que se constrói, portanto, simboliza a torre de marfim dos literatos que, demiurgos por autodenominação, permaneciam nessa torre de conceitos pré-formados e distantes dos leitores de seus poemas e dos anseios da sociedade em geral:

Igreja

A Wellington Brandão

Tijolo
 areia
 andaime
 água
 tijolo.
 O canto dos homens trabalhando trabalhando
 mais perto do céu
 cada vez mais perto
 mais
 - a torre.

E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações.
 O padre que fala do inferno
 Sem nunca ter ido lá.
 Pernas de seda ajoelham mostrando geolhos.
 Um sino canta a saudade de qualquer coisa sabida e já esquecida.
 A manhã pintou-se de azul.
 No adro ficou o ateu,
 No alto fica Deus.
 Domingo...
 Bem bão ! Bem bão !
 Os serafins, no meio, entoam quírieleisão.

O título do poema, “Igreja”, prenuncia a intertextualidade com o universo cristão, sobretudo católico, que permeia o poema drummondiano. Juntamente com a religião, as referências aludirão à tradição que envolve o seguimento da doutrina cristã, construída sobre dogmas e preceitos pré-estabelecidos para serem acompanhados pelos ministros da igreja e pelos fiéis católicos.

A primeira estrofe do poema exhibe a construção dessa igreja, feita com “ tijolo / areia / andaime / água / tijolo” e com muito suor dos trabalhadores que incansavelmente laboram, “O canto dos homens trabalhando trabalhando”. Esse trabalho é longo e ininterrupto, pois não se detém nem mesmo para a inserção de uma vírgula ou de um ponto final, sinal gráfico que aparecerá apenas no final dessa estrofe de ritmo acelerado, com uma movimentação que volta os olhos do leitor para cima, ou seja, para o céu, direção da construção: “mais perto do céu / cada vez mais perto”. O olhar do eu lírico drummondiano, constantemente voltado para baixo,

gauche no mundo, faz a experiência, nesta primeira estrofe do poema, de olhar para cima, aproximando-se do olhar contemplativo (e irônico, e humorístico) de Jules Laforgue. Bastide (1997, pp. 94-95), afirma que o tom de humor de Laforgue, com bases metafísicas, é mais voltado para o céu estrelado europeu; já Drummond olha para o chão, para a realidade mineira, para a “desordem do mundo em mudança”. Todo o turbilhão de transformações do século XX faz com que tudo esteja misturado, anjos e demônios, cosmopolita e provinciano, real e ideal, enfim, toda a dualidade que norteia os princípios da modernidade literária, encontrada em Laforgue, é também motivadora da poesia de Drummond. Este olhar que toca o céu, assim como a torre da igreja parece fazer, está permeado de reflexão, construindo, além de uma nova forma de versar, uma ironia crítica. De acordo com a classificação de Linda Hutcheon (2000), trata-se, mais uma vez, de uma ironia atacante, dado seu caráter corretivo, atacando as convenções dogmáticas e seus seguidores submissos. O caráter dúplice dessa ironia, bem semelhante ao que faz Jules Laforgue, pode bem ser percebido na dupla crítica drummondiana, já que a crítica às concenções estende-se, em forma de chiste, aos fiéis hipócritas que frequentam a igreja apenas para exibir suas “pernas de seda”.

A referência a uma construção, mais especificamente a de uma torre, parodia a ideia bíblica da edificação da torre de Babel, cuja finalidade era atingir as alturas, alcançando a morada dos deuses. Esse sentimento de superioridade e de semelhança com o divino lembra a forma como eram vistos os parnasianos e os simbolistas, por Jules Laforgue e por Carlos Drummond de Andrade, direcionando o olhar do leitor para a ironia aos acordos literários acompanhados e colocados em prática por esses literatos conservadores da tradição. Nesse contexto, a torre da igreja, além de denotar uma crítica às doutrinas religiosas, pode ser lida como uma espécie de expressão das “torres de marfim”, símbolo da literatura conservadora apontada.

A segunda estrofe do poema, diferentemente da primeira, possui versos longos e, quase todos, encerrados por ponto final. A repetição de “verso, ponto” sugere monotonia à composição, confirmada pela temática religiosa que se apresenta no contexto dos cultos dominicais e das litanias. Assim como Laforgue, Drummond também se serve do domingo como expressão de tédio, conforme é possível observar no antepenúltimo verso, marcado pelas reticências preguiçosas: “Domingo...”. Além disso, domingo é o dia em que os cristãos católicos preferencialmente vão à igreja para orar; as orações repetitivas e decoradas, portanto monótonas, aparecem compondo esse quadro de lentidão e de languidez:

E nos domingos a litania dos perdões, o murmúrio das invocações.

Esse é o verso mais longo do poema, tedioso como os domingos e como as litanias cristãs. Litania é uma espécie de ladainha, oração com frases prontas e normalmente curtas, com respostas repetidas. Segundo a tradição oral e popular, ladainha pode, ainda, significar uma lengalenga de frases sem sentido, bem da forma como acontece com os que fazem as orações apenas almejando seu pedacinho no céu, ou repetindo uma tradição passada por gerações, sem atentar para o significado, que acaba passando despercebido. No poema, a estrutura invocativa de repetição permite que sejam proferidas críticas bastante incisivas em torno do tédio, da monotonia das convenções e, além disso, a respeito da hipocrisia dos que alegam professar uma fé apenas por cumprir preceitos e por rezar o desconhecido declamado de cor. Da boca para fora são feitas, por exemplo, as pregações do padre, citado no poema, que representa a cúria eclesiástica, pregando algo que não conhece, segundo o eu lírico, e induzindo o pensamento dos devotos:

O padre que fala do inferno
Sem nunca ter ido lá.

A ironia incisiva ao clero católico e, com ela, aos preceitos religiosos, que se estendem até os modelos poéticos, é seguida de um chiste que se volta aos leigos que frequentam a igreja, ao contrastar a intenção de orar com o desejo de serem apenas vistos ali pelos outros. No poema, são representados por pernas, sob o recorrente olhar *gauche*, novamente voltando seus olhos para baixo, mirando o chão, a realidade. As pernas são femininas, pois são “pernas de seda” que “ajoelham mostrando os geolhos”. Esse olhar malicioso para as pernas de mulher apontam para uma das hipocrisias dos fiéis, a de ir à igreja apenas para observar os outros, sobretudo as citadas “pernas de seda”. Juntamente com essa visão, há outra crítica embutida no retrato das pernas femininas, direcionada às pessoas, principalmente às mulheres, que vão, por sua vez, à igreja, mais para exibir algo à sociedade, sejam pernas, joelhos ou sapatos, do que realmente para aproximar-se de Deus. O chiste, portanto, é arquitetado em torno da intenção dos que vão à igreja e do significado das litânicas, por serem orações invocativas e, por vezes, de pedido de perdão; clamar por misericórdia, nestes versos, é praticamente uma farsa, uma vez que concomitantemente à imagem dos “beatos” que oram, as intenções que os levam a participar do rito religioso são profanas. O eu lírico apresenta traços de onisciência enquanto aponta para a superficialidade da relação entre os fiéis e a doutrina cristã, deixando claro o seu ponto de vista no quinto verso dessa estrofe, ao afirmar que as palavras ouvidas durante a celebração caem no esquecimento tão logo o culto termine, ao soar o sino:

Um sino canta a saudade de qualquer coisa sabida e já esquecida.

Na sequência, as ideias expressas dão continuidade à ironia às convenções por meio de um verso falsamente idílico, “a manhã pintou-se de azul”, como se a partir de então o poema fosse tornar-se harmonioso. No entanto, logo em seguida há uma segregação, à medida que cada sujeito assume um lugar específico no espaço em torno da igreja e na sociedade moderna e apressada. Os ateus, do lado de fora da igreja, aproveitam o domingo: “No adro ficou o

ateu”. Deus permanece no alto, pois talvez nem mesmo ele queira entrar nessa igreja corrompida pela hipocrisia: “No alto fica Deus”. E os serafins ficam em uma posição intermediária, apenas entoando canções, como se lavassem as mãos diante da dissimulação dos homens. Além disso, existe o soar dos sinos da igreja, anunciando o término da missa e também da composição. Expresso por meio de uma onomatopeia, transmite um duplo significado ao leitor, por meio da ironia e do cômico, fazendo uma crítica e, ao mesmo tempo, provocando o riso (Muecke, 1978). Além da clara intenção de imitar o som do bronze, a onomatopeia do verso irônico, com um humor afiado típico do chiste drummondiano que aproxima inesperadamente reflexões contraditórias, associa o domingo ao langor, ao tédio, ao ficar sem fazer nada, no “bem bom” e, por isso, ir à igreja: “Bem bão! Bem bão!”. O coloquial faz-se então presente, haja vista o emprego de “bão” em lugar de “bom”, permitindo a rima com “quirieleisão”, no verso seguinte: “Os serafins, no meio, entoam quirieleisão”.

O som dos sinos drummondianos é semelhante ao dos sinos laforguianos, em “*Complaintes de Cloches*” (LAFORGUE, 1979, pp. 109-110), cuja repercussão pelo ar evidencia, ainda, uma espécie de censura sob o céu endomingado, em que as hosanas alegremente não podem dar lugar a blasfêmias. Por isso, no início e no fim do poema é possível encontrar o refrão norteador da ironia aos paradigmas que também calam as pessoas:

*Bin bam, bin bam,
Les cloches ! les cloches !
Chansons em air, pauvres reproches !
Bin bam, bin bam,
Les cloches em Brabant !*

O derradeiro verso de “Igreja” muito tem a dizer ao leitor com o significado do termo “quirieleisão”, uma tradução coloquializada da expressão grega *kyrie eleison*, ou seja, “senhor, tende piedade”. Em vista de quem os serafins pedem piedade? Talvez orem por aqueles que hipocritamente frequentam a igreja, por aqueles que impõem convenções, sejam de que nível for, ou ainda por aqueles que as põem em prática. No rito católico, o pedido de

perdão vem logo no início da missa, mas aqui, está no último verso do poema, confirmando a ineficácia da participação no ritual e a ironia às imposições dogmáticas.

Outro poema de *Alguma Poesia* que ironiza a tradição e as formas fixas é “Sentimental” (ANDRADE, 2002, p. 16), cujo título supõe o tom irônico da composição, ao se considerar que Drummond pode ser visto, como declara Davi Arrigucci Jr (2000), como o avesso de um poeta sentimental, parecendo justamente repelir tal adjetivo. O poema, de características narrativas, dedica-se a produzir uma reflexão antipoética, antirromântica e que em nada se parece com uma composição pensada para expor emoções, de modo “sentimental”:

Sentimental

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
"Neste país é proibido sonhar."

O poema inicia-se de forma narrativa com a historietta do eu lírico escrevendo o nome da amada, dando ao leitor a falsa impressão de ser este um idílio, um poema amoroso e bucólico que estaria em consonância com seu título, “sentimental”, da mesma forma como acontece em “Poema de Sete Faces”, cuja narração angelical preambular será propositalmente desconstruída. Esse falso início idílico que se desfaz é recorrente tanto em poemas de *Alguma Poesia* quanto em várias *complaintes* laforguianas, por se tratar de uma estratégia estrutural de construção da ironia. Em “Sentimental”, a expectativa de ler um poema romântico é

quebrada tão logo o leitor tome contato com o segundo verso dessa composição, uma vez que o eu lírico não escreve o nome da amada com tinta e papel, mas sim com o macarrão da sopa, aproximando de forma bastante dissonante o universo “sentimental” do contexto mais prosaico e cotidiano, tanto por meio da estrutura narrativa do poema, quanto pela temática popular e corriqueira. Corroborando o tom prosaico construído pelo personagem que toma sua sopa, os vocábulos escolhidos para fazerem parte da estrofe de abertura do poema valorizam o uso de dígrafos vocálicos, cujas nasais compostas por vogal e -m / -n (ou então por -ão) empregadas repetidas vezes podem levar o leitor a imaginar o movimento da mastigação: **macarrão, contemplam, romântico.**

Dessa forma, o amor romântico, juntamente com as convenções poéticas do movimento literário aludido, é colocado em xeque, de forma afiada, mas sem deixar de ser cômica. O poema apresenta-se, portanto, como uma típica expressão do chiste drummondiano ao reunir elementos que se contrapõem, como o amor e o ato corriqueiro de se tomar sopa, que ironiza aos moldes de um poema-piada zombeteiro. Em se tratando da ironia, ela permanece, de acordo com as definições de Muecke (1978), no campo da ironia cômica, sendo ao mesmo tempo crítica e humorística. As tradições literárias, para o eu lírico, parecem assim esfriar, da mesma forma que acontece com a sopa em seu prato, cheia de escamas.

Outra característica da poesia drummondiana bastante presente nesse poema é a dinâmica construída em torno do olhar; normalmente para baixo, denotando o sentimento *gauche* do eu marginal, transforma-se aqui em um olhar de observador atento a contemplar a natureza de cada convenção em vigor no mundo moderno. Inicialmente, o eu poético olha para baixo, para o prato, mas logo observa os outros que estão sentados à mesa e tece suas ironias. Em seguida, em um movimento reflexivo, olha para si mesmo e admira a própria reflexão. Como sequência deste momento meditativo, os olhos que fitam as pessoas são observados de volta pelo pai que ralha com ele, em nome de convenções que não permitem a

liberdade de expressão. Este movimento pode ser visto, ainda, como um olhar para o passado, por simbolizar as lembranças de uma mente que rememora a infância. Por fim, a crítica à impossibilidade de sonhar é feita diretamente para o leitor; o poeta busca a cumplicidade do leitor para propagar sua ironia ao engessamento moderno. Toda essa movimentação de olhares para si e para o outro contrastam, enfim, com a estática do poema em que pessoas permanecem sentadas em torno da mesa, seguindo os postulados ligados à tradição, seja ela social ou literária.

A segunda estrofe supõe de maneira afim à da primeira a construção reversa desse poema antissentimental. Para acabar de escrever o nome da amada, falta apenas uma letra, circunstância que é supervalorizada no universo do eu lírico, como demonstra o uso do termo “desgraçadamente”:

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

O uso do ponto de exclamação, bem como alega Scepi (2000) ao analisar a obra de Jules Laforgue, eleva o tom da pronúncia do verso, além de expressar a ironia à emotividade exagerada, características verificadas também no poema de Carlos Drummond de Andrade arquitetado ao redor da ironia às convenções e do chiste que aproxima temas universais à simplicidade dos afazeres do cotidiano.

A ironia dos versos está voltada, além disso, para outras tradições que não somente as literárias, com os versos formando uma espécie de retrato de uma cena comum, a da família mineira do interior durante a refeição, que vê seu ritual ser interrompido pela contemplação inoportuna do eu lírico:

e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

A única voz que se ouve é provavelmente a patriarcal, em tom de desaprovação. A sopa está à mesa para ser consumida, não para servir de distração. O verso que traz consigo a fala do pai é único na estrofe, representando aquele que provavelmente ocupa um lugar distinto à mesa e uma posição superior na família, de acordo com as convenções sociais patriarcais da época de Drummond.

Com esse poema, o escritor traz à tona, mais uma vez, a crítica ao engessamento das concepções de mundo e poéticas, criando uma composição que visa à originalidade, motivada pelos ideais modernistas de ruptura que provocam desregramento, contradição, inovação métrica, rítmica e vocabular. O rebaixamento da poesia elevada é ensaiado por meio da inserção de temas ligados à vida simples e rotineira, pelo prosaísmo que surge na preferência por passagens narrativas, pelos sinais gráficos, que se assemelham a uma narração mais do que a um poema, além do tom mais irônico do que propriamente “sentimental”.

O verso que reproduz a fala do pai, único na estrofe e exclamativo, é continuado pela ideia inserida no último trecho do poema afirmando que sonhar é proibido. O poeta que aqui se confunde com o eu lírico assume estar sonhando, sonhos profundos e intermináveis, como bem mostram as reticências ao final do verso inicial dessa estrofe que encerra a composição. Todavia, diz que em cada consciência há um cartaz amarelo, funcionando como uma espécie de sinal de alerta, lembrando cada pessoa de que sonhar pode ser algo muito perigoso em uma sociedade repleta de pressupostos a serem seguidos. Quando existem muitos postulados, inclusive, torna-se difícil conseguir sonhar, já que o aprisionamento provocado pelas convenções imobiliza a imaginação do poeta. O eu lírico drummondiano, porém, não se priva de seus sonhos, sonha com o nome da amada, sonha à mesa, sonha até mesmo diante da sopa que toma na tentativa de trocar o amarelo do cartaz de sua consciência pela possibilidade de pintar diferentes cores no papel:

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...

E há em todas as consciências um cartaz amarelo:

"Neste país é proibido sonhar."

Apesar de proibido sonhar, ou seja, de transgredir as convenções, tanto Drummond quanto Jules Laforgue trilham os caminhos da ruptura, da dissonância, da ironia e da originalidade, almejando construir, cada um a seu modo, uma maneira individual de se fazer poesia.

Em *Alguma Poesia* existem textos cuja função da linguagem predominante é a metapoética, como ocorre em “Poema que aconteceu” (ANDRADE, 2002, p. 17). Nestes versos, o eu lírico reflete sobre o ato produtivo, abordando questões que se relacionam às escolhas temáticas de cada poeta e, por conseguinte, a escolas literárias às quais se filiam, uma vez que o título da composição, trazendo um verbo no passado, “aconteceu”, pode indicar uma referência à poesia que antecede o momento de produção deste discurso:

Poema que Aconteceu

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.

A lírica é composta por duas estrofes cujos versos, em sua maioria, permanecem entre oito e nove sílabas poéticas cada, trazendo para o poema uma roupagem que lembra os movimentos literários preocupados com questões estéticas, como o parnasianismo, por exemplo; esta constatação inicial poderia levar o leitor a crer tratar-se de um poema de transição, demonstrando apreço pelas características formais ligadas à tradição literária,

inclusive com relação à metalinguagem, mas com traços modernistas, como a ausência de rimas.

Todavia, ao debruçar-se sobre o conteúdo da obra, percebe-se a intenção, mais uma vez, irônica, ao escolher tal construção métrica pouco elástica, em acordo novamente com os domingos tediosos e intermináveis, “sem fim nem começo”, uma expressão do *ennui* e do sentimento *gauche* drummondiano. Assim como o faz Jules Laforgue, os domingos de Drummond apontam para uma poética inovadora que, por meio da ironia aos padrões literários endurecidos, busca uma nova maneira de versar e de entender a literatura e a arte.

O tédio proposto pela estaticidade métrica, com o pouco balanço causado pela repetição do esquema 5-8, faz-se presente nesta composição endomingada: o mundo, anulando as oposições (desejo x problema) para eliminar qualquer tipo de movimento (parou, ficaram calados, sem fim nem começo), parou, como máquina que para seu mecanismo “de repente” (preparada pelo paralelismo dos dois primeiros versos e dos dois seguintes da estrofe).

Esse cenário dominical, silencioso e sem problemas, aproxima-se também da preferência drummondiana pelo coloquial e pelo popular ao traduzir em versos a calma quase sepulcral que acomete as pequenas cidades, principalmente do interior, aos domingos. Neste poema, “a mão que escreve” mistura ao tédio, portanto, uma nostalgia itabirana no silêncio dos homens simples.

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados

Na segunda estrofe, essa ausência de movimento interior (desejo) e exterior (problema) não impulsiona o eu lírico, espécie de consciência propulsora que faz nascer o poema. E sem ele, sem esse “sentimento do mundo”, resta apenas, ao poeta, aquele

mecanismo (a mão) que exerce um fazer poético automático, que trabalha com o ritmo, com as palavras, com a linguagem, moldando-as em forma de poema que determina a imobilidade física do eu poético em consonância com a aparente imobilidade temporal suscitada pelo tédio desse dia que parece não terminar. Assim, o poeta tão afeito ao chiste, revela que o anunciado pelo título não aconteceu.

A indiferença do eu lírico, que é também o poeta que escreve estes versos, está expressa na aparente falta de importância que confere à temática do poema. Logo, é possível visualizar uma espécie de construção simbólica que imita ironicamente o ato produtivo de um poema seguidor dos postulados de escolas literárias, construindo, assim, uma metalinguagem às avessas junto ao tom zombeteiro que brinca com as motivações e inspirações parnasianas e simbolistas. De forma oposta, em “Poesia” (ANDRADE, 2002, p. 21), o eu lírico busca sem sucesso o verso que lhe escapa, mostrando preocupação com o conteúdo da composição, com a expressão mais profunda dos sentimentos e, ainda, com a recepção do leitor, com o qual Drummond mantém um pacto, já que aquele que lê o poema é quem faz com que os versos signifiquem:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia desse momento
inunda minha vida inteira.

O poema “Explicação” (ANDRADE, 2002, pp. 36-37) é um dos que encerram *Alguma Poesia* trazendo, assim como “*Complainte des complaintes*”, de Jules Laforgue, um esboço de explicação do que o poeta entende como poesia e de suas escolhas poéticas que compõem o livro, configurando uma espécie de autoanálise, uma primeira reflexão e crítica sobre a obra.

Explicação

Meu verso é minha consolação.
 Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.
 Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
 folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

Para louvar a Deus como para aliviar o peito,
 queixar o desprezo da morena, cantar minha vida e trabalhos
 é que faço meu verso. E meu verso me agrada.

Meu verso me agrada sempre...
 Ele às vezes tem o ar sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota
 mas não é para o público, é para mim mesmo essa cambalhota.
 Eu bem me entendo.
 Não sou alegre. Sou até muito triste.
 A culpa é da sombra das bananeiras de meu país, esta sombra mole,
 preguiçosa.

Há dias em que ando na rua de olhos baixos
 para que ninguém desconfie, ninguém perceba
 que passei a noite inteira chorando.
 Estou no cinema vendo fita de Hoot Gibson,
 de repente ouço a voz de uma viola...
 saio desanimado.
 Ah, ser filho de fazendeiro!
 A beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
 é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.
 E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.
 Aquela casa de nove andares comerciais
 é muito interessante.
 A casa colonial da fazenda também era...
 No elevador penso na roça,
 na roça penso no elevador.

Quem me fez assim foi minha gente e minha terra
 e eu gosto bem de ter nascido com essa tara.
 Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa.
 A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro
 e tem umas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.
 O francês, o italiano, o judeu falam uma língua de farrapos.
 Aqui ao menos a gente sabe que tudo é uma canalha só,
 lê o seu jornal, mete a língua no governo,
 queixa-se da vida (a vida está tão cara)
 e no fim dá certo.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
 Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

Escrito com versos livres e brancos, apresenta tanto através da forma, quanto por meio do conteúdo, traços marcantes da modernidade ligados à fluidez dos versos, à ausência de

métrica e ritmo fixos, ao tom irônico e confessional, ao popular tanto quanto o é a cachaça, ao diálogo intertextual com o cinema americano, representado por Hoot Gibson, cujos papéis de *cowboy* que o tornaram tão conhecido nas primeiras décadas do século XX assemelham-se à espécie de tiroteio de assuntos e de afirmações do eu lírico, direcionadas ao leitor que precisa estar atento, pois

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.

A cumplicidade drummondiana com o leitor insere em sua obra algo diferente do que era feito pelos parnasianos, por exemplo, já que o conteúdo passado é aqui bastante importante; também *Alguma Poesia* difere dos conceitos românticos e simbolistas de que o poeta é um demiurgo ou de que a poesia deveria sugerir, sendo destinada a eleitos. O texto de Drummond busca o leitor ao invés de excluí-lo, dialoga com ele, apesar de apresentar posicionamentos bem próprios do autor expressos pela voz poética.

Longo e prosaico, o poema é escrito em torno de uma temática que parece ao leitor um tanto desconcertante ao iniciar-se falsamente idílica, transfigurando o primeiro verso, aparentemente sentimental, em ironia. Uma nova face do eu poético de *Alguma Poesia* apresenta-se neste poema, trazendo imagens, conceitos e posições desse ser desconcertado em face do mundo moderno.

A estrofe inicial do poema vem descrever o significado, para o eu lírico, de versar, apontando a capacidade consoladora conferida à trova. No entanto, o consolo dos versos é aproximado ironicamente do consolo da cachaça, como lembra Villaça (2006), por meio de um tipo de chiste que tanto afirma a natureza confortadora da poesia, quanto deixa transparecer que ela pode ser um vício, uma obsessão. A ideia de fixação em torno dos versos é reiterada à medida que o eu lírico afirma que, assim como a cachaça para o homem comum, a poesia serve-lhe de consolo não importando as circunstâncias, uma vez que

Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres,
folha de taioba, pouco importa: tudo serve.

A ideia de “tudo serve” resgata certo determinismo cristão de que após toda situação desfavorável ou de provação haverá uma recompensa; a figura divina aparecerá logo no início da segunda estrofe mostrando como a poesia pode ser feita para louvar a Deus, um possível indício de ironia crítica, de acordo com denominação de Muecke (1978), aos desígnios cristãos impositivos. A construção irônica em torno do dogmatismo religioso é somada à ironia cômica, ainda segundo Muecke (1978), do “jeitinho brasileiro” tocado pela malandragem daquele que sempre encontra uma forma de resolver seus problemas, ou de versar, ou de tomar aguardente.

A estrofe seguinte discorre a respeito da motivação dos versos, mostrando como podem ser pensados para exaltar ou para desabafar, configurando novamente a dependência do eu lírico com relação à poesia feita por ele e que lhe é agradável. Essas duas estrofes iniciais retratam, além do versejar, situações corriqueiras do homem simples, uma preferência drummondiana que faz modernista sua poética inicial, menos preocupada com padrões métricos e estéticos e mais engajada no coloquial e no irônico. A linguagem, assim como a representação de situações do cotidiano, é simples e direta, em consonância com a escolha de elementos contraditórios do dia a dia do homem comum, como a pinga.

A terceira estrofe continua as explicações sugeridas pelo título da composição, desta vez em torno da natureza dos versos, bem como do próprio eu lírico. Aqui, o eu poético continua pinçando elementos centrais na construção de *Alguma Poesia*, como a crítica aos postulados e a preferência pelo corriqueiro, da mesma forma que “*Complainte des complaintes*” e “*Complainte-épitaphe*”, de Jules Laforgue, fazem com a temática de *Les Complaintes*. O início da estrofe retrata o verso “sem-vergonha de quem vai dar uma cambalhota”, o que liga a poesia drummondiana ao humor, tanto quanto às acrobacias verbais de versos pensados para contradizer as normas poéticas enrijecidas. Por isso mesmo, o eu

lírico afirma que “é para mim mesmo essa cambalhota. / Eu bem me entendo”, pois sabe que o trabalho praticamente às avessas da tradição, uma espécie de espírito anti-heroico que lembra *Macunaíma*, é intencional e crítico.

Na sequência, a tristeza incurável do ser *gauche* ganha espaço e é justificada em partes pela indolência do brasileiro, marcada pela preguiça semelhante à de *Macunaíma*, mais uma vez, debaixo da “sombra mole” das bananeiras. A paisagem interiorana repleta de vegetação e de calor retoma os momentos do *Alguma Poesia* em que as “casas entre bananeiras” que tediosamente espiam a vagareza da passagem do tempo configuram a “vida besta”, o “*que la vie est quotidienne*” de Laforgue.

A poética do olhar aparece na sequência como uma das vertentes do *gauchismo*, em que os olhos marejados miram o chão para que passem despercebidos. Mais uma vez, os olhos drummondianos observam o real e o cotidiano, e muitas vezes também se escondem, atrás de óculos, de bigodes ou da própria timidez tão incurável quanto as *complaintes* laforguianas, cujo sentimento de estar à margem provoca uma atitude irônica e de ruptura com os padrões pré-estabelecidos.

Na sequência, toda a modernidade ligada ao cinema americano, por meio da citação de Hoot Gibson, contrasta de forma quase dissonante com “a voz de uma viola”, instrumento que simboliza o homem do campo, sobretudo do interior brasileiro, bem distante das grandes e modernas cidades americanas. Outra oposição fortemente marcada relaciona-se com o diálogo irônico entre a exaltação do que é estrangeiro e o desprezo do que é nacional:

Ah, ser filho de fazendeiro!
À beira do São Francisco, do Paraíba ou de qualquer córrego vagabundo,
é sempre a mesma sen-si-bi-li-da-de.

A valorização da cultura estrangeira continua sendo alvo de ironia na penúltima estrofe da composição quando o orgulho nacionalista fala mais alto, “Quem me fez assim foi minha gente e minha terra / e eu gosto bem de ter nascido com essa tara”, contrapondo-se aos

suspiros pela Europa: “Para mim, de todas as burrices a maior é suspirar pela Europa. / A Europa é uma cidade muito velha onde só fazem caso de dinheiro”.

O descontentamento do homem, ligado à exaltação ou desprezo por determinadas culturas, coteja o sentimento de incompletude que permeia os poemas dessa obra drummondiana. O final da terceira estrofe traz a inconstância e a insatisfação humanas que, muitas vezes, sentem saudades daquilo que nunca viveram, idealizando uma forma de viver que na realidade nem sempre existe, buscando padrões impostos pela sociedade que aprisionam o homem em constatações:

E a gente viajando na pátria sente saudade da pátria.
Aquela casa de nove andares comerciais
é muito interessante.

O eu lírico de Drummond, irônico de forma crítica, de acordo com Muecke (1978), focaliza essa busca nem sempre bem-sucedida que envolve o homem moderno, direcionando seu olhar para o sentimento *gauche* de incompletude que por vezes se esquece de que a vida que se leva também pode, como “a casa de nove andares comerciais”, ser interessante, sentimento ressaltado pelas reticências:

A casa colonial também era...
No elevador penso na roça,
Na roça penso no elevador.

Todavia, que o leitor não se deixe enganar pelo falso teor idílico desses suspiros do eu lírico, uma vez que a ironia é predominante. Ao constatar que está satisfeito com sua origem, o eu poético não exalta a cultura nacional, pelo contrário, ironiza-a por meio de pura zombaria, apimentada como deve ser o chiste drummondiano que aponta para uma interpretação diferente do que espera o interlocutor de “Explicação”. A satisfação em ser brasileiro trilha os caminhos do conformismo cristão, já que “Aqui ao menos a gente sabe que

tudo é uma canalha só, / lê o seu jornal, / mete a língua no governo, / queixa-se da vida” e, mais uma vez, “no fim dá certo”.

O jogo de palavras levando à ironia cômica é também recorrente em *Alguma Poesia*, e marcado no quinto verso da penúltima estrofe desse poema, quando o termo “perna”, diversas vezes observado pelo eu lírico cabisbaixo, ganha novo sentido, mais coloquial e velhaco:

E tem muitas atrizes de pernas adjetivas que passam a perna na gente.

As “pernas adjetivas” das europeias são femininas como as “pernas morenas da lavadeira” e como as “pernas de seda [...] mostrando geolhos”, cujas adjetivações misturam sensações do eu lírico sinestesticamente envolvido pela sensualidade.

CONCLUSÃO

Uma grande quantidade de autores, juntamente com a natureza de suas obras, sejam elas pinturas, esculturas ou textos, apenas ganham reconhecimento e passam a influenciar a cultura do lugar onde viveram após sua morte. Esse não foi o caso de Jules Laforgue nem de Carlos Drummond de Andrade. Ambos, apesar de criticados, foram lidos enquanto viveram e, até hoje, deixam seu legado na arte e na literatura.

Os livros que compõem o *corpus* deste trabalho são exemplos de aceitação e, ao mesmo tempo, de crítica dos leitores, já anunciando uma das características que unem Laforgue e Drummond, apesar da distância temporal que os separa: os contrastes. É possível visualizar, no trabalho com *Les Complaintes* e com *Alguma Poesia*, convergências e divergências na aproximação dessas duas poéticas que, apesar de distintas, são igualmente originais e inovadoras.

Les Complaintes, de Jules Laforgue, como aponta Henri Scepi (2000), inauguram uma espécie de regime polifônico do discurso que, por meio das múltiplas vozes e da ausência de linearidade na alternância delas, seja no que diz respeito ao discurso, à sintaxe ou mesmo à temática abordada, sustentam a estética da descontinuidade e da ruptura. A gramática tradicional francesa é deixada de lado para que novas formas de trabalhar a palavra tenham prioridade, tanto no que concerne à construção sintática quanto às associações lexicais e às escolhas métricas; assim também, vozes antes ignoradas possuem lugar de destaque. “*Mesdames et messieurs*” (Senhoras e senhores), “*un pauvre jeune homme*” (um pobre homem), *la dame* (a mulher) e *Notre-Dame* (Nossa Senhora), “*ma belle âme*” (minha bela alma), *un cri* (um grito), *le vent* (o vento), *le moi* (o eu), vozes que constroem um universo de possibilidades, juntamente com os sons dos sinos (*Bin bam*), o canto dos galos (“*chante le coq*”), os paradoxais ecos surdos (“*la surdit  des humains  chos*”), a inesperada música

hipertrofica (“*la musique hypertrophique*”), de uma poesia incurável “*de l’humour*” (do humor) para, talvez, “*tuer l’Amour !*” (matar o Amor!).

O plano de Laforgue de produzir uma poesia original faz com que ele reflita em sua construção poética sobre os recursos que existem no campo da poesia, juntamente com a observação e a análise dos padrões exigidos pelos movimentos literários em voga, ensaiando novas maneiras de combinar esses elementos textuais, uma vez que sua originalidade existe, mais do que na criação de novas construções, na maneira diversa de empregar e de combinar aquilo que tem em mãos, como em “*Complainte de l’époux outragé*”, cujos insistentes travessões e a repetição de versos recriam atmosfera de jogral, ou em “*Grande complainte de la ville de Paris*”, que é apresentada pelo próprio poeta, em subtítulo, como “*prose blanche*” (prosa branca). O léxico, por exemplo, ganha novas associações, cuja estranheza leva o leitor à dissonância, como no seguinte verso de “*Complainte à Notre-Dame des Soirs*” (LAFORGUE, 1979, p. 44): “*Lampes des mers ! / blancs bizarrants ! / mots à vertiges!*” (Lâmpadas dos mares! / brancos bizarreantes! palavras vertiginosas!). Essa mudança de tom provocada pelas combinações dissonantes cria uma poética da discordância, à medida que a bizarria das aproximações coloca em questão a homogeneidade que a harmonia produzida pelos versos mais ligados ao clássico e ao tradicional suscitava.

Dessa forma, é possível perceber como os recursos selecionados pelo poeta francês convergem para a ironia, auxiliando a formação de um universo majoritariamente crítico e contestador em meio às lamentações. A ironia é estruturada enquanto o eu poético critica as convenções, aparece em meio ao humor, que muitas vezes beira a sátira, emerge das dissonâncias que colocam em xeque a língua considerada “correta”; é produzida quando se escolhe, ao invés da temática “elevada” (ou ao lado dela), inserir o popular, o comum, o cotidiano, “*les grands pins*” (os altos pinheiros), “*une villa abandonnée*” (uma casa abandonada), a monotonia “*d’un certain dimanche*” (de um domingo qualquer), em que o

corriqueiro é apresentado como uma forma de discordância que aponta para a excentricidade e para o original.

Se Laforgue foi por alguns teóricos aproximado dos decadentes, talvez seja um pouco pelo seu apreço pelo tédio, demonstrando certo pessimismo em seus versos tão alcançados pelas filosofias niilistas de Hartmann e de Schopenhauer. No entanto, vale observar que mesmo o *ennui* aparece nas *complaintes* como uma ferramenta contestadora que culmina na ironia, já que denota uma descrença nos moldes vigentes e, ao criticar esse universo, uma tentativa de reconstruí-lo, garantindo ao poeta mais liberdade para criar sua própria poesia. No entanto, Laforgue afasta-se dos decadentes à medida que denuncia o artificialismo existente em torno da linguagem utilizada por esses poetas, seus contemporâneos, nos temas escolhidos e na forma de anunciá-los, artificialidade esta que era o cerne da poesia decadente.

Com relação às práticas simbolistas, Laforgue também se aproxima muito delas por seu gosto pelo símbolo e pela alegoria, apesar de utilizá-los enquanto ironiza inclusive o uso de tantos ícones comparativos. Ademais, o apreço pelo popular e o diálogo intertextual com figuras míticas, tanto religiosas quanto pagãs, ironizando-as e àqueles que as veneravam, afastam-no da poesia sugestiva e destinada a eleitos como era a simbolista sério-estética, pois quando toca a corrente da sugestão não é para também sugerir, mas para desferir uma crítica direta àqueles que assim procediam.

A ironia laforguiana, portanto, apropria-se de outros recursos já existentes que, combinados entre si, conseguem acentuá-la; ela é construída ainda de forma dupla quando elementos citados, que são alvo de zombaria, servem também como símbolos de pilhéria daquilo a que se referem, subvertendo de forma original o movimento simbolista e o sentido que dava aos símbolos, como é o caso da *Lune* (Lua), cultuada pelos simbolistas, aqui *vagabonde* (vagabunda).

Além disso, a ironia laforguiana possui uma dinâmica de afirmação e de negação, apontando para uma situação inicialmente apresentada de forma idílica para, em seguida, desconstruí-la ironicamente. Scepi (2000), com relação a essa dinâmica, acrescenta ainda que esse movimento da ironia consiste no princípio ordenador da linguagem poética de Jules Laforgue em suas lamentações, definindo-se como um processo de fragmentação do sujeito, cuja obrigação é a de denunciar os falsos prestígios da arte, ou seja, sua artificialidade, enquanto desenvolve a consciência, em si mesmo e no leitor, do real e do ideal. Por isso, o projeto de originalidade do jovem poeta francês funda uma poética crítica, questionando modelos vigentes e emergentes, através de um sujeito poético que é associado por Scepi (2000) à figura mitológica de Proteu, titã grego municiado de dons premonitórios e do poder da metamorfose, assim como o eu lírico do poeta de muitas faces que, por meio de sua escrita permeada de contrastes, reflexo da modernidade poética, anuncia os rumos da subsequente poesia.

Carlos Drummond de Andrade, com sua poesia crítica e reflexiva que adentra o século XX, traz consigo alguns recursos que o aproximam da poética laforguiana, mas que, mais do que isso, anunciam sua originalidade, mesmo em meio a manifestos claramente modernistas de quebra de paradigmas em vista de uma nova forma de pensar a arte e, neste caso, a poesia.

Alguma Poesia, livro de estreia de Drummond, revela uma lírica já amadurecida por anos de experiência com a criação poética, como mostra John Gledson (2003) e, segundo o próprio crítico em obra anterior (1981), representa apenas uma parte de toda a obra do escritor brasileiro no período, ou seja, nas primeiras décadas do século XX. Ainda bastante ligada à estética modernista brasileira, a obra traz consigo reflexões de um poeta em construção, cuja multiplicidade de faces em meio à fragmentação do sujeito poético, além da insatisfação com o mundo que o circunda, “Um novo, claro Brasil” que “surge, indeciso, da pólvora”, entre bondes e carroças, e a descrença no que está por vir, pois “Deus vela o sono e o sonho dos

brasileiros / Mas eles acordam e brigam de novo”, fazem de seus versos uma confluência de signos que demonstram, com palavras de Alcides Villaça (2006, p. 8), “uma dramática insuficiência”.

Essa pluralidade de faces, juntamente com a tentativa de fazer uma nova poesia, muito marcada pelas composições irônicas, aproximam a poética de Drummond à de Jules Laforgue, com coincidente tiragem inicial de 500 exemplares, tanto de *Les Complaintes* quanto de *Alguma Poesia* e com “rara mistura de *succès de scandale* e de *succès d’estime*” apontada por Gledson (1981), que fez com que o livro de estreia de Drummond fosse colocado em segundo plano pela crítica, durante décadas, se comparado aos estudos referentes às publicações posteriores.

O poeta modernista brasileiro, em sua composição inaugural, aborda de forma irônica uma série de temas ligados à natureza humana, como o amor, tão “sentimental” como o ato de se tomar uma sopa, e as relações interpessoais, anunciados por diferentes faces de um mesmo eu *gauche* desconstruído, que demonstram, ainda como aponta Gledson (1981, p. 59), “uma visão mais profunda e negativa da existência”, assim como é possível observar em “Coração numeroso” (ANDRADE, 2002, p. 21): “Meus paralíticos sonhos desgosto de viver / (vida para mim é vontade de morrer)”.

Iniciados, muitas vezes, em tom idílico, os poemas do livro desconstróem a harmonia subentendida na poesia da época, que julgava apresentar linguagem e temática ideais, buscando na forma, principalmente, um caminho para a “perfeição”. A crise da representação que impelira Jules Laforgue impulsiona também o jovem Drummond, refletindo nas escolhas métricas e estéticas a liberdade almejada por sua poesia. Os versos são livres, em sua maioria, e também brancos, quebrando as correntes com as convenções poéticas tradicionais, presas à ditadura da forma, além de demonstrar uma direta crítica a essas escolhas, uma vez que a poética drummondiana trabalha recursos opostos a esses, em tom de crítica, de ruptura e de

busca original, como em “Cota zero” (ANDRADE, 2002, p. 28): “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”.

O tom da poesia drummondiana é mais jocoso do que o laforguiano, apontando para a originalidade de Drummond no trabalho com a ironia, misturando a crítica pretendida à malícia habitual que o “jeitinho do brasileiro”, indolente, proporciona. Com relação ao homem, ainda, as escolhas do itabirano convergem para o ser humano comum, simples, em suas atividades corriqueiras em uma “cidadezinha qualquer”, olhando as pernas que passam, as pedras no meio do caminho, o cachorro e o burro que vão devagar, muito diferente das metrópoles que aparecem em seus poemas, como Rio de Janeiro, que muitas vezes reproduzem paisagens e costumes de outras grandes cidades europeias em uma espécie de *mimesis* que por vezes descarta características genuinamente nacionais, do sertão, das terras de bananeiras e laranjeiras. Nesse sentido, figuras como a do “Papai Noel às Avessas” vêm mostrar ao leitor o quanto a cultura brasileira tem de importada, deixando de lado a simplicidade. Logo, assim como o faz Jules Laforgue, Drummond utiliza o coloquial-irônico como ferramenta de crítica e também de originalidade, que dá voz ao homem comum e provinciano, diferente do que acontece no simbolismo, e que preza a linguagem também simples e corriqueira, o oposto da prática parnasiana.

As palavras utilizadas por Michael Hamburger (2007, p. 79) para descrever o apreço pelo cotidiano em Laforgue, que liberta os cativos da tradição literária, descreve muito bem a poesia do poeta francês, bem como a do brasileiro, que trazem engenhosidade e inventividade afins:

exemplo admirável de libertar o eu poético de sua jaula. O tema de seu poema é a constrição e a frustração; mas suas imagens se valem tão livremente das trivialidades da vida urbana moderna, assim como se valem da natureza, que a melancolia penetrante se torna um atributo não do poeta, mas do mundo que o cerca.

Sendo assim, as obras estudadas, como características afins, são marcadas pela ruptura, reduzem a distância entre a prosa e a poesia, diminuindo a fronteira entre os gêneros ao inserir em seus versos traços narrativos e dramáticos, além da constante alteração da métrica que, muitas vezes, preza o verso livre, sobretudo em Drummond, dando a cada poema a forma mais adequada para expressar sua temática. Com relação à linguagem, preferem o jogo de palavras, as acrobacias verbais, as piruetas em torno da prosódia, as dissonâncias, as construções neológicas e a oralidade.

Soma-se a essa aventura da linguagem o espírito crítico aguçado de um eu *gauche*, desajustado, ou de vários eus desencontrados, à margem da sociedade, tímidos, pessimistas, permeados pelo *ennui*, pela monotonia, pelo popular e pelo cotidiano. Laforgue e Drummond dão voz a esses seres esquecidos, que não são heróis míticos, que não se encaixam na realidade em que vivem, ou que a contemplam perplexos ao constatar tantas contradições. Além disso, ao observar o mundo, seja atrás de óculos ou bigodes, antes de serem julgados, atacam, fazendo da ironia e do coloquial-irônico fortes presenças nessas obras.

O tom, porém, das construções irônicas, muitas vezes é divergente. O que em Laforgue é construído de forma atacante e incisiva, beirando a sátira, contestando as convenções existentes, seja no campo das artes, da poesia, da religião ou dos contratos sociais, em Drummond é mais jocoso, apesar de contestador, configurando, muitas vezes, o chiste. Também a paródia e a intertextualidade, embora presentes, ganham mais espaço em Laforgue, no contexto dessas duas obras estudadas, como grandes facilitadoras da construção irônica.

Dessa forma, o que liga Jules Laforgue e Carlos Drummond de Andrade, mais ainda do que o emprego de recursos que convergem para a ironia e do sentimento de um eu *gauche* que, enquanto desajustado também ironiza, é a originalidade com que empregam essa ironia e constroem seu sujeito *gauche*. Gérard Dessons (2011), ao analisar a natureza do poema,

mostra ao leitor que é difícil descrever sua forma, visto que ela varia de acordo com o uso que o poeta faz dos versos, não com relação à história da poesia ou à variedade dos gêneros literários. A poesia serve ao poeta e não o contrário.

Portanto, a liberdade proposta tanto por Laforgue quanto por Drummond, refletindo por meio da ironia e do *gauche* os limites da poesia, mostra que cada poeta pode estar ligado ou não aos cânones literários, cunhando em seus versos uma arte poética própria. O sistema linguístico à disposição dos autores permanece em segundo plano, uma vez que a diferença de tom ou as construções inovadoras partem da maneira como o poeta empregará em seus versos aquilo que lhe é correntemente apresentado. Assim sendo, mais do que um sistema linguístico que denote coerência e coesão, sintaxes e fonemas, figuras e modelos, a arte poética permite que se subverta esse sistema e se aventure através da linguagem, viagem muito bem realizada por Laforgue e Drummond.

Além disso, assim como aponta Dessons (2011), o poema é, além de uma possibilidade de aventura da linguagem, uma expressão da relação da linguagem com o sujeito. Segundo o crítico francês, aquele que verseja, escreve para que venha a tornar-se, por meio de seus versos, alguém que não é ainda, o que explica também o objetivo de ser original e, no caso de Laforgue e de Drummond, de ser crítico e irônico, de permitir que o leitor faça parte de sua composição, de dialogar com a realidade, de inserir-se, como ser individual, em uma coletividade, empregando características que permitem manter em sua poética a construção de novas realidade e um diálogo entre o poema e sua teorização, entre o eu poético e o leitor, entre o autor e sua obra.

BIBLIOGRAFIA

ABASTADO, C, “Préludes autobiographiques” de Jules Laforgue : Anamorphose d'un mythe et dérive d'une écriture , **Romantisme** n°39, 1983.

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo : Publifolha, 2000.

AGUILERA, M. V. **Carlos Drummond de Andrade**: a poética do cotidiano. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

ALLEMANN, B. De l'ironie em tant que princepe littéraire. **Poétique**. n° 36, nov. 1978.

AMARAL, A. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, C. D. de. **Obra completa**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

ANDRADE, C. D. de. **Contos plausíveis**. Posfácio Noemi Jaffe. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, O. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARRIGUCCI JR., D. **Coração Partido**: uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Trad. de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARBOSA, J. A. A modernidade no romance. In: PROENÇA FILHO, Domício, org. **O livro do seminário**; Ensaio. Bial Nestlé de Literatura Brasileira, 1982. São Paulo, L/R, 1982.

BARBOSA, J. A. Drummond e a poesia como conhecimento. In: CHAVES, F. L. (Org.). **Leituras de Drummond**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Caxias do Sul, RS: EDUCS; Porto Alegre: Nova Prova, 2002.

BARBOSA, J.A. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. 2ª ed. (Org. e notas de Augusto Massi). São Paulo: Duas Cidades, EDUSP, 1997. (Críticas Poéticas, 5).

BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Gallimard, 1996. (Poésie).

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo : Cosac & Naify, 2007.

BERTHIER, P. ; JARRETY, M.(Org.) **Histoire de la France littéraire**: modernités. Tome 3. Paris : PUF, 2006.

BERTRAND, Jean-Pierre ; DURAND, Pascal. **Les poètes de la modernité**: de Baudelaire à Apollinaire. Paris : Seuil, 2006.

BERTRAND, J. - P. Petite mythologie portative. **Vortex**, nº 2. Université de Liège, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/bertrand2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

BLOCK DE BEHAR, Lisa: **Jules Laforgue, ou les métaphores du déplacement**. Trad, de l'espagnol par Albert Bensoussan. Paris: L'Harmattan, 2004.

BORGES, S. M. ; CUNHA, B. R. R. O *gauche* como expressão da modernidade na obra de Drummond. **Evidência**. Araxá. n. 4, 2008.

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.

BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRADBURY, M. e McFARLANE, J. (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: companhia das Letras, 1989.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CANDIDO, Antonio ; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira**: Modernismo. 9ª ed. São Paulo: Difel, 1983.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 4ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CHAVES, F. L. (Org.). **Leituras de Drummond**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Caxias do Sul, RS: EDUCS; Porto Alegre: Nova Prova, 2002.

CHEVALIER, J. E; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 11ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COMPAGNON, A. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris: Seuil, 1990.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. de Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORREIA, M. C. **Drummond**: A Magia Lúcida. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

COUTINHO, Afrânio (Org). **A Literatura no Brasil: Modernismo**. 2ª ed., v. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970.

CUNHA, Antonieta. **Carlos Drummond de Andrade**. 1ª ed. São Paulo : Moderna, 2006.

DAMAZIO, R. (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

DESSONS, G. Jules Laforgue : a descultura de Os lamentos. **Alea**, nº 1, v. 7. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 30 ago. 2012.

DESSONS, Gérard. **Le Poème**. Paris: Armand Colin, 2011.

DUARTE, L. P. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DURRY, M.J. **Jules Laforgue**. Paris: Pierre Seghers, 1971.

FREUD, S. **Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente (1905)**. v. III. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Trad. de Jayme Salomão Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, H. **Structure de la poésie moderne**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

FRIEDRICH, H. **A estrutura da lírica moderna**. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GLEDSON, J. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Trad. de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GLEDSON, J. **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. Trad. do autor. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GOUVARD, J. M. **Les Strophes des Complaintes: pour une étude formelle des variations**. Disponível em: < <http://www.orsini.net/laforgue/complaintes/articles/gouv3.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

GROJNOWSKI, D. **Jules Laforgue et l' "originalité"**. Genève: Baconnière, 1988.

GROJNOWSKI, D. **Aux commencements du rire moderne: l'esprit fumiste**. Paris : José Corti, 1997.

GROJNOWSKI, D. Jules Laforgue et les usages du mythe. **Vortex**, nº 2. Paris VII, 1998. Disponível em <<http://www.orsini.net/Laforgue/vortex2/grojno2.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

GROJNOWSKI, D. Jules Laforgue: spectacle et oralité. **Vortex**, nº1, Université de Liège, 1997. Disponível em: < <http://www.orsini.net/laforgue>>. Acesso em: 20 jul 2012.

- GROJNOWSKI, D. **Jules Laforgue**. *Les voix de la complainte*. La Rochelle : Rumeur des Âges, 2000.
- GROJNOWSKI, D. **La muse parodique**. Paris: Jose Corti, 2009.
- GUICHARD, Léon. **Jules Laforgue et ses poésies**. Paris : Librairie A. G. Nizet, 1977.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- HIDDLESTON, J. (org.). **Laforgue aujourd'hui**. Paris : Corti, 1988.
- HUGO, V. Préface de Cromwell. In: **Théâtre complet de Victor Hugo**, I, éd. J.- J. Thierry et J. Méléze, Paris: Pléiade, 1963.
- HUTCHEON, L. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, L. Ironie et parodie: structure et stratégie. **Poétique**. n. 36, nov. 1978.
- HUYSMANS, J.-K. **À Rebours**. 2^a ed. Paris: Gallimard, 1983.
- KIERKEGAARD, S. A. **O conceito de ironia**. Trad. de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis : Vozes, 1991.
- JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.
- JOLLES, A. **Las Formas Simples**. Trad. de Rosemarie Kempf Titza. Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1972.
- LAFORGUE, J. **Les Complaintes et les premiers poèmes**. Paris: Gallimard, 1979.
- LAFORGUE, J. **Oeuvres complètes – Lettres II (1883 – 1887)**. Paris: Mercure de France, 1915.
- LIMA, M. M. L. V. **Confidência Mineira**: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Campinas – SP: Pontes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Literatura Crítica).
- LOUBIER, P. **Le poète au labyrinthe**: ville, errance, écriture. Fontenay-aux-Roses: ENS Éditions, 1998.
- MALARD, L. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Esditora UFMG, 2005.
- MACHADO, M. M; PAGEAUX, D.- H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2^a ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- MELO NETO, J. C. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

- MORETTO, F. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.
- MORETTO, F. **Letras Francesas: estudos da literatura**. São Paulo: Edunesp, 1994.
- MUECKE, D. C. Analyses de l'ironie. **Poétique**. n. 36, nov. 1978.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debates, 250).
- PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEREZ, V. Le Complainte des complaintes. **Série Littéraires**. 2000. <<http://serieslitteraires.org/site/La-Complainte-des-complaintes>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- PIA, P. Préface. In: **Les Complaintes et les premiers poèmes**. Paris: Gallimard, 1979.
- POUND, E. **A Arte da Poesia**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.
- REBOUL, P. **Laforgue**. Paris: Hatier, 1960. (Connaissance des Lettres, 56).
- RIFFATERRE, M. La syllepse intertextuelle. **Poétique**. n° 27, 1979.
- RODRIGUES, A. Medina (et al). **Antologia da Literatura Brasileira: Textos Comentados**. São Paulo: Marco, 1979. vol. 2, pp. 28-32.
- SAFRANSKI, R. **Schopenhauer e os anos mais selvagens da filosofia: uma biografia**. Trad. William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2011.
- SAINT-GÉRAND, J.-Ph. **Jules Laforgue: Les Complaintes "où Saint-Malo rime avec Sanglots et Bocks avec Coq"**. Éléments de mise en perspective grammaticale et stylistique. Université Blaise Pascal, 2000. Disponível em <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/langueXIX/laforgue/etude.htm>>. Acesso em: 09 ago. 2011.
- SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.
- SANT'ANNA, A. R. **Drummond: O gauche no tempo**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SANTIAGO, S. Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: **Obra completa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- SCEPI, H. **Les Complaintes de Jules Laforgue**. - Paris: Gallimard, 2000.
- SCEPI, H. **Poétique de Jules Laforgue**. Paris: PUF, 2000. (Colléction Ecriture).

SECCHIN, A. C. Drummond: infância e literatura. In: CHAVES, F. L. (Org.). **Leituras de Drummond**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Caxias do Sul, RS: EDUCS; Porto Alegre: Nova Prova, 2002.

SILVA ALAVARCE, C. de. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SOURIAU, M. **La Préface de Cromwell**: introduction, texte et notes. Paris: Société française d'imprimerie et de librairie, 1897.

SPERBER, D. e WILSON, D. Les ironies comme mentions. **Poétique**. n. 36, nov. 1978.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STRATHERN, P. **Schopenhauer (1788-1860) em 90 minutos**. Trad. de Maria Helena Geordane; consultoria Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOUZA, C. R. O poeta *gauche* de *Alguma Poesia*. In: **No pomar de Drummond**: nova seara crítica. PIRES, A. D.; MELO ANDRADE, A. (Org). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014 (Estudos Literários, 14).

TELES, G. M. O discurso poético de Drummond. In: **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

TELES, G. M. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

Tempo Brasileiro: Sobre a Paródia. n. 62, 1980.

TODOROV, T. **Les genres du discours**. Paris: Seuil, 1978.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WILSON, E. O Simbolismo. In: **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

ZACHARAKIS, G. E. **Mitologia Grega**: genealogia das suas dinastias. Campinas: Papyrus, 1995.