

PATRÍCIA ROCHA PIROLLA

“O HUMOR EM POEMAS”
UM ESTUDO DO CÔMICO EM CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE



ARARAQUARA – SP
2010

PATRÍCIA ROCHA PIROLLA

“O HUMOR EM POEMAS”
UM ESTUDO DO CÔMICO EM CARLOS DRUMMOND DE
ANDRADE

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

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – SP
2010

Pirolla, Patrícia Rocha

O humor em poesias - um estudo do humor em Carlos
Drummond De Andrade / Patrícia Rocha Pirolla – 2010

168 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade

Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de

Araraquara

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 2. Poesia.
3. Literatura brasileira. 4. Modernismo. 5. Formas do cômico.
6. Humor. I. Título.

PATRÍCIA ROCHA PIROLLA

“O HUMOR EM POEMAS”

UM ESTUDO DO CÔMICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

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

Linha de pesquisa: Teoria e crítica da poesia

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

Data de aprovação: 06/08/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Nome e título

Universidade.

Membro Titular:

Nome e título

Universidade.

Membro Titular:

Nome e título

Universidade.

Membro Titular:

Nome e título

Universidade.

Membro Titular:

Nome e título

Vínculo

Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

HIPÓTESE

E se Deus é canhoto

e criou com a mão esquerda?

Isso explica, talvez, as coisas deste mundo.

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 2002, P. 337)

RESUMO

O objetivo desta tese de doutorado é a análise das categorias do cômico na obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Como sua produção é acima de tudo cerebral e não busca sentimentalismos ou provocar a emoção através das palavras, o poeta trata do cômico de uma maneira muito particular. Usando um trabalho minucioso com as palavras que se deixa transparecer nos versos cuidadosamente escritos, Drummond consegue criar um tipo específico de cômico, seja através da linguagem coloquial, prosaica, seja através de termos e construções rebuscadas. A primeira está presente na maioria de seus poemas, e só deixa espaço para o rebuscamento em algumas obras pontuais, consideradas, por alguns críticos, como um retrocesso neoclássico. Embora o estudo da teoria do cômico em Drummond tenha recebido a atenção da maioria dos críticos, sua análise, muitas vezes, não vai além de alguns parágrafos, capítulos ou estudos pontuais de alguns poemas, ou seja, partes que integram um estudo maior, voltado a outra temática. Este estudo, ao debruçar-se, especificamente sobre a análise do cômico em suas origens, seus efeitos e suas construções na obra poética do autor, viu a necessidade de definir suas categorias, como a ironia e o humor, bem como suas formas de expressão, como a sátira, o chiste e a paródia a fim de que, não tendo a pretensão de trazer-lhes uma conceituação definitiva, a análise dos poemas seja realizada de modo satisfatório, à luz delas, ampliando os estudos acerca da lírica reflexiva do poeta e das formas de comicidade por ele empregadas.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Formas do cômico. Humor. Poesia. Modernismo. Literatura brasileira.

ABSTRACT

The objective of this thesis is the analysis of the categories of comedy in the work of the poet Carlos Drummond de Andrade. As his production is above all brain and do not look for sentimentality or search emotion through words, the poet comes to the comic in a very particular way. Using a detailed work with words that make it clear in verses carefully written, Drummond manages to create a specific type of comic, whether through colloquial language, prose, either through the terms and ornate buildings. That is present in most of his poems, and only leaves room for the occasional pretensions in some works, considered by some critics as a throwback neoclassical. Although the study of the theory of comedy in Drummond has received the attention of most critics, their analysis often does not go beyond a few paragraphs, chapters or specific studies of some poems, or parts of a larger study, focused the other subject. This study, as look into, specifically, on the analysis of the comic in its origins, its effects and its buildings in the poetic works of the author, saw the need to define their categories, as irony and humor, and its forms of expression, as satire, the wit and parody in order that, having no claim to bring a definitive conceptualization, the analysis of the poems be performed satisfactorily in the light of them, extending the studies of the poet's reflective lyric and about the ways of humor employed by him.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. Forms of comedy. Humour. Poetry. Modernism. Literature of Brazil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. CONTEXTO HISTÓRICO – LITERÁRIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E SUA COMICIDADE.....	10
1.1 O Modernismo e o gracejo.....	10
1.2 Um esboço do trajeto da obra.....	19
1.3 As causas da comicidade nos versos de Drummond	24
1.3.1 Os traços psicológicos.....	24
1.3.2 O traço intelectual	27
1.3.3 A auto ironia.....	29
1.3.4 A terra natal	31
1.3.5 A metapoesia	33
1.3.6 A ironia romântica.....	38
1.3.7 O Modernismo ecoa humoristicamente.....	45
1.3.8 A paródia em versos.....	48
1.3.9 A sátira em versos	49
1.3.10 Personagens <i>gauches</i>	51
2. A TEORIA DO CÔMICO	59
2.1 O histórico dos estudos sobre o cômico	61
2.2 Antigüidade: o gênero teatral e o cômico apenas nos intervalos das tragédias.....	63
2.3 Da Idade Média ao século XIX	66
2.4 O riso no século XX: rir seriamente	68
2.5 As teorias do cômico	69
2.5.1 O riso e a comicidade de Bergson	69
2.5.2 O “riso bom”.....	79
2.5.3 O humor.....	83
2.5.3.1 Pirandello: humor e o sentimento do contrário	84
2.5.4 Freud: o prazer humorístico	90
2.5.5 A sátira	93
2.5.6 O chiste	96
2.5.7 A ironia	99
2.5.7.1 Origens	100
2.5.7.2 A ironia romântica	102
2.5.8 A paródia	105
3. O ESTUDO DO CÔMICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	111
3.1 <i>Alguma poesia</i> e muitas faces	111
3.2 O sentimento do mundo irônico.....	133
3.3 <i>Claro Enigma</i> e o sentimento do contrário.....	143
3.4 O convívio ideal: humor e ironia	147
3.5 O <i>humour</i> drummoniano	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS	163
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	167

INTRODUÇÃO

O estudo dos poemas de Carlos Drummond de Andrade requer um delinear do que é fazer poético no século XX no Brasil. Até então, tinha-se determinada acepção sobre o fato e a natureza de um poema que neste século, devido a radicais mudanças ganhou novos conceitos e sofreu contínuas transformações. Seus limites e seus objetivos foram ampliados temática e estruturalmente. Fenômeno comum a todas as culturas, esta metamorfose ocorreu no Brasil sob a batuta de artistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, entre outros, Carlos Drummond de Andrade, ouvindo os ecos em Minas Gerais, tratou de dar continuidade à sinfonia. E, assim, ocorreu o que chamamos de Modernismo brasileiro, que encontra no gracejo, no riso, uma de suas mais fortes e eficientes armas para se impor. Mas, afinal, o que é o riso?

O estudo do riso, por sua vez, busca uma distinção entre seus conceitos, pois há termos em abundância a denominar o fenômeno do riso. Podemos indagar: quais são suas finalidades? Qual é sua natureza? E, mais importante: o riso reside no autor do enunciado ou no efeito causado em seus leitores? Então, de que maneira realizar um estudo na obra drummoniana, considerando a natureza subjetiva do riso e da confusão em sua delimitação? É o que procuramos demonstrar nas partes que se seguem.

Em primeira instância, há uma contextualização do momento histórico-literário no qual nasceu e se desenvolveu a obra poética de Drummond. Desta maneira fazemos uma breve passagem pelo

Modernismo e as influências que seus artistas sofreram das Vanguardas européias, dando ênfase ao dado cômico existente entre eles. Em outro instante, traçamos uma compilação das principais características dos livros de Drummond, em ordem cronológica, de maneira a, quando necessário, ligá-los a determinados acontecimentos históricos.

Ainda nesta parte do estudo procuramos descrever as opiniões dos principais críticos de Drummond, como David Arrigucci Jr., John Gledson, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, e seus apontamentos e conclusões a respeito das causas da presença do traço cômico nos versos do poeta. Neste momento da pesquisa pudemos constatar a permanência do “caos terminológico” que envolve a teoria do cômico e suas aplicações em obras artísticas.

Frente a esta questão, abordamos, na etapa subsequente, a teoria do cômico. Vimos que críticos, teóricos, pensadores e filósofos tentaram definir, ao longo dos séculos, a natureza do riso, abordando-o desde o fenômeno físico até suas reações no âmbito psíquico. Também tentamos definir, segundo as teorias mais recentes, os limites da nomenclatura que lhe dizem respeito: o riso, o humor, a ironia, o chiste, a sátira e a paródia estão entre as categorias do cômico que julgamos encontrar na obra de Drummond.

Por fim, abordamos a obra do poeta mineiro sob a ótica da teoria do cômico. Desta forma, os dizeres de Bergson sobre as causas do riso; a teoria do humorismo de Pirandello; as formas da ironia estudadas por Douglas Muecke; o chiste delineado por Schlegel e Arrigucci; os caminhos tortuosos da paródia, entre a

depreciação e o elogio, e os pés na realidade da sátira. Enfim, o estudo da comicidade encontra, aqui, sua concretização nos versos de Drummond. A partir daí, verificamos como o riso acontece nas variadas fases de sua produção poética.

Esta tese é, assim, uma análise dos poemas de Drummond sob a luz da teoria do cômico, com a finalidade de demonstrar a importância de um estudo que privilegie o riso nos seus versos.

1 O CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E SUA COMICIDADE

O presente trabalho pauta-se na presença de um traço em particular: a comicidade de Drummond ao longo da evolução de sua obra durante o século XX. É preciso ressaltar, com Emanuel de Moraes, que

falar no *humour* drummoniano já se tornou um lugar comum, sem que, entretanto, se equacionem devidamente duas dificuldades essenciais que o assunto apresenta: a da conceituação do *humour* e a das características próprias à obra de Drummond (1972,p.187).

No entanto, antes de aprofundarmos uma análise particular sobre a teoria do cômico e sua aplicação na poética de Drummond, vejamos, a princípio, um esboço histórico e literário da obra drummoniana e algumas considerações a respeito da trajetória do poeta em seus livros. Por fim, analisaremos a opinião de alguns dos principais críticos da obra de Carlos Drummond de Andrade e o que eles apontaram como elemento cômico em sua obra.

1.1 O Modernismo e o gracejo

A primeira metade do século XX assistiu a variadas transformações sociais, políticas, estéticas, no mundo todo. No campo das artes houve o surgimento e explosão do que chamamos de vanguardas estéticas. Para muitos críticos, as vanguardas são, no século XX, a consolidação do que a modernidade foi no século XIX.

Em sua concepção primitiva, o termo em latim, *modernus*, designa “não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala” (COMPAGNON, 1996, p.17). Trazida para o século XX, essa concepção se radicalizou, tomando proporções extremas.

Octávio Paz (1984) afirma que a poesia moderna se define em sua relação, contraditória ou não, com a modernidade. A contradição é vista no fazer artístico das vanguardas, as quais lançaram luz sobre as estruturas das artes como jamais visto. Essa luz se dá quando a arte é metalingüística, ou seja, se refere a si mesma enquanto objeto artístico. No âmbito da poesia, uma das desconstruções se deu na quebra da métrica, da rima, até chegar à sintaxe e à palavra. O resultado dessa atitude destrutiva é o fazer artístico desmistificado: ele tornou-se o próprio tema dos artistas. Essa auto-consciência crítica, fruto do pensamento revolucionário da modernidade e das vanguardas, pode fazer uso do humor e da ironia para se concretizar. Paz defende que a ironia e o humor, tal como hoje os conhecemos, são a grande invenção do espírito moderno e estão vinculados a uma revolução moral, política e estética.

Dessa maneira, percebe-se que as vanguardas são os ecos da modernidade do século XIX, mas esse eco se configura com um som mais estrondoso do que aquele que o originou. Afirma Compagnon (1996, p.38): “se a modernidade se identifica com uma paixão do presente [...] a vanguarda supõe uma vontade de se ser avançado em relação a seu tempo” Sendo assim, as vanguardas tinham o futuro como tempo ideal, em detrimento do presente. Sua arte pode ser

definida como a eterna auto-destruição e seu tempo como a busca do porvir. A arte de vanguarda é aquela que

se apegava desesperadamente ao futuro e não tenta mais aderir ao presente, mas antecipá-lo a fim de inscrever-se no futuro. Trata-se não somente de romper com o passado, mas com o próprio presente (COMPAGNON, 2001, p.42).

Esse espírito inovador e revolucionário influenciou os artistas brasileiros que fizeram surgir o Modernismo em 1922. Os modernistas foram, por muitos, considerados artistas à frente de seu tempo. Uma das causas talvez seja um traço constante em sua arte: a auto-crítica acentuada. Consequentemente, a postura irônica caracterizou toda essa geração e o efeito humorístico no Modernismo configurou-se não apenas como legítimo, mas também, e, principalmente, como a mola propulsora e também emblema para o estabelecimento da nova tendência artística no Brasil.

Os artistas de então, tiveram, assim, que entender o riso daqueles que lhes eram contemporâneos. Porém, essa compreensão foi lenta: o desafio daqueles artistas era serem revolucionários dentro da província tradicionalista sob a influência das vanguardas européias, atuando em um meio artístico reacionário. A ironia serviu, assim, não apenas enquanto atitude trazida dos vanguardistas, mas como arma da necessidade de rompimento com o passado.

Affonso Romano de Sant'anna (1972) afirma que a deflagração do humor em ondas sucessivas na literatura e nas artes do princípio do século XX não foi exclusivamente de nenhum país ou cultura. Ocorreu antes um fenômeno de ressonância a partir de condições sociais e culturais idênticas a todos.

Segundo Gilberto Mendonça Teles, o caminho para se sentir e compreender uma obra é conhecer sua

situação dentro da história literária, entender a época em que ela começou a se formar, o tempo em que foi se desenvolvendo e se tornando um documento humano, uma entidade estética e, portanto, monumento da literatura.(TELES, 1984, p. 205)

Na época em que Carlos Drummond surge já estão superadas as contradições e inseguranças do Modernismo. A revolução literária já era fato e os escritores estavam preocupados em firmar suas obras, focando problemas sociais e espirituais do homem. Por isso, neste momento pode-se dizer que a comicidade é um recurso modernista a funcionar como crítica e auto-crítica de uma cultura a ser interpretada comparativamente com o pensamento estético da Semana de 22 (LIMA, 1995). O cômico foi, desta forma, um dos principais pilares para o estabelecimento do Modernismo. No Brasil, além disso, socialmente, essa atitude esta vinculada a uma revolução moral, política, estética, colocando o país em nova fase cultural.

Sendo assim, a obra de Carlos Drummond de Andrade já conta com as conquistas da primeira fase do Modernismo. O afrouxamento dos limites no vocabulário aceito para se fazer poesia e a libertação nos ritmos convergem para um ponto: mudou-se a maneira de se entrar em contato com a realidade artística. É nesse sentido que Luis Costa Lima (2002, p.130) observa que não há mais, no poeta, a “suave e sentimental melodia que fora a graça das gerações passadas”, mas também não há mais os ímpetos de ruptura com uma estrutura arcaica: o mundo artístico já era diferente.

Na década de 30, o poeta mineiro recupera o mito revolucionário de 1922, “tirando o sono” dos críticos literários. Desde a publicação de seu primeiro poema em 1928, “No meio do caminho”, o poeta causou inquietação nos críticos literários e nos leitores. E, com os seus 10 livros de poesia e 17 livros de contos e crônicas, além das publicações em jornais, Drummond é dono de um dos conjuntos de textos mais prestigiados e importantes de toda nossa tradição literária. Há nele um traço constante: sua “mineiridade”, que faz parte de sua herança provinciana, guardadas na essência do poeta. A mineiridade talvez resida no fato de que Drummond faça uma poesia extremamente voltada para seu íntimo: é de sua personalidade *gauche* que sai o canto lírico. Para alguns críticos, esse centramento talvez se devesse à sua origem itabirana.

No dizer do crítico francês Roger Bastide (1997, p.96) “Carlos Drummond de Andrade é mineiro e traz sempre em si sua casa paterna, seu pai morto, as minas de ferro, as namoradas de seu torrão natal”. Para tanto, Drummond fala a linguagem de de nossos dias, captando a realidade simples, comum, a ponto de todos os leitores se sentirem à vontade ao ler seus poemas, pois eles trazem sempre uma noção de familiaridade, juntando seu canto individual ao do seres humanos. Mas, a fim de conseguir a quebra no ritmo interno, essa aparentemente fácil perturbação do lirismo, para conseguir um efeito humorístico, o poeta tem de lutar com as palavras, “mal rompe a manhã”. Nele, “tudo é palavra”, como identificou Décio Pignatari. E é num intenso combate com a

linguagem que o poeta mineiro cria seus poemas, num quase corpo-a-corpo com a palavra.

Pode-se, portanto, dizer que Drummond é um poeta de seu tempo, porque a matéria-prima do cotidiano se lhe aflora a todo instante: ele eleva, inserindo em seu fazer poético, esse dia-a-dia, rejeitando-o para, em seguida, reinventá-lo, pois nisso consiste seu estar-no-mundo. Seu tempo é, historicamente, o de transição. Ele nasce poeta em um momento culturalmente fecundo, porque desorganizador do que havia anteriormente. Desorganizador não somente das ordens ou desordens sociais ou financeiras, nacionais ou internacionais, mas também, e principalmente, desorganizador das normas de linguagem e expressão. Neste âmbito, o lidar com a língua é o campo de atuação do poeta. Citando Antonio Houvaiss, por ser um

senhor mestre de língua, tem o direito de superpor-se à norma, infringi-la, recriá-la, adentrando no sistema da língua e apreendendo desde os filamentos, meandros e conexões potenciais, para trazê-la à luz de sua expressão. (HOUVAISS, 1973, P.19)

A obra é o meio de expressão do artista, é o resultado de sua vivência no mundo. E ele inscreveu-se no Modernismo sem quase nenhum esforço de adaptação. Ao contrário, para Houvaiss, é na obra de Drummond que o Modernismo encerra sua consagração e completude: “é nele que a poesia brasileira contemporânea atinge a plenitude moderna” (1973, p.28), o que veio a influenciar poetas posteriores. Mas ele também não escapou das críticas ferozes dos conservadores, pois, Carlos Drummond de Andrade sempre despertou a atenção para seus poemas, seja para o “bem” ou para o “mal”. Para o “bem” porque operou na linguagem e no imaginário do Brasil. E

para o “mal” porque foi ridicularizado, inicialmente, como um “símbolo” da estupidez da poesia moderna.

O fato é que a posteridade sublimou um desses lados: sua influência para o “bem” já se fez quando Mário Faustino cunhou o termo “drummonzinhos” ao se referir aos seus seguidores; Décio Pignatari afirma que Drummond foi o primeiro homem no Brasil que escreveu no estilo de Mallarmé; Haroldo de Campos diz que “No meio do caminho” é uma “concreção” 30 anos antes do movimento concretista; já Tom Jobim gostaria de assoviar os poemas de Drummond, e Chico Buarque carrega em seu cancionário resquícios dos poemas de *Alguma Poesia*. Basta isso para identificar o lado da inclinação da obra do poeta. Usando as palavras de Francisco Achcar (2002, p. 18): “A maior prova de glória de um poeta é ter pelo menos um de seus versos conhecidos até por quem nunca leu poesia”, como é o caso de “e agora, José?”, “mundo, mundo, vasto mundo”...

Drummond atinge tanto o leitor intelectual quanto o leitor comum. E o segredo dessa popularidade talvez resida na habilidade com que trabalha, com as palavras, os fatos cotidianos. Diz Gilberto Mendonça Teles:

desde a linguagem dos adolescentes às práticas sociais, do comerciante, do homem da praia, do político. Sua linguagem é sob este aspecto modelo da linguagem coloquial brasileira, sabendo elevar-se nos momentos solenes e tomando a naturalidade, a graça e o atrevimento para tratar do ‘broto’ de Ipanema, dos vai-e-vens políticos e da verborrêia nordestina do vendedor de limão nas praias de Copacabana. (TELES, 1996, p. 37)

Segundo João Alexandre Barbosa (1974), “a Drummond flui o que para os poetas paulistas - modernistas - ainda era ensaio”. Este é o uso que ele faz das palavras: elas acabam por se tornar um instrumento do qual ele se apodera.

No mesmo sentido, retomando Gilberto Mendonça Teles (1996, p. 310) observa que a “formação literária de Carlos Drummond de Andrade coincide com seu amadurecimento intelectual e com o amadurecimento do próprio modernismo”. Segundo ele, no caso do poeta mineiro,

a originalidade e permanência estética de suas obras são o resultado de uma dupla atitude criadora em face do idioma: ativando-lhe as forças latentes e acrescentando-lhe novas possibilidades expressivas, inventadas ou dinamizadas pelo escritor. Mas tudo isso num sentido de equilíbrio, que não deixa de ser clássico; e numa angústia de expressão que não deixa de ser superior maleável e modelar. (TELES, 1996, p.310)

E essa atitude de artesão da linguagem surge desde seu primeiro livro, quando ele se depara com a pedra e luta com as palavras através da repetição e inversão. O verso sempre lhe foi ato de reflexão de sujeito perante o mundo grande. Desde o início, a pedra foi sua antipoesia: ela é motivo recorrente em sua obra, volta a aparecer e torna-se símbolo da atitude reflexiva do poeta. Ao longo de sua obra o minério metonimicamente transmuta-se na própria cidade de Itabira, em letras da sopa que esfria, em mangueiras, em bondes, em asfalto, em flor, em retrato na parede, em elevador. A cada livro é um passo, inaugurando uma nova técnica dentro da técnica maior que consiste no constante aperfeiçoamento expressivo. A trajetória literária de Drummond amplia-se de uma forma espacial, na medida em que conquista as mangueiras, a cerca

da fazenda, Itabira e suas calçadas de ferro, Belo Horizonte e suas escolas, o Rio de Janeiro e suas moças, e, depois, caminha sobre o mar. E essa atitude se traduz em sua maneira de ver e de viver, através de suas coordenadas de tempo e de geografia.

1.2 Um esboço do trajeto da obra

Seguem-se algumas linhas sobre a trajetória do poeta, em ordem cronológica, segundo alguns de seus críticos mais influentes.

Alguma Poesia é livro aparentemente multifacetado talvez devido ao fato de seus poemas terem sido publicados separadamente, em artigos de jornais, mas nem por isso deixa de ter uma coerência íntima. Embora o próprio Drummond se referisse a ele como uma “grande inexperiência de sofrimento e uma deleição ingênua com o próprio indivíduo”, o grupo de 22 o considerava o grande tradutor do espírito modernista pois, de alguma forma, trazia o provincianismo à arte literária. Em 1924, os modernistas viajaram a Minas em busca do verdadeiro Brasil: um provincianismo elogioso, lírico, genuíno e puro da cultura e do povo do interior do país. Este aspecto estava principalmente estampado na linguagem de *Alguma poesia*.

O livro inicial do poeta é permeado por dualidades: o eu lírico é eternamente dividido entre infância e idade adulta; campo e cidade; passado e presente. Por isso, de início, já pode ser considerado um livro de transição, se tomarmos a análise histórico-literária do momento modernista. A infância e o passado

são contados por um jovem adulto, no presente. E a cidade, primeiro contato com a sociedade, é vista sempre como monótona.

Segundo John Gledson

o cerne de *Alguma Poesia* é a fascinação do poeta pelo que está fora de seus limites. Na verdadeira natureza das coisas [...] na monotonia [...] num universo onde não há nada de novo, sob um sol inalterável (GLEDSON, 1981, p. 76)

Alguns de seus poemas são, também, uma permanente reflexão sobre a poesia. Nas palavras de Mário de Andrade, essa obra é a “sistemática de todo livro” (1974, p.33). De fato, há uma continuidade na sua obra que, apesar de sua “mineirice”, apresenta uma transformação ao longo de seu percurso. Ou até, uma evolução que está ligada ao modernismo e a seu desenrolar. Há, em primeira instância, a identificação do poeta com os ideais modernistas. *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* são livros onde a alma do poeta transparece sim, mas com as vestes modernistas, cujos ecos, então, ainda eram ouvidos, estrondosos. Segundo Luís Costa Lima (1995) nestes dois primeiros livros, “a palavra está em relação direta com as reações emocionais do poeta face às coisas da realidade” (1995, p.146).

Posteriormente, os valores artísticos e a beleza do presente são circundados por acontecimentos sociais: *Sentimento de mundo*, *José* e *Rosa do povo* retratam as guerras com a maestria de uma poética em plena evolução. Segundo Costa Lima, a partir de *Sentimento do mundo*, “a palavra se amplia e, mais que captar estados de consciência, o que vale dizer, a consciência individual do poeta, propõe estados de consciência possíveis.” (1995, p.146)

Otto Maria Carpeaux (1968), ao estudar a poética de Carlos Drummond de Andrade, pergunta: é justo se basear na realidade social para a interpretação da poesia? Em meio à agitação social na qual escreveu, Carpeaux, ele mesmo sendo personagem vivo dessa agitação, afirma que a poesia lírica é, antes, a expressão da experiência mais individual. E sobre a de Drummond, afirma que é poesia duma precisão máxima: “é poesia feita com a maior precisão duma inteligência superior [...] não é poesia de imagens; é poesia de conceitos” (1968, p.336). O sentido social de sua poesia é transformar uma arte toda pessoal (a mais pessoal de todas) na expressão de uma época coletivista. E o poeta o faz transpondo os conceitos criados para o social. Ele é “um realista dizendo diretamente e com toda decisão o que há em nossas almas”. (1968, p. 336) Sua poesia é “poesia desnuda [e] neste sentido a poesia subjetiva de Carlos Drummond de Andrade é verdade objetiva, é poesia da realidade” (CARPEAUX, 1968, p.337). Seu coletivo é a cidade sem adjetivos pois o poeta é um “inconformista irreduzível, é o mais solitário dos homens” (1968, p.335).

Em seguida, *Claro Enigma*, *Fazendeiro do Ar* e *Lição de Coisas* são livros tidos ora como reacionários, devido à volta da metrificação e do rebuscamento vocabular, ora expressão de uma erudição, resultado do amadurecimento do fazer poético. Os sonetos, vindos à tona na década de 60, por exemplo, são vistos por uns, como é o caso de Haroldo de Campos (1967), como retrocesso melancólico neoclássico, muito em voga na época, década de 50. Por outros, como é o caso de José Guilherme Merquior (1972), são considerados a grande época da obra do poeta. O

modernismo já era história quando surge o “Drummond, mestre de coisas”, com sua técnica e pleno domínio da linguagem. Haroldo de Campos (1947) afirma que não foi o movimento concretista que inspirou o poeta, mas, sim, inversamente, Drummond inspirou o Concretismo de 60, com seu livro, *Lição de coisas* (1962). E, como já citamos anteriormente, chega a afirmar que já “No meio do caminho” de 1928 é resultado de uma “concreção” pura.

Em 1968, *Boitempo* inaugura uma série de poemas que abordam, temas pessoais e saudosistas, o tempo passado, histórias, com os olhos do presente. A temática drummoniana reside nesta dissociação entre o campo, que significa suas origens, e mundo moderno, a cidade para onde ele se muda. Suas memórias não ficam, no entanto, no campo pessoal. Sua objetividade, ao usar a linguagem coloquial, faz com que o leitor se familiarize com seus relatos facilmente. Antonio Candido (1973) afirma que o poeta, ao transformar a autobiografia em “heterobiografia”, através do cunho individual, que é filtro de tudo, dá à sociedade existência literária. Neste âmbito, Drummond inaugura um novo “gênero” em poesia que é a poesia memorialística.

Assim, o poeta retorna às origens e à temática da Terra Natal e o mito da “Idade do Ouro”, traduzido na sua infância e juventude, volta à ponta da pena dos críticos ao tratarem de *Boitempo*.

Seus últimos livros, como *Amar se aprende amando* (1985) e *Corpo* (1984) cantam “os homens presentes, a vida presente” usando linguagem coloquial e simples. Em *Amar se aprende amando*, o fazer poético se dá sob um olhar maduro, em uma época em que o eu-lírico

é privilegiado pela experiência pessoal e histórica. Aqui, o humor se dá de uma forma sutil. Sob a pena do poeta e sob a forma de paródias, sátiras, poemas-piada, cantigas vão se desmanchando o lirismo das cartas de amor, a gravidade das perdas de amigos, a seriedade das ciências e filosofias, dos fatos históricos e da reverência às estrelas de cinema. Brigitte Bardot e Napoleão Bonaparte tornam-se desta forma personagens de suas paródias. Segundo Ivan Junqueira, o autor, neste livro, surge “fiel às suas mineiríssimas matizes de *humour* e coloquialismo” (2001,9).

Segundo alguns críticos, a obra de Carlos Drummond de Andrade é autobiográfica, pois segue a linha das experiências pessoais do poeta. E afirmam que é insuficiente tentar realizar uma análise sem ter em vista sua biografia. Para fazer esse tipo de análise, o estudo da obra deve vir atrelada à investigação da vida do artista. Tal análise é condizente com a crítica literária do século XX: a sua obra, dentro de suas várias faces, reúne um todo único, um mineiro fazer poético. Por isso, podemos dizer que uma possível análise segmentada dos poemas configura-se um obstáculo ao entendimento dos traços cômicos em sua obra.

Assim, estando a obra ligada à vida, esta não pode ser analisada em partes de maneira satisfatória. Seus livros podem ser encarados como capítulos de uma grande obra, devido à sua continuidade humorística.

1.3 As causas da comicidade nos versos de Drummond

Seguem-se os dizeres de alguns críticos literários a respeito dos motivos que levaram o poeta a buscar na comicidade uma forma de se expressar.

1.3.1 Os traços psicológicos

Abordemos, em primeira instância, os dizeres dos críticos que apontaram, como determinantes para o desenvolvimento do humor, traços psicológicos, componentes de sua personalidade, elaboradores de suas características pessoais, mentais e emocionais. Companheiro de jornada, Manuel Bandeira afirma que o *humour* drummondiano é fruto da “maneira de sentir e refletir cautelosa, desconfiada do entusiasmo fácil, plena de segundas intenções e pessimistamente reservada” (apud MORAIS, 1978, p. 99). Segundo Emanuel de Moraes, em *Drummond rima Itabira mundo* (1972), ao examinarmos os poemas de Drummond, não basta nos atermos ao fato de que “o *humour* corresponde a um aspecto de sua linguagem que paira envolvente em todas ou quase todas as composições”(p.192). Segundo o crítico, o “*sense of humour*” do poeta é o somatório das qualidades de um indivíduo de

comportamento típico, isento de paixões, não alvoroçado, moderado, seco, austero, que, entretanto, diante dos fatos se manifesta, naturalmente, sem preconceber atitude, com graça, comicidade, sutileza, argúcia (MORAES, 1972, p.192)

Seu primeiro crítico, que exalta as qualidades psicológicas para justificar as características de seus poemas, foi seu amigo e conselheiro Mario de Andrade. Diz o modernista:

A reação intelectual contra a timidez já está mais que observado: provoca amargor, provoca *humour*, provoca o fazer graça sem franqueza, nem alegria, nem saúde. Em Carlos Drummond de Andrade provocou tudo isso. A amargura não fez mal e foi um valor a mais [...] poesias como "Fuga", "Toada de Amor", "Quadrilha" e "Família" são da melhor poesia de *humour*. E a todo instante se topa com notações humorísticas excelentes. (ANDRADE, 1974)

O evocar do traço psicológico confere ao ensaio de Mário de Andrade um tom biográfico, cujo principal enfoque se fixa na pessoa e nos sentimentos de Drummond. Segundo ele, os versos de *Alguma poesia* só poderiam ser fruto de uma pessoa "inteligentíssima". Nesta qualidade estaria encerrada a causa de seu humor, uma reação intelectual contra a timidez.

A exaltar a inteligência de Drummond também está Abgar Renault, e sempre vinculando-a à causa de seu humor: [Carlos Drummond de Andrade é dono de uma] "inteligência dominadora [cuja] sensibilidade é travada e corrigida a cada passo quase". (apud NETO, 2007,p.74) E continua, comentando o combate entre razão e sensibilidade:

Dessa contínua fricção entre inteligência e sensibilidade, dessa correção da realidade interior, dessa redução de um máximo de vibração íntima e um mínimo de expressão verbal, dessa falta de *addenda* à forma exterior da poesia[...] origina-se o traço diferencial mais fundo da fisionomia desse absoluto poeta: seu *humour*(apud NETO,2007,p.74)

E Abgar Renault vai mais longe na análise pessoal do poeta, associando seu modo de fazer humor ao dos poetas ingleses:

Seu *humour* - bem inglês, inglês como a grafia dessa palavra, inglês como o sobrenome do poeta. Aquela "poltrona de humorista inglês", de "*Sweet home*" poderia não existir, mas o humorista que nela se assenta existe de verdade e é bem inglês (Por isso, gosto mais de incluí-lo na linguagem de T.S.Eliot e Monroe que de Laforgue). Desse *humour* é exemplo todo o volume [*Algumapoesia*](apud NETO,2007,p.74p.75-6)

Ao afirmar que “seu *humour* é um modo de ser espiritual” (p.76) e que o “*humour* é lei importante da mecânica espiritual de Carlos Drummond de Andrade” (2007, p.76), Renault procura sua explicação na genealogia: seu *humour* inglês, segundo Renault, talvez se deva à linhagem literária/genealógica da qual descenderia o poeta, que tem suas origens na Inglaterra do século XVII.

1.3.2 O traço intelectual

O aspecto cerebral da poesia de Drummond associado ao humor também é destacado por Afonso Arinos de Melo Franco: “O que caracteriza a poesia de Carlos Drummond de Andrade é o predomínio visível dos seus atributos intelectuais sobre todos os outros. A agudíssima inteligência deste poeta exerce as principais funções nos seus versos” (p.83) que também dele se vale para justificar sua ironia: “A inteligência de Carlos Drummond de Andrade introduz uma alta dose de ironia nas suas expansões que, como um ácido, dissolve qualquer veleeidade de ternura”.(apud NETO, 2007, p.84).

Otto Maria Carpeaux defende a intelectualidade em seus versos, dizendo que em Carlos Drummond de Andrade existe certa “ingenuidade rústica” aliada à mais “rigorosa disciplina intelectual”.(1968, p.335) Isso afastaria seu sentimentalismo em uma atitude autodefensiva.

Novamente destacando traços psicológicos, segundo Roger Bastide (1997, p.94), os versos de Drummond são uma mistura incessante de ironia e tristeza. Essa mistura é causada por seu humor, que é uma “reação de defesa contra o lirismo sentimental”(p.94). Na linha psicológica defensiva, também José Castello observa que “o poeta insurge contra o desencanto sempre com as armas do humor e da razão”(1999, p.255)

Em seu estudo sobre a lírica drummoniana, Ivone Daré Rabelo, afirma que uma das características da poesia de Carlos Drummond de Andrade é sua maneira de lidar com a subjetividade em seu confronto com a realidade. O que resulta disso é uma resistência aos “males do mundo torto”, que se transfigura em seu humor.(p.107)

Segundo ela, a atitude do poeta ironiza o sofrimento através do desdobramento, distanciamento do mundo o que permite ao eu por em prática seu *humour*:

Na atitude irônica, o eu-lirico se desdobra - a crítica já identificou a dramatização e as personas como atitude peculiarmente drummoniana - e zomba daquele que sofre. Espécie de pendulo contra a comoção, a atitude do desdobramento irônico traz consigo as marcas de uma subjetividade que já não cabe em si e, contra a atrofia histórica do sujeito, reage, hipertrofiando, poeticamente, suas próprias possibilidades(RABELLO, 2002,p.112).

Segundo ela, a ironia em Drummond pode residir no embate íntimo entre seu EU e a vida social e, não se contendo na produção lírica, esta serve de válvula de escape a este embate. Resultado de seu humor é a visão sentimentalmente distanciada do mundo e do homem. Através dos olhos que espiam, em vez de enxergar ou contemplar, esse distanciamento necessário é traduzido nestas

ações que utilizam o mesmo instrumento, porém com grau de envolvimento diferentes. Segundo ela, Drummond é dono de uma “atitude dramática dominada pela tonalidade humorística e irônica, principalmente nos livros iniciais” (2002, p.110). Para ela, Drummond dispõe da “arma do riso contra a dor” (p. 112)

No humor, as palavras servem para afastar a adesão sentimental. E no caso de Carlos Drummond de Andrade é o distanciamento que permite um observar-se a si mesmo. Seu lirismo encantador é cortado pelo seu humor, que, sendo estratégico, protege o eu fazendo o sofrimento se transformar em prazer, e, neste jogo, ele confirma o poder de seu coração torto e *gauche*. O *humour* tem, assim, função libertadora e fortificante, um tom grandioso e elevado. Esse *humour* é, antes, um sorriso que um riso: tem uma postura de auto gracejo, rindo-se seriamente dos seus pensamentos sérios em uma atitude autoprotetora.

1.3.3 A auto ironia

A poesia de Carlos Drummond de Andrade teve muitas vezes um humor voltado para o próprio poeta: sempre que perguntado sobre seu fazer poético ele usa da auto-ironia e é humildemente engraçado. Sob este aspecto pode-se constatar a constância da atitude do poeta perante a vida e o mundo, codificada em sua postura humorística. Segundo Iná Camargo Costa (apud PIZARRO, 1995,p.311), há um “distanciamento, um humor corrosivo incidindo sobre tudo, inclusive sobre seu eu-lírico”. Também diz José

Guilherme Merquior (1972, p. 129) “o rir de si, a auto-ironia, sinal distintivo da poesia de Carlos Drummond de Andrade desde suas formas inaugurais”

Segundo Luis Costa Lima, “A ironia [...] é exercida contra seu próprio sentimentalismo” (1995,p.136). A ironia é a defesa do tímido. Ao longo do tempo notamos que ela não é temporária em Carlos Drummond de Andrade. A ironia resulta da antítese indivíduo X mundo: é ato de defesa. A poesia absorve-a e introduz a dissonância: nada tem a ver com a gargalhada estrepitosa da *blague* modernista. Ela acrescenta uma dicção própria. Ela penetra tanto mais forte quanto mais sutil parece sua presença. A ironia de Carlos Drummond de Andrade é sem mordacidade, é séria e está, por exemplo, no desgaste dos valores, como em “O que fizeram do natal”. No poeta, é efeito manifesto de uma causa mais profunda que ainda pouco vem à tona e está na maneira oblíqua de se referir a si próprio. “Em *Alguma poesia*, a ironia de Drummond já aparece habilitada a libertar o poeta dos mitos que praticavam ou a que tendiam os contemporâneos” (1995, p.133). Diz o crítico, ainda, que a “ironia é dupla mola propulsora. É ela que desfaz o mítico modernista”(1995, p.135) Sendo assim “em Carlos Drummond de Andrade a ironia é um fator bigume: corrosiva e reveladora. Duplo gume, entretanto, que corta no mesmo sentido: reveladora sendo corrosiva, corrosão que revela a historia assumida”(1995, p.143).

O humor em sua poética é consequência de sua personalidade reservada. Segundo Gilberto Mendonça Teles, “seu grande talento criador o faz ver o mundo através das lentes finas da ironia e do humor” (1984, p. 65). Diz Teles que “a ironia e o humor são

geralmente atitudes de reserva e, às vezes, de procura de reserva [...] e que tanto a ironia como o humor são formas de oposição e podem às vezes, como no caso de Drummond, ser levados a um nível extremo de sutilidade e funcionar legitimamente como ativadores da poesia”(1984,p.65).

1.3 4 A terra natal

Se o lugar onde nascemos e crescemos dita certos traços principais de nossa personalidade, David Arrigucci aponta a terra natal do poeta como fator de sua personalidade. Em relação às origens mineiras do poeta, afirma que “a ironia ocultava, porém, mais do que um reticente psicológico [...] Minas vinha entranhada, com sua carga familiar e montanhosa, até mesmo no senso de humor, tão marcado e oscilante nos poemas do começo” (2002, p. 30)

O chamado “estar-no-mundo” de Drummond poderia ser “rir-do-mundo”. Mas antes, o poeta aprendeu primeiro a rir de si mesmo; sua poesia irônica é essencialmente crítica do próprio autor. O estudo da estrutura do verso do poeta, para além da rima a que ele se submete, aponta um contínuo processo de ruptura do sistema, através da ironia, repetição e ruptura dos ritmos que geram, nele, efeito irônico. A ironia no princípio é mais aberta, devido às influências do movimento modernista, ao seu temperamento, à sua juventude. O tratamento da temática amorosa revela esse primeiro *approach* irônico da realidade. (ARRIGUCCI, 2002).

O crítico, diz, ainda, que, a princípio, a ironia pede ao poeta uma atitude de dupla face: “Com uma atitude ambivalente entre o retraimento e a expansão, descobriu um método para aparar o choque da surpresa, ou a eventual carga cômica, em dobras reflexivas, de modo que tudo nele tende a adquirir a densidade de um mundo interior sério e problemático, provocando um desconcerto, em contraste com a face álaçre da comicidade” (2002, p.30)

Sua meditação tem origem em Minas: “a meditação vem da origem mineira” e “só através daquela estrada de Minas, pedregosa, [...] que se pode buscar a unidade de estrutura da obra como um todo” (2002, p.15)

A vida do interior mineiro se manifesta no “sentimento de mundo”. Sentimento que jamais vai se desvencilhar inteiramente da sombra da província, como repisou o poeta. E, de fato, do ponto de vista dele, ela soma sombras ao que não se sabe nunca por completo.

1.3.5 A metapoesia

Estudemos agora os críticos que destacaram o fazer poético de Drummond como principal fonte de origem de seu humor. Os críticos a seguir apontaram o trabalho que o poeta tem com a linguagem como causador do traço humorístico de seus versos. Vejamos, primeiramente, o que diz José Castello a respeito da racionalidade de seus versos. Segundo ele, “Carlos Drummond de Andrade, cuja atitude inicial, sob marca do humor e também do gracejo, é um

desafio ao leitor tradicional, opõe-se à condição lírica e busca a independência criadora, contudo sempre em respeito e acatamento à tradição" (1999, p.245).

Além de destacar as origens, David Arrigucci afirma que na obra do poeta "tudo acontece por conflito": "Carlos Drummond de Andrade experimentou dificuldades e contradições para forjar o denso lirismo meditativo"(2002p.15). Arrigucci afirma que o humor drummoniano tende para o chiste e este "pode levar literalmente o poeta a uma espécie de humor caligráfico, que chega a alterar a tessitura da palavra desintegrando-a, reintegrando-a, inventado-a ou reinventando-a, fazendo com que ela até se revire de ponta-cabeça" (p.33-4). Para explicar o processo poético, Arrigucci recorre a Schlegel: "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. (SCHLEGEL, apud ARRIGUCCI, 2002, p.14). Por isso, é muito mais do que mera piada ou do que o simples jogo verbal; tem poder de iluminação" (2002, p.14); "O chiste se torna, então, um meio de invenção: base da arte combinatória, ele se faz um modo de catalisar a poesia, apoiando-se em uma forma de sintaxe, capaz de juntar em liga estreita elementos divergentes e contrastantes"(2002, p.31).

Essa brincadeira verbal com o chiste, acompanha Drummond em sua trajetória, pois a linguagem para ele se constitui, em suas palavras, um "largo armazém do factível" (Lição de coisas). Fazendo uma leitura freudiana, Arrigucci afirma que o chiste "atua como um procedimento de articulação no poema e é capaz de unir o

inconsciente ao consciente, levando o sentimento à lucidez da consciência pelo viés da ironia e as voltas da reflexão.”(2002, p.33-4)

Arrigucci aponta ainda que, no caso de Drummond, “é por meio do chiste que, a princípio, o poeta exercita o humor como um tipo de piada agressiva - o tímido que em tom de farsa e sob o disfarce paródico mostra a garra da insolência modernista”. (2002, p.31)

Efeito unificador de sua obra é o que Davi Arrigucci chama de “lírica reflexiva”. A atitude reflexiva interfere na sua relação com o mundo exterior, unindo um “esquema de idéia à expressão dos sentimentos” (2002, p. 31). A prioridade dada ao pensamento em detrimento dos sentimentos confere um tom sentimentalmente distanciado à sua obra.

A princípio, o prosaísmo de seus versos têm a função de afastar o tom solene de seus poemas. Mas essa perturbação do lirismo em seus versos não lhes tira a beleza lírica, e não se pode deixar de frisar que é intencional. Como diz Emanuel de Moraes, ele

quebra o ritmo interno das palavras relacionadas, sugerindo a idéia através do conceito inadequado. Esse é talvez o principal veículo de expressão do *humour* drummoniano e constitui um dos seus mais poderosos instrumentos de encantação. (MORAES, 1978, p. 102),

Unindo os atributos intelectuais com o trabalho com a linguagem surgiria seu humor intelectual. Gilberto Mendonça Teles afirma que

Toda a poesia de Carlos Drummond de Andrade reflete bem o domínio da inteligência sobre o ato criador chegando nesse sentido a transformar alguns de seus poemas num jogo lírico que oscila entre a ironia e um ácido momento de humorismo.

É, portanto, com astúcia e ironia que o poeta se atira à renovação da linguagem, especulando todas as zonas limítrofes da palavra e logrando vencer, gradativamente, as fugidias barreiras da expressão. (TELES, 1984, p. 27)

Recursos estilísticos como repetição, metalinguagem e ruptura são instrumentos dos quais se vale o poeta para causar humor e ironia. Teles elegeu a repetição como um dos recursos a causar o humor: “A repetição drummoniana é matizada pelo “celebrado sentimento de ironia e de humor”(p.64) Diz o crítico que, por vezes, o “tom irônico e antifrásico se obtém pelo efeito da repetição que condicioa um contexto de movimento cíclico realmente admirável”(p.73).

E continua, dizendo sobre a quebra da lógica:

Tanto a ironia como o humor se justificam portanto, pela ruptura lógica: na primeira, afirmando-se o contrário do que é tido ou sabido; no segundo por forçar uma comparação absurda ou extravagante, uma situação ilógica, como no conhecido humor britânico, sobretudo em oposição ao fundo galico e sensual do decantado humor latino ou mais tipicamente brasileiro(TELES,p.65).

Letícia Malard também busca a análise lingüística para o humor drummoniano. Ela afirma que, “a criação de neologismos ou formações estapafúrdias de palavras é outro expediente para fazer-se engraçado. A técnica do *non-sense* aparente leva o leitor ao riso pelas combinações possíveis de idéias que o poeta coloca à sua disposição”(2002,p.134). Para ela, a “escrita engraçada” do poeta navega entre “o riso culto e enigmático do fragmento enumerativo”(2002, p.143).

Hélcio Martins também frisou o aspecto lingüístico no seu estudo sobre o humor em Drummond: “A intenção humorística de certas rimas de Drummond [está] muitas vezes associada a um

processo de criação de palavras". (1968, p.132). Martins destaca os procedimentos poéticos de Drummond enquanto causa de seu humor. O processo poético de Drummond vem a ser o que se costuma chamar a tirania da rima; atendendo-lhe ao capricho, dizem, os poetas são levados a expressar o que não é sua verdadeira intenção, mas que se tomará como tal. Diz Martins que "os efeitos de humor dessas criações vocabulares não tem sua origem na rima. Mas ela põe alguns em evidencia e contribui desse modo à sua maior expressividade" (1968, p.134). A partir daí sublinha o que chamou de "tirania da rima" enquanto ponto de partida para o humor: "Manifestações de humor risonho, mas de grave humor que nasce da criação e proposição de significantes a que se podem ajustar significados diversos, conforme a diversa perspectiva do leitor" (1968, p.135).

Nesse jogo, o poeta demonstra sua disposição irônica que pode levar à criação e ao surgimento de novos vocábulos: "Essa mesma disposição irônica leva o poeta à prática de rimas raras com segmentos constituídos de fonemas de duas palavras"(1968,p.139). Agindo dessa maneira, em Drummond, tudo que é rima é "rima de efeito humorístico" (1968,p.140). Não apenas criação de palavras, mas as mais impensadas delas, inseridas nos poemas: "Intenção humorística da rima pode manifestar-se também com a utilização de vocábulos esdrúxulos em posição terminal de verso, de longa tradição na poesia de língua portuguesa". (1968,p.143).

Partindo do simples efeito humorístico tomado pelo fazer poético adequado, Martins aponta uma segunda intenção do poeta, que estaria em um objetivo que vai além do próprio poema:

A figura retórica da ironia [ao] expressar o conceito oposto ao da intenção que se tem, o poeta pode criar efeitos humorísticos por via de rima, utilizando-a justamente da maneira oposta à que preceitua o seu código, isto é, fazendo crer que se submete passivamente ao seu jugo, criando a aparência de que ele é o escravo e ela a senhora, brincando de mau poeta, de poeta menor. (MARTINS, 1968, p.138)

Letícia Malard também elege esse aspecto, frequente, na obra do poeta como promoção de seu humor. A “enumeração de coisas estranhas, situações esdrúxulas, vocábulos esquisitos ou díspares entre si” (2002, p. 134) são recursos drummonianos a serviço do gracejo. Ainda, em sintonia com Hércio Martins, a “criação de neologismos ou criações estapafúrdias de palavras”(2002, p. 134)é outro recurso que o poeta se utiliza identificado pela escritora para fazer graça. Ela ainda afirma que o “non-sense” provindo das combinações inusitadas das palavras provoca o riso no leitor. Mas o não senso, ainda pode provocar um sentido, ainda que inesperado, dentro da impressão de sentido. O poema, então, transmuta-se, em uma espécie de obra aberta, na qual o leitor pode conferir um valor ou ditar-lhe a leitura. A brincadeira musical com as palavras, as novas associações, os ritmos dos versos, como em “Isso é aquilo”, residem , muitas vezes no e, por isso causam estranheza e, então, o riso.

1.3.6 A ironia romântica

Marlene de Castro Correia (2002) faz uma análise da poética drummoniana sob a ótica da ironia romântica alemã. Para tanto, ela delinea algumas linhas sobre este conceito, as quais abordaremos

a seguir e, mais profundamente, no capítulo seguinte. A ironia romântica alemã, fundamentada no pensamento de Friedrich Schlegel, segundo ela, “encontra sua expressão mais radical nos quadros da poesia brasileira na obra de Carlos Drummond de Andrade” (2002, p.114-5), na medida em que o “texto drummoniano” é um

lugar de entrecruzamento de forças culturais acionadas em relação reciprocamente dinamizadora com uma individualidade vigorosa, imune a qualquer classificação redutora. A *sintonia com o seu tempo* [...] imprime à obra de Drummond o signo da ironia romântica. [...] A autoconsciência do processo criador se define como projeto básico da poesia de Drummond, continuamente voltada para si mesma, questionando-se como ser e fazer (CORREIA, 2002, p.116).

Essa atitude perante sua arte, segundo ela, se configura numa “percepção irônica (...), tema nuclear da metapoesia drummondiana e da ironia romântica” (2002, p.117). Essa atitude metalingüística é pretexto para revelar o contraditório ou o inadequado à situação real, considerando o poema como objeto: esse debruçar sobre o próprio poema é a própria essência do texto, não um mero acaso. Nosso poeta é daqueles que não dizem nada explicitamente. Essa é uma das fontes do humor.

Correa afirma ser a poesia de Drummond a verdadeira presentificação da ironia romântica, conferindo-lhe complexidade e completude. A autora lista uma série de características da obra drummoniana que englobam esta complexidade e se encaixam no que ela chama de romantismo Moderno. A obra do poeta é, portanto, o lugar propício ao entrecruzamento de forças culturais, que mantém,

ainda assim, uma individualidade marcante, incapaz de ser encaixada em qualquer rótulo.

O projeto básico da obra do poeta se define como uma autoconsciência do ato criador, marcada pela frequência de poemas especulativos sobre o próprio fazer poético. A meta poesia neles se reflete em pensamentos acerca da natureza e o exercício da palavra, social e artística, enquanto linguagem-objeto da expressão e da comunicação. Essa postura, no século XX, é correspondente à transcendência da atitude do autor, típica da ironia romântica, o que vem a conferir, à arte moderna, uma consciência de si mesma, o exercício da linguagem apontando para a linguagem, ou a poesia para a poesia. A percepção das contradições da arte, a percepção irônica da realidade é tema central da poesia drummoniana e da ironia romântica.

Por outro lado, a construção da ironia se dá através da ruptura da ilusão artística, por meio da intromissão do autor na obra, constituindo, assim, uma dimensão artefacta. A intrusão do Eu enquanto autor de poesia é recorrente em Drummond e acontece, ora discreta, ora latentemente, mas sempre a tecer considerações sobre a palavra poética.

Em consequência disto, há uma cisão do eu-lírico em duas frações: a do autor e a do espectador de si mesmo, fato que demonstra a ironia romântica em ação, na detecção de uma crise de identidade irreversível.

No passado, a ironia romântica alemã fincou a introdução do eu no discurso da arte, o que se concretizaria fortemente nas estruturas artísticas do século XX. Fruto da modernidade, Drummond

duplica o eu literário, em um sinal dramático-poético e imprime, às duas faces, ao mesmo tempo, o humor e o auto-amparo, o patético e a auto ironia, a melancolia e o gracejo.

A técnica que deixa o leitor assumir um distanciamento dos temas do texto, o distancia também de uma possível recepção emotiva ou sentimental. Desta forma as estruturas analíticas ganham espaço e as estruturas do texto se sobressaem: a constatação de que a “poesia é incomunicável” (“Segredo”), incita, ironicamente a criação da palavra poética.

A obra do poeta, desta forma, caminha entre a consciência alerta e a dramaticidade criadora, entre o clarão e a paixão, entre a inspiração e o raciocínio, em uma tensão, sonhada pela ironia romântica. Isso acontece porque Drummond adota uma arma defensiva contra uma perspectiva única da criação artística, pois ela, indiretamente, garante a liberdade do escritor.

A ironia “romântica-moderna” é cética no tocante ao desvendar da própria arte e prega que somente através da consciência crítica do autor em relação à sua arte há liberdade criadora. Constrói, desta forma, uma espécie de obra aberta: ao localizar-se dentro do poema, o poeta assume uma postura irônica e a questiona enquanto estatuto de arte, posicionando-se com despreendimento e superioridade tratando-a como um brinquedo.

Esse auto questionamento aparece de variadas maneiras ao longo do trajeto de Drummond, que é sempre livre para brincar, construir e desconstruir sua obra, como o queriam os românticos, como um romântico moderno. Esse distanciamento já aparece no primeiro livro, de maneira latente, no título: *Alguma poesia*. O pronome

indefinido lhe confere um valor auto depreciativo, que não deixa de ser irônico (ou, auto irônico). Por outro lado, associado ao vocábulo “poesia”, o pronome pode assumir um valor tanto qualitativo quanto quantitativo, configurando o título em uma litotes. Estendendo-se a figura de linguagem ao papel da poesia em geral, temos-na ao mesmo tempo como plenitude e universalizante, mas precária e relativa, sugerindo, assim, uma tensão entre o real e o ideal, recorrente na obra do poeta.

O lúdico e o jocoso dentro da própria obra conduzem o poeta a desqualificar ironicamente o poema: seu espírito galhofeiro ilumina humoristicamente tanto os títulos quanto os versos de suas composições.

No ato de construir-destruir os próprios versos, o que se dá em toda obra do poeta de maneiras diferentes, parece desenhar o conceito de arte enquanto o eterno fazer e desfazer, criação e desmanche, pretensão da ironia romântica, que tinha neste movimento um símbolo da ciência dos limites do artista, algo imprescindível a sua liberdade e a superioridade frente ao seu ofício. No entanto, o questionamento de si próprio não pede a intrusão do eu de maneira clara. Inversamente, a intromissão do artista se dá, em Drummond, de maneira sutil, até, disfarçada.

Ao adotar a estratégia da ironia romântica, ele se apóia na reverência e na irreverência, contradição e condição que faz do artista apto a lidar com a sua arte, enfrentando os desafios da criação, sem neles aprisionar-se, preservando sua liberdade individual.

Marlene de Castro Correa afirma que a “auto referenciação, tão freqüente na poesia de Drummond, se organiza em uma constelação de signos que podem ser lidos como metáforas de seu comportamento de ironista romântico-moderno” (2002,p. 131) Ao longo de sua obra, a presença de versos como “um não- estar estando”, “ganhei (perdi) o dia”, “a arte o infarte”, “perdi o bonde e a esperança” revela a balança adentramento-distanciamento da ironia romântica presente na modernidade. A atitude da ironia romântica é um duo entre seriedade e zombaria, gravidade e galhofa e, assim, ela se manifesta em Drummond seu lado álaque está na “cambalhota” que dão seus versos, quando o poeta demonstra seu humor, sua disponibilidade lúdica, manifesta na liberdade em lidar e brincar com os valores do mundo, sorrir e rir de si mesmo e de sua arte.

Na ironia romântica o artista se vê frente à sua obra da mesma maneira que o eu enfrenta o mundo. A relação poesia e realidade é captada, assim, por Drummond de forma polarizada entre a infinitude do mundo X finitude de sua arte, no que ele entra em sintonia com a constante questão filosófico-literária dos românticos alemães. Consequentemente, a ironia permeia o fazer poético, como traços do exercício do paradoxo. A ironia, que ao mesmo tempo , é romântica e, por isso, moderna, é paradoxal, refletindo os valores polares homem X mundo, finitude X infinitude. Dentro deste pensamento de Schlegel, o homem é livre em seu pensamento, mas é limitado em seu campo e qualidade de ações. Fichte define o real e o ideal enquanto naturalmente opostos mas como complementares na caracterização do homem. O real e o ideal travam um combate ao longo da obra do poeta, mas

esta luta se dá de maneira humorística, caracterizando, desta forma, o traço filosófico da ironia romântica. Ela acontece, nos versos drummonianos, então, semelhantemente ao que Fichte afirma: se a realidade é insuficiente, e não preenche o ideal concebido pelo espírito humano, esteja, pois, este livre para negá-la e, mais além, construir uma outra realidade (apud CORREA, 2002).

1.3.7 O Modernismo ecoa humoristicamente

Passemos, agora, aos críticos que apontaram os ideais do Modernismo como determinantes para o efeito humorístico em Drummond. Embora ele desse a impressão de que apresentava a mesma graça, rebeldia e espalhafato do modernismo dos anos 20, na verdade essa impressão apenas reduzia sua poesia a uma pretensa uniformidade do poema-piada modernista. De fato, seus poemas têm sempre dimensões escondidas, que vão além do que se imagina à primeira vista.

Os poemas iniciais de Drummond caracterizam-se pela capacidade de passar do riso à seriedade, ou de misturá-los criando uma ambigüidade de tom decisiva na modulação dos temas de que tratam, e que parecem ser o resultado dessa descrição irônica que o autor trazia do interior de Minas. De qualquer maneira, como diz ainda Arrigucci, o poeta é dotado da descrição (ou timidez), confiança (ou acinte), confissão (ou agressão), fazendo supor sempre um Eu reflexivo atrás do Eu, com o efeito paradoxal de mudar

substancialmente a direção do próprio senso de humor na sua combinação insólita de graça ferina com gravidade (2002, p.27-8).

Na verdade, se o movimento de 1922 usou a piada como arma eficiente contra os adversários, Antonio Houvaiss diz que o humorismo em Drummond constrói um “riso que corrói, dissolve aquelas dissonâncias que são a regra na vida” (1973, p.25).

Ao incluí-lo em seu contexto literário, Gilberto Mendonça Teles pensa, por isso, no segundo momento do Modernismo: “O tom irônico é uma atitude de isolamento bem típica do poeta e que de resto se pode apontar como uma das características da segunda fase do modernismo brasileiro”(p.73), e isso, não apenas cronológica, mas também tematicamente. Quando surge seu primeiro livro, em 1930, acima de tudo, o viés social na literatura começa a intensificar-se. E um dos meios pelos quais isso acontece em sua poesia é através da ironia e do humor, que, mais tarde, adquire o tom e a ambigüidade da sátira, gênero voltado para o social. A “objetividade paisagística” de *Alguma poesia* “começa a diluir-se entre o humor e a ironia em *Brejo das Almas*, cedendo lugar à preocupação com o homem”(p.17).

José Guilherme Merquior afirma que os temas sociais na obra do poeta são cobertos por uma “ironia descaustificada [...] espertamente adequada à sátira das veleidades da purificação do Brasil[...] mas igualmente apta à alfinetada social”(p.130). E também vincula humor de Drummond ao momento histórico de seu surgimento no cenário artístico. De fato, em seus primeiros livros, *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, o poeta expressa a preferência pelo prosaico e a permeabilidade ao coloquial; ele

começa, portanto, radicalizando o discurso de 22, numa cáustica investigação da ironia modernista, em notável contraste com as variedades de compromisso satírico-afetivo a que chegaram, por volta dessa época, Mário de Andrade, Bandeira ou Jorge de Lima. Como afirma Afrânio Coutinho, o humor é “arma que não mais dispensaria quando quer que se fizesse necessário causticar uma situação” (2007, p.10).

Mais tarde, o poeta assume um “giro deliberadamente brincalhão, como se o humor drummoniano, reconhecidamente tão superdeterminado, tão equivoco ou polissêmico, emergisse desta vez [em *Boitempo*] alacramente unívoco, solto e gaio, sem as restrições mentais da emotividade ferida ao choque do mundo”, como afirma Costa Lima(1995 p.129).

Igualmente, o cômico, provindo de paródias, emerge da “percepção de sinais” históricos e da correlação feita pelo leitor com um texto com o qual um diálogo é estabelecido. (p.120). Em seu estudo, Malard aborda a paródia e a sátira, viéses do humor intrinsecamente dependentes do conhecimento prévio do leitor para atingirem seus objetivos. O primeiro por dialogar com outra obra de arte; o segundo por se ligar a acontecimentos históricos, por isso, efêmeros.

Seu contexto literário é fatalmente ligado à História. Letícia Malard, por exemplo, une a análise humorística ao contexto social, pois todo poema social satírico precisa de uma contextualização para que o leitor possa entendê-lo. Se o circunstancial pode ser encarado como uma sátira, se atrelado à crítica social com um toque de riso, então alguns versos de *Amar se Aprende Amando*

(1985) podem ser considerados satíricos, já que a questão da censura, da inflação, personalidades, efemérides são abordados de maneira cômica. O mesmo ocorre com o poema de *Versiprosa* que aborda questões históricas para fazer-se engraçado.

1.3.8 A paródia em versos

Numa análise da paródia em Drummond, Malard lista alguns de seus poemas e se detém mais demoradamente em *Versiprosa*, livro que contém alguns poemas considerados paródicos. A obra é de 1967 e é composta por uma espécie de prosa cuja estrutura é poética. Segundo ela, alguns de seus poemas podem ser lidos como são paródias de uma obra capital do Arcadismo brasileiro: *Cartas Chilenas*, obra de 3964 versos, datada do século XVIII, sob a forma são como cartas dirigidas a um amigo.

Mas o diálogo estabelecido pela paródia, entre texto de origem e sua re-criação, ou o texto paródico, nem sempre é percebido pelo leitor. O cômico, aí, reside na percepção de certos sinais, que deixam transparecer o texto parodiado, como a linguagem, o vocabulário, os vocativos e alguma temática. Sinais que podem passar despercebidos e, *Versiprosa*, então, constituir-se uma obra em si.

1.3.9 A sátira em versos

Roger Bastide une sua obra à realidade, vinculando o fazer poético à ironia do mundo. “O humor de Carlos Drummond de Andrade”, diz ele “se coloca contra a desordem do mundo em mudança” (p. 96). E continua:

O mundo de Carlos Drummond de Andrade é captado diretamente, na sua realidade verdadeira: na face e não no reverso; e, se há ironia em seus versos, é porque o mundo é ironia. Tudo isso porque o poeta vive numa época de transição, que mistura tudo: os artigos quadros estão destruídos, eles não foram substituídos. O passado e o futuro se misturaram(...) as estatuas do Aleijadinho contemplam os anúncios de cinema (...).O insólito encontra-se em toda parte. Tudo está revirado. Mesmo o céu e o inferno estão misturados (...) (*Alguma poesia*) nisso se mete, abole as distancias (...) O rádio liga os continentes (...) a bomba atirada sobre Roterdã explode em plena Sabará(BASTIDE, 1997,p.97).

Ao analisar a poesia de Drummond sob seu viés social, Bastide conclui que “somos levados, portanto, a estudar a ironia de Carlos Drummond de Andrade ligada à sua visão do mundo e sua concepção dos homens como constituindo uma realidade original”(1997,p.96). Assim, identifica três fases em sua obra. Primeiramente, o fato de seu fazer poético buscar e encontrar suporte no cotidiano. Nos detalhes da realidade, o poeta, em sua fase inicial, encontra a inspiração para seu trabalho. Sendo assim, a arte englobaria o mundo e, também, a realidade invadiria a arte, trazendo-a para seu âmbito. “Há beleza em todas as coisas, basta descobri-la”, define o crítico essa fase drummoniana (1997,p.98)

A segunda fase é pautada pela fraternidade: “o mundo é absurdo, mas há homens que sofrem” (1997,p.99) diz Bastide, nesta

fase que é encoberta pelo social e o homem na (ou contra a) sociedade.

A terceira atitude se configura na solidão. Ao rememorar os fatos e pessoas da sua vida, o poeta fecha-se em sua casa paterna, nas árvores da fazenda. Ao sentimento de solidão, ele reage com ironia, diz o crítico. Enfim, a ironia e o humor se dispõem mais uma vez como armas à disposição do poeta, em face da realidade que Bastide denomina “mundo irônico”

Carpeaux (1968) também sinaliza três fases distintas, mas conexas, na obra do poeta, comparando-o com poetas ingleses:

Parece-me um equívoco situa-lo nessa corrente poética que há pouco (na primeira metade do século XX) percorreu o mundo. O seu lugar fica mais perto dos poetas ingleses Auden, Day Lewis e Spender e é mais importante observar e compreender a evolução desses poetas que se deu em três etapas distintas: começaram com sarcasmo e desespero, continuaram com dialética revolucionária, terminaram – bem dialeticamente – na síntese de suportar realisticamente, o “tempo presente” (...) Carlos Drummond de Andrade, o inconformista, é digno daquela inteligência é o poeta do “tempo presente”, dos homens presentes, da vida presente”(CARPEAUX, 1968, p.151).

É interessante notar a oposição do crítico em relação à contextualização e a localização de Drummond entre poetas a ele contemporâneos.

Para Emanuel de Moraes, no entanto, Drummond era crítico de seu tempo. Nele, o humor “alveja a nova racionalização dos modernistas, confundindo a libertação que pretendiam, a expressão racional que buscavam, com a sensualidade que tomaram como sinal de integração das suas gentes” (1978, p.136).

1.3.10 Personagens *Gauches*

Affonso Romano de Sant'anna dedica a parte inicial de seu livro *Carlos Drummond de Andrade* ao estudo da característica *gauche*, a qual o próprio poeta se submeteu logo no seu primeiro poema, no momento de seu nascimento como poeta. Sob o título inicial de *Drummond, o gauche no tempo*, Sant'anna traça com detalhes um estudo da poética do *gauche*, sob o viés do humor, da ironia, do tempo e do momento histórico-literário no qual ele se insere.

Diferentemente dos demais críticos de poesia, Sant'anna encara a obra poética de Drummond como uma grande narrativa, seus livros como capítulos de sua saga, e seus pseudônimos como personagens que lhe servem como disfarces, pois tudo é uma grande ironia. Diz ele: "o humor (...) inicia Drummond no seu *approach* ao universo" (1972, p.33).

Definindo a obra como um "projeto poético-pensante", Sant'anna(1972) vê unidade na evolução 'dramática' da obra do poeta. Segundo o crítico, na primeira fase de sua poesia, o eu se posta à parte, espiando o mundo sob uma face irônica e egocêntrica. "Tópicos como ironia (...) só podem ser entendidos devidamente quando postos num jogo de correlação" (1972,p. 13)

Seu lugar é sua providência, sua "mangureira", seu canto, escondido. Sua primeira auto definição é alguém *gauche*, um indivíduo que tem consciência de sua timidez, de sua personalidade. E surgindo ela logo em seu primeiro poema, intimamente ligada à sua atitude perante a vida, confessa a

postura por ele adotada ao longo de sua obra: *gauche* é a imagem que cristalizou a essência da personalidade estética do poeta, é o indivíduo desajustado, marginalizado, “à esquerda” dos acontecimentos: “O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser” (1972,p.16)

O crítico afirma que “é pela porta da ironia que ele penetra para o convívio com os demais. Tirante esse ingresso, ser-lhe-á negada qualquer participação no banquete dos homens pretensamente sensatos e normais” (1972, p.47)Essa postura reflete a crise permanente entre sujeito e objeto, o seu estar-no-mundo.

Essa relação eu-mundo é permeada inicialmente através da insociabilidade e insensibilidade, buscando respaldo em um sentimento de “superioridade da graça”, conferido pela atitude irônica. Isso acontece devido ao fato de a ironia requerer certo “sangue frio”, porque o riso “não tem maior inimigo que a emoção”. É por meio da ironia que o *gauche* entra em contato com a sociedade. Entre o *gauche* e o mundo, há uma desarmonia. Ele rompe com o equilíbrio normal, introduz seu ritmo próprio que pode não coincidir como o andamento comum.

Nos seus livros iniciais a ironia corresponde a um recurso, posto em voga durante os primeiros anos de Modernismo, através do qual se fazia a crítica de uma cultura. Drummond mais tarde também reconsideraria o modismo literário: “fomos as primeiras vítimas de nossa própria ironia e, impiedosos com o próximo, não nos

perdoávamos a nós nenhuma fragilidade”(apud SANT’ANNA, 1972).

Sant’anna afirma que

se o poeta á capaz de rir de si mesmo e, ao mesmo tempo, estar seriamente apaixonado, num poema de amor, ele se antecipa ao possível riso de terceiros e se protege contra a paródia. Trata-se de uma espécie de tratamento homeopático.(SANT’ANNA,1972).

Assim, de Drummond pode-se dizer que, se aprendeu primeiro a rir de si mesmo, sua poesia é essencialmente, irônica, crítica do próprio autor. A prova disso é que, num largo número de poemas os vocábulos humor-riso-ironia vêm ligados à sua própria pessoa. E que, num estudo da estrutura do verso drummoniano apontaria um contínuo processo de ruptura lingüística através da ironia.

A ironia descreve uma curva no transcorrer de sua obra. No principio é mais constante, fosse devido às influencias 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 esta ligada visceralmente aos mecanismos de defesa do *gauche*, seja através da superioridade, ou da insociabilidade

Ao longo de seu amadurecimento artístico, a ironia se volta contra os acontecimentos fatídicos. Nos seus livros mais recentes, enfim, mostra-se como instrumento artístico a serviço do lado mais álaque da vida

Finalmente, a ironia, como uma resultante da antítese do individuo *versus* o mundo e como atributo do *gauche* - sendo aquela *correction* a que alude Bergson - termina por ser essencialmente, nesse artista, uma síntese dialética. Ele ainda analisa o papel do

olhar em Drummond, fruto dessa postura, causa da configuração de seu humor. Os olhos são os instrumentos de contato com o mundo e primeira via por onde ele passa, ele se internaliza. Ora, o olhar possui, então, uma função integradora do eu com o mundo, que, neste estágio, prefere ficar esperando torto em seu canto, reflete a desarmonia entre o eu e o mundo.

No entanto, esse relacionamento muda e muda também seu relacionamento visual com a realidade. O espiar evolui para o observar, em meados de sua produção poética, o que culmina no contemplar ao final, quando em frente ao mar. Seu relacionamento com o mundo também muda: seu coração inicialmente maior que o mundo transfigura-se e diminui (“não, meu coração não é maior que o mundo. É bem menor” (*Sentimento do mundo*)).

A atitude *gauche* nunca se esvaiu mesmo contemplando o mundo, quem o fazia era um poeta *gauche*. O *gauche* drummoniano é insociável e essa posição se reflete sob a ironia, que é instrumento de defesa e de reparação entre o indivíduo e o meio social: quando ele aparece, denuncia esse desajuste. Diz Sant’anna que

o *gauche* tímido que a tudo assiste à 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 [...] 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 (SANT’ANNA, 1972 p.25)

Sant’anna analisa as correlações entre as personalidades *gauche* e artista de um mesmo indivíduo. O *gauche* quando assume o papel de artista está negando sua própria natureza. “É um tímido

que vem a público dizer que é tímido. É um tímido interessado em negar sua timidez" (p.25) é alguém que tenha que se desvincular de ser o que é para ser o seu inverso. Já o artista quando se define como *gauche*, assume sua origem provinciana e sua personalidade retraída. O fato é que "o poeta era tido como um tipo "excêntrico" e "dandinesco" pelos amigos e críticos (p.28)

Assim, ele é um anti- reflexo do herói, visto de maneira tradicional:

o *gauche* explica a sociedade contemporânea como o herói clássico explicava o mundo antigo (...) o "anti-herói" moderno é descentrado, ou melhor, um excêntrico e se estabelece em oposição aos valores convencionais quer do Estado ou da religião. O *gauche* drummoniano, com efeito, também inicia sua trajetória desgarrando-se de suas origens, sob as ordens de um "anjo torto". A partir daí, a entidade entre o pícaro e o *gauche*, encarados como *displaced persons* ainda mais se estreita (SANT'ANNA, 1972 p. 31-2)

Esse desajustamento, também Sant'anna vê como uma "resposta irônica ao mundo". Assim, o crítico não deixa de encaixá-lo no contexto social: "A melhor poesia é sempre uma súplica cultural. A poesia de Drummond articula um protótipo do mundo moderno - o *gauche*. Aí está o sentimento de uma região, de um país e o sentimento do mundo" (...) o poeta é aquele que articula os fragmentos e reintegra a essência na aparência"(p.40-1)

Sendo o *gauche* seu "disfarce irônico", no desenrolar de sua obra, "aquele que iniciou sua carreira literária sob as vestes de vários pseudônimos, vai se projetando numa diversidade de imagens: Robinson Crusoé, José e Carlito. (p.58). O humor e a ironia formam o elo que os une e os caracteriza

Nesse mesmo sentido, Affonso Romano de Sant'anna (1972) diz que em Carlos Drummond, o humor tem determinantes psicológicos. Aí, a ironia é um instrumento de defesa do indivíduo contra o meio social, por isso quando ela aparece mostra um desajuste. Alimentando-se da quebra do linear, do prosaico, a poesia e a ironia são meios indiretos de atingir algo; indiretos, pois que sinuosos, sintéticos e de mais difícil apreensão. A ironia, encoberta pelo lirismo, não tem mordacidade e é o efeito manifesto de uma causa mais profunda: é irônica a maneira oblíqua de se referir a si próprio (auto-ironia) e especialmente ao que sente, aos estímulos que o mundo e os homens lhe dão.

Frente a estas análises críticas levantadas a respeito da obra de Drummond podemos, finalmente, constatar as diferentes abordagens no que concerne o *humour* drummoniano. Verificamos, ainda, a incidência do termo humor, com alguma variante para a acepção encerrada na variante *humour*, ao se tratar do traço cômico em seus poemas. O termo ironia surge em segundo lugar em seus estudos. Também não se deixou de se citar os termos chiste, paródia e sátira, sendo cada um com uma roupagem diferenciada. Mas, qual seriam suas concepções primeiras, independentemente de suas aplicabilidades em uma obra literária, poesia ou prosa? Teriam elas variações, de acordo com a natureza do objeto abordado?

Por isso, torna-se necessário, antes de sua abordagem nos poemas de Drummond, um delinear dos conceitos citados acerca da teoria do cômico, o que se apresentará em seguida.

Rir, astúcia do rosto

Na ameaça de sentir.

Jamais se soube ao certo

O que oculta um deserto

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 2002, P.1430)

2 A TEORIA DO CÔMICO

O estudo do riso, de como suas manifestações acontecem, não é algo fácil de se realizar. Se por um lado, em ação ele é leve, descompromissado, versátil, acolhedor, redentor..., por outro seus estudos se revelam complexos, dissimulados, traiçoeiros, enigmáticos. Se sua leitura descompromissada traz o gracejo, sua leitura analítica é um desafio, por vezes intrincado. Enfim, o fenômeno do riso é simples, seus estudos são complexos. Isso se dá devido à extrema variedade de formas que o fenômeno assume. O riso pode ou não se utilizar de palavras; pode elucidar uma experiência comunicativa ou deixar enunciados incompletos; lidar com a realidade ou com o imaginário; pode ser cúmplice ou crítico; pode ser espontâneo ou fazer parte de uma determinada situação profissional ou pessoal; pode residir numa mesa de botequim, ou no tom elevado de uma peça de Shakespeare e de um poema de Drummond. Essa variedade que resulta em dificuldade, também reside nas múltiplas manifestações do riso. Suas formas de expressão vão desde as comédias clássicas, as farsas, as canções de escárnio, as sátiras, os bufões, os fanfarrões, os saltimbancos, às *stand-up comedies*, aos *cartoons*, às charges, às tiras em quadrinhos no jornal diário, os *gags* na Internet. Além dessa variedade de manifestações, ainda, o humor se transforma conforme a idade, a cultura, o sexo, a época, o grupo social, a situação, a civilização, configurando um corpus praticamente infinito de objetos. Não há, e nem se poderia cogitar a existência de um tipo único de objeto humorístico. Praticamente TUDO pode se tornar

passível de riso. Pode-se rir das mais variadas coisas e situações, no momento em que bem entendermos. Pode-se rir do supérfluo e do útil, do fútil e do sério, do ateu como do religioso, da alegria como do infortúnio, da fantasia, do real, dos políticos, da população, da vida e da morte, da experiência e da ingenuidade, do erro, da certeza, dos outros e de nós mesmos.

Por isso as mais variadas e complexas abordagens do fenômeno. É certo que o estudo do fenômeno do riso tem caráter interdisciplinar: a filosofia, a psicologia, a antropologia, a sociologia, a medicina, as ciências da informação, a educação, a literatura, a lingüística, na verdade, contribuíram nos seus estudos, mas há contradições entre os conceitos. E a pergunta ainda fica: “o que é o riso?”, nessas e em mais outras áreas do conhecimento. Ao realizarmos este estudo, verificamos um verdadeiro “caos terminológico” que tomou conta das investigações sobre o cômico. Ainda assim, confirmam-se como agravantes ao problema terminológico as diferentes traduções e a incompatibilidade de termos equivalentes no momento do transporte de significações. Devido a esses aspectos, Rifaterre defende que em termos de literatura seria inútil tentar considerar o cômico como um gênero definido. (apud ERMIDA, 2003)

Pois é a que esta pesquisa se propõe: ao estudar a obra do poeta Carlos Drummond de Andrade, temos que levar em conta aspectos sócio-histórico-literários e, ainda, biográficos, que envolveram sua produção, a começar pela reflexão acerca do cômico. É preciso definir suas causas, circunstâncias e objetivos, sem, no entanto, ter a pretensão de fazer destas definições algo único e

definitivo. Ainda, diferenciar as naturezas do cômico: o humor, a sátira, a ironia, a paródia, o chiste, desde o sorriso sutil até a gargalhada sonora. É importante ter em mente que um traço sublinha todos estes itens: o cômico necessita do olhar não-envolvido, do distanciamento, pois nós não percebemos o ridículo, o absurdo de nosso cotidiano, engolfados que estamos nele. Embora esse seja o ponto em comum, os teóricos apontam variadas manifestações do riso e suas causas. Primeiramente, tracemos algumas considerações a respeito do estudo do cômico ao longo da história. Posteriormente, frente a suas variadas modalidades, buscaremos diferenciá-las segundo seus principais teóricos, porém posteriormente perceberemos que há entre elas intersecções e, por vezes até, confusões entre suas naturezas.

2.1 O histórico dos estudos sobre o cômico

Os teóricos do riso devem ser conscientes de que devem tratar do riso e do risível tendo em mente o caráter circunstancial do cômico, pois suas categorias são presas ao tempo e ao espaço para terem efeito. Segundo Alberti, (2002) no princípio, o riso foi estudado por médicos que abriam cadáveres para ver de onde ele vinha, pois acreditava-se que, antes de mais nada, gargalhada é um fenômeno somente físico.

Datam da Antiguidade os primeiros estudos sistemáticos a respeito do humor. Aristóteles, Cícero, e, depois, Quintiliano, abordaram de acordo com a classe social, na qual e para a qual era

produzido. Nesse momento histórico, o importante é frisar que havia uma preocupação em zombar daqueles que pertencessem a outra classe social, independentemente se mais ou menos abastada. Daí constata-se a função primordial do humor nessas circunstâncias: o fortalecimento das classes enquanto grupo mais unido.

Os gregos valorizavam as pessoas que contavam piadas e alegravam os convidados nas festividades, em cerimoniais, como os dedicados ao deus do vinho, Dionísio. Eram valorizadas as pessoas que, através de ditos espirituosos, comparações, paródias, imitações provocavam o riso e o contentamento dos convivas. Consequentemente, havia os chamados comediógrafos, aqueles que registravam as piadas em livros e, de sua comercialização, ganhavam a vida.

Havia, já entre os gregos, a preocupação com a qualidade das piadas e de seu uso. Sócrates afirmava que se “deve usar o riso como se usa o sal: com parcimônia” (apud BREMMER, p. 38). Para Platão, o riso deve ser contido e inofensivo, pois, sendo exagerado, causaria reações incontroláveis. Em decorrência disso, havia a distinção entre o riso dos bufões, descontrolado e excessivo, e o riso dos nobres, refinado e espirituoso.

Herdando dos gregos essa distinção, os romanos também definem dois tipos básicos de humor. Cícero delimita “o que é adequado” para cada situação: o elegante, o polido é diferenciado do infame e do obsceno. Mas Cícero vai mais além. O humor e seus limites são delineados de acordo com sua função retórica: ele tem utilidade na conquista da opinião pública. Para “ganhar” a platéia, um orador romano deve saber usar o humor com sabedoria e prudência, pois

este deve despertar a consciência crítica e divertir ao mesmo tempo. Essa era a obrigação da classe senatorial de Roma. Por outro lado, o humor espalhafatoso e imprudente era reservado aos artistas, palhaços e bufões, pertencentes às classes inferiores, constituídas de estrangeiros gregos, escravos e servos.

2.2 Antiguidade: o gênero teatral e o cômico apenas nos intervalos das tragédias

Aristóteles foi um dos primeiros teorizadores do riso e ele o faz tendo em vista a arte dramática. Esta categoria, consta em sua poética em apenas algumas linhas, quando teoriza sobre a tragédia contrapondo-lhe o cômico. Ele diz: “a comédia é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, de fato, pode ser gerada a partir de um defeito e uma feiúra sem dor, sem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor” (1985, p.23-4). Vê-se, pois, que a comédia era tida como um gênero baixo, em relação à tragédia e à epopéia. A comédia era a imitação de homens baixos moralmente. E já Aristóteles afirma que o cômico deve evitar a dor e a destruição, daí o uso das máscaras no espetáculo. O riso, como vemos, e todo seu estudo, tem sua origem no teatro e na contraposição à tragédia e ao sublime. Há também indícios de que Aristóteles tenha escrito a arte da comédia: no próprio texto *Poética* há referência a “um outro texto”, o que até hoje é

obsкуро. Talvez a comédia tenha se originado na improvisação, em cima dos palcos. Ou, mais fortemente, tenha sua origem nos cultos ao deus Dionísio.

Dentre esses cultos, havia os cantos ditirambos (com viés trágico), e os cantos fálicos, dedicados à comédia, a Dionísio, que se ligam à fertilidade, às colheitas de uvas e às festividades. A comédia era encenada entre os intervalos das tragédias, já que era considerada um gênero de qualidade inferior. Por esse motivo era vista como “um momento de descanso” àquilo que a tragédia provocava. O “ridículo” era sua principal temática. É importante ater-se ao seu sentido primeiro: ridículo é o que faz rir e não pode provocar dor. E o fundamental, por sua vez, é o não-envolvimento do espectador.

Enquanto na tragédia há homens que são semi-deuses, seres superiores, próximos às divindades, espiritual e psicologicamente, na comédia os homens são próximos a animais (vejam-se as caracterizações de Fauno, de Sátiro, de Pã). A tragédia poucas vezes chama atenção para o corpo: o herói não senta, não come, não bebe, fica em pé praticamente o tempo todo em cena. Já na comédia há ênfase no corpo, no sexo, no apetite, nas anormalidades físicas e morais.

O herói trágico está mais próximo à beleza, aos sentimentos. Tragédia envolve falta, pecado, erro trágico (consciente ou não). Há um destino trágico (final infeliz) e a sua inevitabilidade, sua fatalidade. O herói sabe de seu destino negativo e, mesmo fugindo, ele não escapa. Não evita o destino funesto, sente remorso, é

punido pelos deuses. Neste embate de emoções ocorre a catarse no espectador: ele se compadece, se envolve, se emociona.

No Capítulo V da *Arte poética*, Aristóteles trata dos ensaios sobre comédia, em comparação com a tragédia. Elas são irmãs gêmeas. As modalidades do cômico se avizinham das da tragédia. É a constatação que faz o homem de sua fatalidade: o homem tem limites e isso se dá na comédia a partir da degradação e, na tragédia, a partir do sofrimento. Na comédia não pode haver riso dos atores. Seu herói está mais próximo das paixões do corpo e a ele tudo é permitido, não há culpa ou alguma falta cometida por amoralidade: é, na verdade, um anti-herói, ali, fazendo seu próprio destino.

Assim, na Grécia antiga o riso era como uma paixão do corpo. Platão vê o riso como condenação moral daquele que é risível e também daquele que ri. Cícero vê a importância retórica do riso, pois sabe que tudo é permitido quando ajuda o orador a ganhar a causa. (apud ERMIDA, 2003)

2.3.Da Idade Média ao século XIX

Na teologia medieval, o riso indicava a inferioridade dos seres irracionais em relação ao transcendente e ao eterno; Montaigne, no século XVI, vê o riso como manifestação de desprezo, desdém por aquilo que não é digno de consideração. A idade moderna trouxe as investigações sobre os efeitos e motivações fisiológicos do riso. O caráter concreto da matéria do riso é algo que se

encontra fora do homem e o penetra pelos sentidos. Ele é então um movimento do coração em que se alternam a dilatação e a contração. Visto por este prisma, o riso é uma manifestação positiva de saúde e alegria, não de fraqueza ou leviandade do espírito, como se acreditava anteriormente. Ao mesmo tempo no âmbito filosófico o riso se situava do lado oposto à norma e à verdade. Era crítica aos vícios e comportamento desviante. Tudo que não estivesse de acordo com a sociedade, com a boa companhia ou com a decência era ridículo, era motivo de escárnio. Os séculos XVII e XVIII produziram duas teorias sobre o riso: na tradição teórica inglesa Thomas Hobbes aponta dois caminhos para o estudo do riso, o da teoria da superioridade e da teoria do contraste. Segundo a teoria da superioridade o riso é malevolente, pois visava condenar os comportamentos desviantes. A teoria do contraste traz a idéia do riso benevolente, o que conhecemos hoje como "humor inglês". É um riso sutil, requintado e, sobretudo, cúmplice. O riso para Hobbes é "a semelhança para todas as paixões, o fundamento da paixão do riso é o das relações de poder entre os homens". Shaftesbury defende a liberdade do uso do ridículo, diretamente condicionada pela liberdade de uma nação. O modelo de liberdade em que ele se baseia é o da Antiguidade onde acha argumentos para corroborar a defesa da liberdade do ridículo à moda inglesa, fino e livre. O riso benevolente pode ser um riso corretivo, pois pode ter um efeito positivo do qual se retira toda a ofensa a fim de controlar e domesticar.(apud ERMIDA, 2003)

Kant defende o riso como uma afecção proveniente da transformação súbita de uma expectativa tensionada em nada. Para

Kant o prazer do risível não tem sua fonte no entendimento, mas em um sentimento de saúde do corpo que resulta em um grau zero de entendimento, em uma clara crítica da razão. No século XIX, o risível entra no domínio do entendimento como instrumento de seu alargamento. Agora trata-se de pensá-lo não como objetivo passível de ser apreendido pelo entendimento, mas vinculado à atividade de entendimento. Nietzsche, por sua vez, defende o riso como uma atitude filosófica, ligando o riso a uma aceitação da verdade.(apud ERMIDA, 2003)

Em 1804 Jean Paul Richter localiza o cômico não no objeto, mas no sujeito. Ele relaciona o cômico ao entendimento e diz que uma coisa só é cômica se o observador ri dela. Portanto, não havendo sujeito e não havendo entendimento, nada é cômico. Schopenhauer diz que o risível se opõe ao sério porque o sério pressupõe a congruência perfeita entre pensamento e realidade. O riso para ele se encontra no intervalo entre o abstrato e o concreto. O cômico reside no disparate entre aquilo que se pensa e aquilo que é (apud ERMIDA, 2003). Exemplos do pensamento de Schopenhauer se encontram na obra de Machado de Assis. Discípulo do filósofo, Machado constrói seus personagens na incongruência entre o ser e o parecer. Além desse aspecto, detecta o sublime no humor que se manifesta em termos artísticos e poéticos, em contraste com as situações de comicidade desenfreada.(apud ERMIDA, 2003)

2.4 O riso no século XX: rir seriamente

O riso no século XX é necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites e se ria do infortúnio da História, da impotência das ciências e de sua própria incapacidade, e é ao mesmo tempo um movimento de redenção do pensamento. Freud, em 1904, defende uma psicogênese do riso. Segundo ele, a origem do prazer do humor provém de uma economia das emoções. O riso assim, tem uma função auto defensiva, pois evita qualquer tipo de dor frente a uma possível situação emotiva. O riso desta forma se configurou, no século XX, tal como Freud o pintou: um ato de defesa. Ele forma-se no inconsciente e pode ser inofensivo e tendencioso, mas sempre é um alívio psíquico decorrente da economia das emoções.

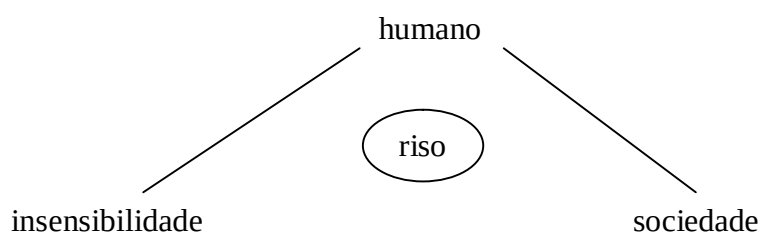
Frente a essa evolução da teoria sobre o riso, o que podemos afirmar é que o riso é valorizado porque transcende o pensamento racional tendo áurea de revelação de algo encoberto.

2.5 As teorias do cômico

2.5.1 O riso e a comicidade de Bergson

Dois dos teóricos que se debruçam sobre estes aspectos são, no século XX, o francês Henri Bergson e o russo Vladimir Propp. Henri Bergson publicou *O riso (Le Rire)* em 1900 e no livro procura esboçar suas teorias sobre a natureza do riso.

“O que significa o riso” (2001, p.1) já pergunta ele no início do primeiro dos três capítulos que compõem o livro. Como vemos, ele já se depara com a problemática que remonta a Aristóteles. Problemática esta que “se esquiva, escorrega, escapa e ressurge” (2001, p.1), sem cessar. O estudo se dividiu por temas: 1-comicidade das formas e dos movimentos; 2-comicidade de situação e de palavras; 3-comicidade de caráter. Já de início, Bergson delimita o assunto: “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”(2001, p.2). Portanto, define o homem como o único animal que sabe rir e que faz rir. Entre os atributos do homem, um é imprescindível para que haja o riso: a insensibilidade. Imprescindível e exclusivo, pois se houver qualquer tipo de sentimento o cômico descaracteriza-se. Além disso, para Bergson, o riso é social. A sociedade é fundamental para o surgimento e o entendimento do cômico. Logo, teremos o que podemos chamar de “a tríade bergsoniana” para o surgimento do riso.



Sendo o riso um atributo essencialmente humano e tendo este homem-que-ri de viver necessariamente em sociedade e ser dotado, ainda que por alguns instantes, da insensibilidade da alma,

conclui-se que a falta de flexibilidade, ou a rigidez mecânica é risível, uma vez que a vida exige uma permanente elasticidade, pois é um adaptar-se eterno às mudanças constantes.

“Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (2001, p.17), diz Bergson. Os movimentos do corpo, uma vez mecanicizados, passam a ser risíveis. Ora, aqui chega-se a um ponto no qual o teórico reiteradamente vai bater: devido ao medo que inspira, o riso reprime as excentricidades; e ele inspira o medo porque é excludente e ninguém deseja, por uma questão de instinto de sobrevivência, ser isolado do grupo ou da sociedade. O riso, portanto, se visto por este prisma, é castigo.

O riso, assim, tem uma significação social: todas as pessoas são risíveis por algum motivo mecânico, por isso a imitação pode ser fonte de riso; imitar alguém é depreender a parcela de automatismo que a pessoa deixou introduzir em si; é torná-la cômica, logo, passível de riso, como usar um vestido que está fora de moda: a roupa, ao invés de incorporar-se ao sujeito fazendo parte dele, se lhe destaca do corpo e se torna risível.

“É cômico todo incidente que chama a atenção para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (2001, p.38), diz ainda Bergson. O corpo não chama a atenção nas tragédias, quando o que importa é o moral. No cômico ao contrário, os gestos, as expressões exageradas, a roupa, enfim, o corpo, importa, pois rimos de alguém quando nos dá a impressão de coisa. Por isso o poeta trágico deve tomar cuidado para não chamar a atenção para o corpo de seus heróis. Porque uma vez que isso acontece, corre-se o risco de haver comicidade.

"O tímido pode dar a impressão de ser uma pessoa enleada pelo próprio corpo, alguém que procura em torno de si um lugar para depositá-lo" (2001, p.38). É isso que torna a timidez um dado risível. O ser tímido é alguém "estorvado pelo próprio corpo" (2001, p.38). Conforme apontado por alguns teóricos, este é o traço mais marcante da personalidade de Drummond, talvez até determinante para compor sua obra: um ser "torto no seu canto", um poeta "*gauche* na vida"

Além de residir nos atos mecânicos, a comicidade pode estar também nas situações e nas palavras. Bergson enumera três tipos de comicidade de situações, tendo sempre em vista que "é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico" (2001, p.51). A primeira delas é a chamada "caixa de surpresas" e é ilustrada pelo brinquedo do boneco que salta de uma caixa: a repetição deste ato nos faz rir porque é mecânico e ela se assemelha à repetição de palavras que faz rir porque simboliza

certo jogo particular de elementos morais [...] Numa repetição cômica de palavras há geralmente dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento (BERGSON, 2001, p.53-4).

O segundo procedimento é o "fantoche e seus cordões" que se assemelha a um personagem que pensa ser o dono de suas decisões mas nos é dado a saber que ele é na verdade manipulado. Essa ilusão de controle sobre si próprio é cômica.

Já a "bola de neve" é assim chamada quando tem-se um esquema de combinação entre os elementos de maneira a estarem ligados

intrinsecamente como bola de neve. No âmbito das palavras é o processo de gradações invisíveis, no jogo infantil de “palavra puxa palavra” o que acontece, por exemplo, nos poemas “Quadrilha”.

Há ainda três procedimentos do cômico que se aplicam à comicidade de situação:

- 1- A repetição de situações: voluntárias ou não, que são as chamadas coincidências;
- 2- A inversão de papéis sociais: ou o que Mikhail Bakhtin chama de carnavalização. A carnavalização pode ter se tornado um conceito batido, distorcido, ultrapassado, mas para Bakhtin, o riso é carnavalesco, na medida em que tem sua origem no mundo às avessas, na inversão da hierarquia, no rebaixamento e elevação social. Pode-se pensar na paródia como sendo a “carnavalização” na literatura: o que os Modernistas fizeram com Castro Alves, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias foi uma forma de inversão, através da releitura dos conceitos para uma nova maneira de se fazer literatura.
- 3- A interferência das séries: ou quando uma situação é aplicada a duas circunstâncias distintas, gerando o cômico na rigidez da situação que não se adapta a realidades diferentes.

Tendo isto em vista, Bergson afirma que a comicidade dos acontecimentos pode ser definida como uma “distração” da linguagem, o que aparece quando o discurso “se esquece” de si mesmo.

A comicidade de palavras, estando presa à linguagem, está intrinsecamente ligada às circunstâncias da fala. O ato da

tradução pode bem comprovar isto. Bergson afirma que a comicidade que a linguagem exprime pode se perder em uma tradução; ou (até seu lado mais extremo) a comicidade que a linguagem cria é dificilmente recriada em sua língua de chegada. Neste âmbito destacam-se as distrações da linguagem em si. As palavras têm o poder de fazer rir e muitas vezes nos deixam sem saber a origem de sua comicidade. Nesse jogo com a linguagem participa ativamente o autor espirituoso. Em contraponto com o autor cômico, ele brinca com as palavras, levando-nos a sorrir. A diferença fundamental entre eles é que enquanto o autor espirituoso nos faz rir de outrem ou de nós mesmos, o autor cômico nos faz rir de si próprio, colocando-se como alvo do riso. O autor espirituoso trabalha principalmente com a inteligência, através da qual se distancia emocionalmente daquilo que diz e faz, não se envolvendo com suas próprias palavras.

Um dos jogos preferidos do autor espirituoso é levar seu interlocutor a dizer o que ele realmente não queria dizer, brincando mais uma vez com o efeito da rigidez ou velocidade adquirida. Este recurso pode ser o outro efeito da distração, o que acontece frequentemente nos discursos retóricos. Ou no caso de uma “frase feita”, um dito popular, pronunciados automaticamente sem qualquer conexão com o conteúdo do discurso. Outra frase cômica é obtida inserindo-se uma idéia absurda ou inusitada em um molde frasal consagrado, como um dito popular interceptado pela lógica da razão, por exemplo: “Deus ajuda quem cedo madruga”. “E quem não madruga?” pergunta o autor espirituoso, que responde: “dorme mais”.

No jogo dos contrastes “rimos sempre que nossa atenção é desviada para o físico de uma pessoa quando o que estava em questão era o moral” (2001, p.85), afirma Bergson. E estende esse contraste estabelecendo-lhe um paralelo com o sentido das palavras. “Obteremos efeito cômico se fingirmos entender uma expressão no sentido próprio quando ela é empregada no sentido figurado” (2001, p.85). Neste âmbito entram em choque os sentidos literal e figurado de um termo: “quando nos atemos à materialidade de uma metáfora a idéia expressa se torna cômica” (2001, p.85-86).

Há, ainda, três elementos do cômico elencados por Bergson para uma comicidade de palavras, que ele chama de “três leis de transformação cômica das frases”:

- 1- A inversão: acontece quando se invertem os termos sujeito e objeto de uma frase de maneira a torná-la inusitada. Exemplo: “por que o sr. joga cinzas do seu cachimbo no meu terraço?” Eis que o interlocutor responde “Por que o sr. põe seu terraço debaixo do meu cachimbo?”.
- 2- Interferência, que ocorre quando duas frases se intercalam foneticamente a gerar um efeito cômico: “Isso é uma faca de dois legumes”.
- 3- Transposição, quando se transpõe para outro tom a expressão natural de uma idéia, como dizer em tom solene uma frase corriqueira; exagerar na grandeza das coisas; dar extremo valor a objetos banais. Dentre esses casos há um em especial: a transposição entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser. E essa postura assumida nesse embate é a de fingir acreditar no ideal quando o que se encara é o real. É

nisso que consiste a ironia, fator a ser mais profundamente explorado adiante, neste trabalho. Dos meios de transposição, Bergson reconhece que

são tão numerosos e variados, a linguagem apresenta uma continuidade tão rica de tons [e] a comicidade pode passar por tão grande número de graus, desde a mais rasteira bufonada até as formas mais elevadas de *humour* e ironia, que renunciamos a fazer uma enumeração completa (BERGSON, 2001, p.92).

Bergson reserva um capítulo integral para tratar um tipo de comicidade específico, a comicidade de caráter. Como é reiterado, o riso tem significado e alcance sociais e a comicidade exprime certa inadequação particular da pessoa à sociedade. Por isso vale lembrar que não há comicidade fora do humano. Ora, no homem o que vemos em primeira instância é o caráter, e, essencialmente, para que ele seja cômico, é necessário que deixe de nos comover.

Já vimos que o enrijecimento na vida social é um fator de comicidade. Aquele que não se preocupa em entrar em contato com os outros é alvo de riso, pois este serve para corrigir essa distração e reenquadrar o indivíduo na sociedade. “É preciso que cada um dos membros da sociedade fique atento para o que o cerca, que se modele de acordo com o ambiente” (2001, p.101) sob pena de ser alvo de riso, o que é sempre um pouco humilhante. Por isso, acrescenta Bergson, a respeito da comicidade de caráter, que “a comédia está mais próxima da vida real do que o drama” (2001, p.102), pois nada desarma tanto quanto o riso. No entanto, é preciso estabelecer uma distinção entre a moral e o social, fatores presentes na sociedade, mas que nem sempre são assonantes. “A personagem cômica pode andar em dia com a moral estrita, falta-

lhe apenas andar em dia com a sociedade" (2001, p.103), diz ainda. Ao tratar da comicidade de caráter, Bergson chega a este ponto crucial entre o ideal moral e o ideal social. Ora, "certos defeitos ou inadequações nos fazem rir da insociabilidade da pessoa, mas não de sua imoralidade" (2001, p.104).

Então, frente a esse paradoxo, como agiria o poeta cômico para impedir que o leitor se comova? Primeiramente, ele deve isolar o sentimento da personagem cômica e dar-lhe uma existência independente, enrijecendo-lhe certo estado de alma. Em contrapartida, o poeta trágico não apenas observa outros homens na superfície, mas ele lhes capta o sentimento, a alma. A comédia, por sua vez, nasce da observação:

é uma observação exterior. Por mais curioso que o poeta cômico possa ser em relação aos aspectos ridículos da natureza humana, não acredito que ele vá ao ponto de buscar os seus próprios aspectos ridículos. Aliás, não os encontraria: só somos ridículos pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência (BERGSON, 2001, p.126).

A partir do momento em que não podemos fazer observações risíveis sobre nós mesmos, o poeta cômico só toca o envoltório das pessoas, aquilo que as faz se assemelharem. É quando ele é um criador de tipos. Portanto, "a comédia pinta caracteres que já conhecemos e que ainda toparemos em nosso caminho" (2001, p.122), ao passo que o herói trágico é uma individualidade.

Depois, "em vez de concentrar nossa atenção nos atos, a comédia dirige-a para os gestos" (2001, p.107). Os gestos são as atitudes, os movimentos provindos de um comichão interior, que

muitas vezes não têm proveito. Os gestos são diferentes de ações: são automáticos e nos escapam; a ação é desejada e consciente. O gesto se dá em uma parte do corpo da pessoa e provém de uma explosão descontrolada; a ação toma conta de seu corpo inteiro, e é planejada.

Portanto, a vida social é o meio natural da comédia. Mas qual a natureza do caráter cômico? Bergson lista as caracterizações de um caráter cômico e as encontra resumidas em uma só palavra: a vaidade: “Poderíamos dizer que o remédio específico para a vaidade é o riso e que o defeito essencialmente risível é a vaidade. Há vaidade em todas as manifestações humanas” (2001, p.131).

Como conclui Bergson, o riso tem a função de reprimir as tendências separatistas. Seu papel é corrigir a rigidez transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim, aparar as arestas. O riso é acima de tudo uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo - e para castigar com justiça, ele precisaria proceder de um ato de reflexão.

2.5.2 O “riso bom”

Por sua vez, Vladimir Propp (1992) chama de “riso bom” aquele que envolve alguém que amamos, apreciamos ou por quem sentimos simpatia. É o “humor atenuado e inofensivo”, não o de zombaria. (VULIS, apud PROPP, 1992, p.152). O riso vem da “inclinação benevolente”. O riso bom pode envolver crianças. Porque o riso

“surge quando deparamos com manifestações exteriores da vida espiritual, que escondem interiormente uma substancia que lhes é própria”.(1992, p.153) Neste caso, não há desarmonia “trata-se de harmonia e esta integridade nos alegra” (1992, p.154).

Para o pensador russo, os grandes humoristas e satíricos talvez não tenham necessitado conhecer as teorias sobre o riso ou sobre o cômico, elas são necessárias apenas para a organização cognitiva do mundo. No entanto, Propp se pergunta: seria realmente necessária mais uma teoria sobre o riso? Deixando de lado o método dedutivo, que parte das hipóteses, por si só, abstratas, e abraçando o método indutivo, Propp se propõe a traçar uma teoria sobre o riso que parta dos fatos, dos dados, do riso em ação para, então, tentar definir seu perfil.

Em um método empírico, foi necessário “levar em conta tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso; tudo o que, ainda que remotamente, se relaciona ao domínio da comicidade” (1992, p.16). Para isso, o escritor baseou-se em folclores, em revistas humorísticas e satíricas, em folhetins sobre a vida cotidiana, em espetáculos circenses, no teatro, na comédia, no cinema, enfim, nas conversas dos cafés, apesar de sua linha mestra ser a obra de Gogol.Ou seja, pautou-se em sua realidade espacio-temporal.

Por isso, Propp condena a abstração das teorias e, ainda, reserva críticas às teorias sobre o cômico que tomam como verdadeiras, nos dias de hoje, as teorias do passado. Diz o autor que, um dos princípios abstratos das teorias passadas é a justaposição do cômico com a tragédia e o sublime, sendo o cômico obtido invertendo-se as teorias aplicadas ao trágico e ao sublime,

“como que com sinal trocado” (1992, p.18). No passado, como já vimos, para Aristóteles era natural essa conceituação estanque e taxativa do cômico enquanto oposto ao trágico, pois na consciência dos gregos, a tragédia era considerada um gênero superior à comédia, seu total oposto, seu inferior.

Volkel, filósofo positivista alemão do século XIX, afirma: “Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério” (apud PROPP, 1992, p.18). Defendendo a autonomia do gênero, Propp reitera: “O cômico deve ser estudado, antes de mais nada, por si e enquanto tal” (1992, 18). Ele nada tem a ver com o trágico: há obras que são cômicas no estilo e na elaboração, mas têm o conteúdo trágico, como o filme *Forrest Gump*, ou o poema de Drummond “Balada do amor através das idades”, que será visto mais adiante

Filósofos como Schopenhauer afirmam que o riso surge quando descobrimos que os objetos reais do mundo não correspondem às idéias que pré-concebíamos dele (apud PROPP, 1992) Mas pode haver casos em que essa falta de correspondência, essa ‘surpresa’, pode resultar em fracasso, como acontece quando um cientista descobre que suas hipóteses não correspondem aos experimentos. Focalizando as exceções, e não a regra, Propp, afirma que “em cada caso isolado é preciso estabelecer a especificidade do cômico; é preciso verificar em que grau e em que condições um mesmo fenômeno possui, sempre ou não, os traços da comicidade” (1992, p.20). Somente à luz de materiais concretos, e não de hipóteses, é que se pode definir a natureza do cômico.

Essas teorias convergem em um ponto: “na definição do cômico, figuram exclusivamente conceitos negativos” (1992, p.20). Mas há uma teoria que mostra dois aspectos diversos e opostos da comicidade. Ela surge no século XIX e subdivide o cômico em Alto e Baixo. O ‘cômico alto’ faz parte do domínio da Estética, como sendo a ciência do Belo: “uma comicidade desse tipo não suscita um riso vulgar, mas um sorriso sutil” (1992, p.21); o ‘cômico baixo’ remete à farsa, à palhaçada ao circo e ao corpo humano.

Propp, no entanto, coloca em xeque essa teoria, que, segundo ele, no fundo expressa uma diferenciação social, pois o aspecto refinado reservado ao ‘cômico alto’ faz parte da vida dos aristocratas; e o ‘cômico baixo’ é deixado à multidão, à plebe. E as contrapõe, citando exemplos de Gogol. Logo, ele julga artificial a distinção entre o caráter estético e extra-estético da comicidade, fruto da atitude depreciativa, negativa dos filósofos idealistas (Schopenhauer, Hegel, Vischer).

Tendo em vista suas teorias, vemos que defendem assim que se estude o riso em todas as suas manifestações, em todos os seus âmbitos, pois “diferentes aspectos da comicidade levam à diferentes tipos de riso” (PROPP,1992, p.24)

2.5.3 O humor

O que é o humor? Afinal ele tem sido buscado desde a Antiguidade por pesquisadores de diversas especialidades: historiadores, estudiosos da arte, da literatura, antropólogos,

etnólogos. Sua conceituação definitiva e única talvez seja impossível, mas o certo é que o estudo de suas manifestações ao longo da História da Humanidade oferece um material rico para compreensão e delineamento das culturas, do passado e do presente.

De maneira geral e, por isso, sem contemplar as diferentes especificidades de época, local, cultura ou povos, pode-se dizer que o humor é toda mensagem com o objetivo de provocar o sorriso, o riso, ou uma gargalhada.

Ingleses e franceses reclamam o batismo do termo. Em 1682 sua primeira acepção moderna foi registrada na Inglaterra enquanto “facécia e comicidade”, já que, antes, designava característica mental, ou um líquido produzido pelo organismo. Voltaire reclamava que os ingleses importaram este conceito das comédias de Corneille. Fato é que, depois de 1725, os escritores o designavam como a “coisa inglesa”, a “importação inglesa”, o “humor da ilha”.

Diferenças de nacionalidades à parte, é preciso postular um conceito: o cômico é cultural, passível de transmutações de intensidade, abordagens, manifestações e instrumentos, através das culturas, no tempo e no espaço. Por isso, engana-se quem o quer enquanto uma manifestação única, imutável e abstrata.

Além disso, os estudiosos precisam adequar a abordagem ao tipo de texto no qual o humor acontece. Por exemplo, o estudo do humor em textos literários deve estar em sintonia com o momento e com o lugar de sua produção, ou seja, à cultura de sua transmissão, dada a natureza deste, atrelada (causa/conseqüência) à circunstância de sua produção.

Todo ato enunciativo implica um posicionamento crítico, tanto por parte do autor quanto do leitor. Segundo Beth Brait (2000), o humor talvez seja o aspecto da linguagem que mais prontamente revela um ponto de vista, uma atitude frente à realidade. Para definir a natureza do humor, vários críticos se manifestaram. Um deles foi Pirandello. Vejamos os principais pontos de sua teoria.

2.5.3.1 Pirandello: humor e o sentimento do contrário

Em 1908, o crítico e dramaturgo italiano Luigi Pirandello publica *O humorismo*, reunindo uma série de reflexões acerca deste fenômeno literário, que abarcam desde questões filosóficas até as reflexões etimológicas acerca deste e de outros termos afins. O livro é dividido em duas partes e, diferentemente de Bergson, em *Le rire* (1900), que desde o início nos provoca com a questão “O que é o riso?” (2001, 3), o escritor italiano deixa para a segunda parte a pergunta inevitável e fatal: “O que é o humorismo?”, na qual ele argumenta sobre a natureza do fenômeno, como veremos adiante.

Nessa obra, Pirandello demonstra grande interesse em definir as origens do termo ‘humorismo’ e como ele se dá em sua própria língua e cultura, a italiana:

A palavra humor derivou para nós [os italianos] do latim, naturalmente, e com o sentido material que tinha de corpo fluído, licor, umidade ou vapor, e com o sentido também de fantasia, capricho ou vigor (PIRANDELLO, 1996, p.19)

e, além deste, há também o sentido espiritual que define uma inclinação, natureza, disposição.

Voltando à questão levantada a respeito da genealogia do termo, ele é um dos que afirmam que *humour* e *humorist* guardam origem inglesa. Segundo Pirandello, o dom de dizer em tom sério o que não é sério é típico do *humour* inglês e é o elemento fundamental de contraste. Por isso, o humor inglês está na oposição unificadora entre o sério e o não-sério. Oposição entre o que se esperava que fosse dito e o que foi realmente dito. O humor inglês é o gracejo de quem brinca e, ao mesmo tempo, tem um ar sério, como o faz Swift, Fielding, Sterne, Dickens. Mas em cada um deles esse *humour* se manifesta de modo especial, particular.

Independentemente da origem do termo, o fato é que vários teóricos ofereceram variadas reflexões sobre a tentativa de se conceituar o humor, e são listados por Pirandello: Baldensperguer afirma que “il n’y a pas d’*humour*, il n’y a que des humoristes”; acerca deles, Richter afirma que alguns são simplesmente lunáticos. Cazamian afirma que o humorismo escapa à ciência pois seus elementos característicos e constantes são poucos; Adison afirma que é mais fácil dizer o que o humor não é; D’Ancora: “o humorismo tem infinitas variedades conforme as nações, os tempos, os engenhos”, e conclui: “Se eu precisasse dar uma definição de humorismo, ficaria realmente muito embaraçado”. Frente a isso Pirandello observa que “há uma babilônica confusão na interpretação da palavra humorismo”(apud PIRANDELLO, 1996).

Preocupado em tentar decifrar essa confusão, o italiano faz um estudo comparativo da arte moderna e da arte clássica, buscando a

natureza do humorismo na cultura italiana. Ele se pergunta: será o humorismo um fenômeno literário moderno? Na Antiguidade, os poetas eram intuitivos e ingênuos e buscavam o objetivismo; na arte moderna, nascida com os românticos, os poetas são especulativos e sentimentais, buscando sempre o subjetivismo.

[o cômico clássico] era facécia ordinária, sátira vulgar, escárnio de vícios e defeitos sem nenhuma comiseração nem piedade; [o cômico romântico] , o humor, ou seja, o riso filosófico e misto de dor, porquanto nascido da comparação do pequeno mundo finito com a idéia infinita, riso pleno de tolerância e simpatia" (PIRANDELLO, 1996, p.34).

Segundo Leopardi o humor de hoje, sofisticado e nobre, é uma evolução do cômico da Antiguidade, rude e grosseiro (apud PIRANDELLO, 1996). No entanto "todas essas divisões são arbitrárias" (1996, P.32) conclui Pirandello, pois sempre houve humor em qualquer nação, literatura, povo, época ou cultura.

Da ótica da cultura italiana, Pirandello afirma que "na índole da nossa gente predomina o intelecto mais do que o sentimento e a vontade" (1996, 37). Pois a literatura italiana sempre se baseou na Retórica clássica para conceber uma obra de arte. Com moldes e temática fixa funde-se nos conceitos da tradição, segundo a qual "assim se fez, assim se deve fazer", nascendo primeiro a forma depois o pensamento e a criação. Essa maneira de fazer literatura, segundo ele, prejudicou o fenômeno do humorismo na literatura italiana.

o humorismo decompõe, desordena e discorda[...] tem necessidade da intimidade de estilo que sempre foi para nós um obstáculo graças à preocupação com a forma [...] tem

necessidade do mais vivaz, livre, espontâneo e imediato movimento da língua, [enfim] tudo o que a retórica inibia (PIRANDELLO, 1996, p.55)

Na segunda parte do livro, Pirandello se debruça sobre a pergunta “O que é o humorismo?” (1996, p.129) e parte das idéias de alguns pensadores, especialmente ingleses, alemães e italianos, geralmente contrapondo os primeiros a estes, no tocante às suas diferentes tradições artísticas e à contribuição anglo-saxônica ao Romantismo. Dentre as palavras de Dom Abbondio de Manzoni, Bonghi, Lipps e Hegel uma característica lhes é comum:

contradição fundamental, à qual se costuma dar como causa principal o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e nossas fraquezas e misérias, e como principal efeito a tal perplexidade entre o pranto e o riso; e também o ceticismo com o qual se colore cada observação, cada pintura humorística e, enfim, seu procedimento minuciosamente e também maliciosamente analítico (PIRANDELLO, 1991, p.126).

Portanto, Pirandello define a origem do humor como o sentimento do contrário. Ele nasce de uma “especial atividade de reflexão” (1996, p.134) uma espécie de espelho no qual o sentimento se mira, mas é um espelho de água – gelada em que o ato de mirar-se apaga a chama da paixão do mirado. Por isso, segundo Pirandello todo verdadeiro humorista não é apenas poeta, é também um crítico.

Observa-se aqui uma diferença entre as aspirações humanas e os fatos reais, os ideais e a realidade, a arte e a vida. Neste momento, Pirandello contrapõe a obra de arte e a obra humorística. Enquanto a obra de arte apresenta as idéias organizadas em favor

da harmonia e do equilíbrio estático, havendo, então, uma correspondência entre seus elementos componentes e seus ideais, a obra humorística empenha-se em retratar a vida em todas as suas aflições, seus percalços e desequilíbrios, desorganizados, por vezes, e dissonantes. Mas o que torna essa confusão uma obra humorística? Ambas as artes trabalham a reflexão, mas enquanto aquela a usa para ordenar os seres e as coisas em um mundo ideal, nesta, a reflexão é usada para provocar humor. Pirandello utiliza a figura de uma velha senhora que se veste com roupas destinadas às jovens. Em um primeiro momento, e de imediato, esta visão causa riso, fruto da chamada advertência do contrário, característica da comicidade. Em um segundo momento, porém, faz-nos refletir acerca da situação em que aquela personagem se encontra, sua vida, sua história, suas decepções e alegrias, o motivo pelo qual se veste assim. Então, o sorriso pode não ser evitado, porém é fruto do sentimento do contrário, característico do humor. Nestes moldes, Don Quixote é personagem humorístico por excelência, pois suscita reações contraditórias no leitor: um misto de sentimentos de piedade e de alegria, fundamentais para que haja o humor, um riso sem escárnio, um riso cordial, ou um sorriso.

Então, segundo Pirandello (1996), podemos rir do humor cúmplice, do "*humour* inglês": aquele que produz esse tipo de humor simula uma benevolência. O riso é sinônimo de superioridade, de benevolência. Os risos mais brandos são mais risíveis, envolvendo a benevolência.

Neste sentido, citamos Hegel que afirma:

o que caracteriza o cômico é o bom humor e a segurança infinita que permitem ao homem elevar-se acima da própria contradição, em vez de sofrer e de sentir-se desgraçado, é a serenidade na qual a pessoa satisfeita consigo mesma, pode suportar o desvanecimento dos projetos e realizações (1996, p.442-3).

2.5.4 Freud: o prazer humorístico

Sigmund Freud escreve o artigo "*Humour*" considerando-o à luz de seus novos conhecimentos estruturais da mente humana. O artigo é publicado no 'Almanaque' psicanalítico de 1928. Nele, Freud defende que "a produção do prazer humorístico surge de uma economia de gasto em relação ao sentimento" (1996, p.165). Ele aborda o humor de uma maneira diferenciada da de Pirandello que, como vimos, defendia seu humorismo como "sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão" (1996, p.168), e englobava, assim, a importância da compreensão, do pensamento, para o fenômeno humorístico. Freud, por sua vez, vê o humor como uma espécie de 'quebra de expectativa', que se transforma em prazer humorístico. Por isso, acima de tudo, para Freud, a essência do humor consiste em poupar afetos e afastar com uma 'pilhéria' as possibilidades de emoção (1996, p.166). Sabemos que, por exemplo, muitas das afirmações sábias e verdadeiras não revelam traços de humor. São sim avaliações da realidade, mas não são avaliações feitas pelo humorista. Neste momento, Freud põe em destaque, então, o papel do humorista. O processo humorístico, diz ele, está no humorista e o ouvinte lhe é um eco: "A atitude humorística é, assim, possível de ser dirigida quer para o próprio Eu do indivíduo, quer para outras pessoas" (1996, p.165). Em ambos

os casos há uma produção do prazer no humorista que a transmite ao ouvinte “O prazer é o elemento essencial ao humor” (FREUD,1996, 165), diz ele. Se comparado à sátira e ao chiste, o humor, diferentemente destes, possui algo de grandeza de libertador. Além disso, ele traz algo de elevação, que provém do prazer atitude intelectual. Essa grandeza é gerada no trunfo do narcisismo, no trunfo do EGO frente à realidade. Quando o ego se recusa a sofrer, atingido pelas provocações da realidade ele as toma como ocasiões para se obter o prazer. “O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego mas também o do princípio do prazer que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (1996, 166). O humor é, então, rejeição da realidade, no que ela traz de mais pesaroso e, conseqüentemente, a efetivação do princípio do prazer. É uma espécie de fuga da dor, desviando a possibilidade de sofrimento. A invencibilidade do ego se efetiva em sua atitude humorística, quando se recusa a sofrer.

Freud ainda compara a relação entre o humorista e as outras pessoas à relação paterna: o humorista se comporta frente aos outros como um adulto se comportaria com uma criança: ele sorri da trivialidade dos interesses e dos sofrimentos que a ela parecem tão grandes. Neste âmbito, Freud dá maior ênfase ao humorista do que à sua platéia. Ele adquire uma espécie de superioridade, ao assumir o papel de uma adulto, ao identificar-se com seu pai e ‘reduzindo’ as outras pessoas a ‘crianças’. Traçando o papel do ego como o da sociedade (os outros) e o papel do superego como o do pai, Freud afirma que “o humor seria a contribuição feita ao

cômico pela intervenção do superego" (1996, p.169). O humor, assim, é riso cordial e refinado, fruto do superego. Com atitude humorística, o superego repudia a realidade e serve a uma ilusão, a um prazer ao mesmo tempo libertador e enobrecedor.

Sendo assim, Freud diz que o humor é a manifestação do superego: o superego diz "bondosas palavras" de conforto ao "ego intimidado". O superego tenta, através do humor, consolar o ego e "protegê-lo do sofrimento" (FREUD, 1996, p.169). Por isso, a ênfase no papel do humorista: o principal não é o produto humorístico em si, mas o prazer que sua produção gera e a "intenção que o humor transmite" (FREUD, 1996, p.169).

Além disso, a certa altura de seu ensaio, Freud comenta uma outra situação de humor – e talvez a mais importante: quando uma pessoa adota uma atitude humorística para consigo mesma. Então aí caberia uma pergunta: como pode alguém, a fim de manter afastado o sofrimento, ser, ao mesmo tempo, adulto e criança? (FREUD, 1996). Podemos afirmar que aquele que tem essa atitude consigo, é o adulto de si mesmo. Traz em seu íntimo, a um tempo, a criança e o adulto: a porção ingênua e crente e a porção esperta e inteligente. Enfim, é o superior de si mesmo, que prefere ter-se como alvo humorístico a ter aos outros. Em muitos casos, podemos reconhecer nessa atitude a que toma Carlos Drummond de Andrade, como veremos adiante.

Enfim, verificamos variadas posições a respeito da conceituação do humor, desde a origem do termo, à contribuição

psicanalítica. Mas, dentre elas, podemos destacar um ponto em comum: o distanciamento gerado pela racionalidade e a reflexão é imprescindível para o surgimento do humor.

2.5.5 A sátira

O termo sátira provém do latim *lanx satura*, prato cheio de frutos sortidos que ofereciam a Ceres, deusa da vegetação e da colheita. A origem da sátira remonta aos latinos que forneceram dois modelos mais conhecidos: a amena e sorridente, a chamada horaciana, e a mais mordaz e azeda, a juvenaliana. Segundo Hegel, a dissolução da arte clássica deu-se com a sátira romana, no seio de uma sociedade já complexa, vergada sob o peso da lei e da moral. (apud BOSI). Durante a Idade Média a cantiga de escárnio e de mal-dizer cumpre o papel satírico. O romance, o conto e a novela picaresca trouxeram a sátira para o século XVI.

A característica fundamental da sátira é a crítica das instituições ou das pessoas, envolta de uma atitude ofensiva. Procurando demonstrar uma insatisfação com o estabelecido, o satirista é realista e por vezes engraçado. O problema da sátira é sua relação com a realidade, e assim quer expô-la, criticá-la, desvalorizá-la, visando eliminar seus males através das armas da retórica.

A elaboração da sátira, segundo Massaud Moisés, requer uma “sensibilidade aguda que prefere a ofensiva ao recolhimento para evitar ressentir-se com o meio ambiente” (2004, 471). O presente

oferece ao satirista a matéria prima. Por isto, a sátira é segundo Alfredo Bosi (2000) um “tipo de resistência” que exige o poeta engajado em seu tempo. Para ele, há dois tipos de sátira: a conservadora, que glorifica o passado, e a revolucionária, que glorifica o futuro. Ambas degeneram o presente. Para Hegel (1996) a sátira é “oposição hostil ao tempo presente, marcado de degenerescência”. (1996, p.565). Daí, ela ser inovadora, sempre avessa aos costumes, à linguagem, ao presente. Para Bosi ela carrega a “boa positividade”, pois esconde por trás de seu sentido destrutivo uma força construtiva. Ela é o gênero que mais deixa transparecer os desejos do poeta, suas opiniões políticas, suas antipatias, suas ambigüidades morais e literárias. Nesse sentido Hegel diz que “a forma de arte em que se exprime a aberta oposição entre a subjetividade finita e o mundo degenerado é a sátira” (1996, p.565). A sátira nasce, assim, da vida urbana em momentos breves em que a consciência percebe o choque entre o cotidiano real e os valores. Ela brota da ideologia e do sentido vigentes e a eles se opõe agressivamente através das artes da linguagem. Por isso “ela não se envolve daquela atmosfera de beleza livre que é origem dos prazeres estéticos” (1996, p.565).

Ao negar o presente de maneira agressiva, ao propor uma transformação prometidamente melhor, seja com base no passado ou aspirando um futuro promissor, a sátira deve ter necessariamente seus fundamentos no tempo atual. Ela, portanto, caracteriza-se pela efeméride, pela ocasião que a originou. Por isso perde a força à medida em que o tempo passa. Segundo Bosi, a sátira moderna é infinitamente mais demolidora. O seu humor beira o nada.

Por exemplo, em *Orwell, o grande irmão*, é mostrado um observador, controlador da sociedade americana: é uma sátira, mas não provoca o riso. Outros exemplos são o livro *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley e os filmes *Beleza americana* e *Exterminador do futuro 2*: despertam no leitor/espectador a consciência crítica da sociedade, que, assim como o riso, também são efeitos da sátira.

É importante citar, aqui, a chamada “sátira menipéia”: são os textos do escritor grego Varrão que unem prosa e versos em tom filosófico. É séria, não é cômica. Direta e hostil, é a visão de um personagem, autor da Antiguidade, Menipo que mostra a descontinuidade entre o que se pensa e o que se vê ou o que se é, como acontece na Teoria do Medalhão, conto de Machado de Assis. Os diálogos socráticos são seus precursores e ainda hoje é atual. Em tom mais sério, visa a crítica aos valores da sociedade, sem o riso que podemos ver no gênero satírico. Com um viés irônico, amargo, a sátira menipéia está na linha fina que divide a ironia e a sátira.

2.5.6. O chiste

Há variados teorizadores do cômico que se debruçam sobre o chiste, porém antes de se tratar dele é preciso fazer ressalvas no tocante à nomenclatura e à tradução. Davi Arrigucci Jr., em uma nota a seu livro *Coração Partido* (2002), explica:

o termo chiste 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 (ARRIGUCCI, 2002, p.30-31).

Tzvetan Todorov (1980) adota a nomenclatura de espírito ao fenômeno chamando de “discurso espirituoso”, aquele que tem o chiste como pedra angular, num texto que procura buscar as “condições necessárias ao aparecimento do espírito” (1980, p.277).

Como as demais naturezas do cômico, há milênios o chiste é tema de problemática teórica. Cícero, em *Do Orador*, já dizia que o chiste consiste em

ludibriar a expectativa dos ouvintes, ridicularizar os defeitos de seus semelhantes, mofar, ocasionalmente, dos seus próprios, recorrer à caricatura ou à ironia, lançar ingenuidades fingidas, salientar a tolice de um adversário (apud TODOROV, 1980, p.278).

Dentre os variados elementos do chiste, um é destacado pelo teórico: “ludibriar a expectativa dos ouvintes, é apenas um meio de conduzir esses ouvintes à interpretação do chiste” (apud TODOROV, 1980, p.278). Cícero afirma que “um dos mais conhecidos, entre os gêneros do espírito, é fazer esperar uma coisa e dizer outra (apud TODOROV, 1980, p.286). O chiste então é de natureza dual: a figuração e a simbolização. Friedrich Schlegel chama a atenção também para essa duplicidade do chiste: “Todas as figuras poéticas ou retóricas devem ser quer sintéticas, quer analíticas” (apud TODOROV, 1980, p.279). Além dele, Jean Paul afirma a existência, no chiste, de duas espécies de sentido: o figurado e o

não figurado. Freud identifica dois momentos na recepção de um chiste: o da recepção inicial e o do trabalho de reinterpretação.(apud TODOROV, 1980)

A partir destas definições Todorov expõe a essência de um chiste. Ele diz que

uma das figuras mais freqüentes que nos levam num chiste à procura de um sentido segundo é a contradição. Essa natureza contraditória do chiste conduz o leitor a rejeitar o sentido primeiro e a buscar um significado mais profundo, o verdadeiro (1980, p.283)

A este jogo de significação, Freud dá o nome de “hierarquia dos sentidos” (apud TODOROV, 1980, p.283).O espírito sempre admite um duplo sentido mas um deles sempre supera o outro na esfera da compreensão. O primeiro sentido, o latente, seria o exposto, o falso; o segundo, o sentido imposto, o real. Frente a essa duplicidade interpretativa, Todorov pergunta então qual seria o mecanismo usado para se escolher primeiro um ou outro sentido. A escolha está ligada ao conceito sintagmático, à situação, e ao conceito paradigmático, à sociedade, nos quais estão incluídos os ouvintes e, seja ela qual for, contribui para a interpretação e o sentido final de um chiste.

A ambigüidade é, portanto, inerente ao chiste. Ela está ligada a uma habilidade de unir dois objetos, a princípio separados e estabelecer uma conexão insperada entre eles. Segundo Arrigucci é uma “força plasmadora” dos múltiplos elementos do universo que os organiza segundo a própria subjetividade do poeta. Assim, pode ser considerado uma tentativa de dar “forma verbal ao sentimento” (ARRIGUCCI,2002, p.33). É nessa função que o chiste atua em

Drummond. Isso se dá pelo fato de ele ser um “grande poeta da sintaxe” (2002, p.31). Devido à sua habilidade inventiva, transforma o universo em multiversos, em uma eterna combinação e criação através da linguagem.

2.5.7 A ironia

Enquanto figura de linguagem pautada no dualismo, a ironia depende de um conhecimento compartilhado de situações na vida diária dos diferentes grupos sociais, e, também, da disposição das pessoas a serem irônicas ou estarem mais atentas ou não à ironia. Vemos que a ironia está ligada a uma série de situações. Devido ao seu caráter ficcional, a literatura sempre foi um campo fértil para observar e praticar a ironia. Tanto a poesia quanto a ironia são artefactos utilizados para atingir um alvo indiretamente. São formas sinuosas e rarefeitas de comunicação, porque duais, sintéticas e de mais difícil compreensão.

A ironia é uma afirmação que nega e uma negação que afirma. É uma solução para os dualismos com os quais o Ser tem que se haver. É a maneira precária de enfrentar a brecha entre Eu e o Mundo. Por isso, a relação entre poesia e ironia é quase inevitável. Em Carlos Drummond, a poesia absorve a ironia como um de seus componentes, transformando-a num tropo natural da fala. Porém, antes de se analisar a ironia em seus versos, é interessante traçar algumas linhas sobre sua origem e interpretações.

2.5.7.1 Origens

A origem da ironia remonta à história do pensamento. Os primeiros ouvintes da *Odisséia* percebiam o fenômeno irônico antes, porém, de identificá-lo ou conceituá-lo. Platão (apud BREMMER; ROODNBERG, 2000) cita o termo *eironeia* como uma forma lisonjeira, abjeta de tapear as pessoas. Então, *eironeia* era uma figura retórica utilizada para criticar através de um elogio. Para Quintiliano (apud BREMMER; ROODNBERG, 2000), ironia era uma maneira de tratar o oponente num debate. Os primeiros registros do conceito atual de ironia datam do século XVI e seu uso literário somente do século XVIII, na Inglaterra, mas o conceito não evoluiu muito desde Quintiliano.

Em seu conceito tradicional, toda ironia se fundamenta em dois pilares: a aparência e a realidade. Beth Brait (1996, p.15) a considera uma “[...] estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes.” Para ela, o procedimento irônico age de maneira a multifacetar a compreensão de um determinado texto, imprimindo-lhe várias leituras possíveis. Devido a isso, pede uma competência discursiva da parte do produtor e também do leitor, sob pena de este ter o efeito perdido.

O filósofo Kierkegaard (apud MUECKE, 1980, p.61) afirma que a ironia precisa de um indivíduo “polemicamente desenvolvido” para que tenha efeito. Ela não funcionará na compreensão de um

indivíduo ingênuo e simples, mas sim na de um indivíduo hábil e engenhoso. Isto chama a atenção para uma característica fundamental do fenômeno irônico: ele está apenas potencialmente no texto e depende de seu receptor para sua efetivação.

Para Linda Hutcheon (2000, p.135), neste jogo, “[...] não se trata apenas de quem pode usar a ironia, e sim de quem pode interpretá-la.” Em vista disso, ela não é uma “estratégia discursiva” que pode ser compreendida separadamente de seu contexto. E aí está inserido aquilo que Hutcheon vai chamar de “comunidade discursiva”, que

[...] reconhece as restrições estranhamente habilitadoras de contextos discursivos e ressalta as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade. (HUTCHEON, 2000, p.137-138).

2.5.7.2 A ironia romântica

Com o Romantismo Alemão, no século XIX, a ironia ganhou um lugar no âmbito filosófico e literário. Ela assumiu significados novos: onde antes era tida como figura retórica, praticada ocasionalmente apenas, hoje tornou-se possível generalizá-la e ver o mundo como se fosse um palco irônico e a humanidade como atores. Esses novos significados se devem à especulação filosófica que tomou conta da Alemanha e a transformou na líder intelectual

da Europa no século XIX. Friedrich e August Wilhem Schlegel, Ludwig Tieck e Karl Solger foram os principais responsáveis pela teorização da ironia romântica. Eles se baseiam em Shakespeare para conceituá-la. O fazer teatral de Shakespeare, as suas cenas cômicas unidas às cenas trágicas e seus diálogos espirituosos foram as principais fontes para os românticos alemães. O dramaturgo inglês tinha uma visão irônica das relações humanas. Via os homens como uma mistura de qualidades contraditórias. Mas Schlegel vai além da arte e conceitua a ironia metafisicamente, localizando-a na condição humana enquanto ser finito. A ironia reside aí na condição do homem como um ser finito, limitado em tentar compreender uma realidade infinita, universal, ilimitada, naturalmente incompreensível. Neste caso o homem deveria reconhecer o seu papel e ter a consciência de que qualquer definição sua em relação ao mundo é limitada e imperfeita, não somente porque o seu ser é limitado e imperfeito, mas também porque os meios que utiliza para se expressar, (suas linguagens) são imperfeitos e insuficientes. Segundo Hegel (apud MUECKE, 1995, p.47), “[...] Deus deixa os homens fazer o que quiserem com suas paixões e interesses particulares, mas o resultado é a realização não de seus planos, mas de Seu plano.”

A criação artística, neste sentido, é uma espécie de superação do homem em relação às suas limitações. O artista é superior ao homem na medida em que cria seu próprio universo, como um Deus ou a Natureza, Criadores. A ironia, por sua vez, residiria em uma obra de arte a partir do momento em que seu processo de composição

seria explicitamente apresentado: é quando o artista confere uma autoconsciência à obra.

Heine apresenta a função auto protetora da ironia. Desenvolvendo este conceito, Muecke afirma que a auto-ironia antecipa e se “previne” contra um possível ataque irônico do exterior. Nesta posição, ele se apóia em Schlegel (apud MUECKE, 1995, p.42), que diz: “[...] sempre que alguém não se restringe a si mesmo, é restringido pelo mundo[...]”, e Robert Penn Warren (apud MUECKE, 1995, p.42-43): “o poeta [...] experimenta sua visão quando a submete aos fogos da ironia, [...] na esperança de que os fogos a refinarão.” O ironista consegue uma postura desinteressada quando evita a parcialidade em uma obra, inserindo habilmente um ponto de vista oposto. Para os Românticos alemães, Shakespeare o consegue, pois “plana livremente acima” de suas criações, ao mesmo tempo que as constrói vivaz e profundamente.

Em Drummond, essa atitude perante sua arte, segundo Marlene de Castro Correia (2002, p.117), configura-se numa “percepção irônica romântica”. Essa atitude metapoética é pretexto para revelar o contraditório ou o inadequado à situação real, considerando o poema como objeto: esse debruçar-se sobre o próprio poema é a própria essência da obra, não um mero acaso.

Marlene de Castro Correa (2002) afirma ainda a valorização da ironia romântica do século XVIII na literatura e artes em geral ao longo do século XX. Sendo ela presentificada, também o é o Romantismo e uma das suas principais veias. Idealizada no pensamento alemão no Século das Luzes, a ironia romântica encontra

campo fértil no campo ideológico do século XX, com suas contradições e fragmentações internas.

Segundo Octavio Paz (1984, p.63), a ironia é uma das figuras mais fortes da literatura romântica. Ele a define como “[...] amor pela contradição que cada um de nós é e a consciência dessa contradição.” Neste sentido, a ironia romântica encontra seus ecos nos poetas do século XX. Na obra literária, a ironia romântica é trazida ao presente por escritores, estrutural e significativamente.

2.5.8 A paródia

A origem da paródia remonta à Antiguidade, quando os poetas reagiram à popularidade de Homero. Aristóteles considera Hegemon de Thassos, um poeta do século V a.C., o inventor da paródia, com *Gigantomandria*. Em sua opinião, ele está para a comédia assim como a *Ilíada* e a *Odisséia* estão para a tragédia. Posteriormente, a arte da imitação foi levada a Roma, com viés satírico, e à Idade Média, ora dependente da obra parodiada, ora lhe transcendendo a criação e superando. *Ulysses*, de James Joyce, e *Don Quixote*, de Cervantes, são exemplos de paródias que superaram seus modelos originais, como as famosas novelas de cavalaria e a própria *Odisséia* de Homero.

Como se vê, o texto parodiado contém sempre características relevantes através das quais o público o reconhece. Essa talvez

seja a grande prerrogativa da paródia, seu texto de origem deve ser conhecido de seu leitor. Caso contrário a paródia não terá efeito. Com isso o procedimento da paródia implica em um diálogo entre dois discursos, cuja ponte o leitor deve identificar. Ela lida então com a intertextualidade e pressupõe o distanciamento irônico. Linda Hutcheon a define como uma “inversão irônica nem sempre às custas do texto parodiado” (1980, p.17). Sendo assim, é em si própria, um reconhecimento do valor de uma obra, pois o tema e/ou sua forma são imitados seja para ridicularizar (daí o seu intuito negativo, por conter a oposição), seja para elogiar (de onde provém seu intuito positivo, pois contém a semelhança).

A paródia pode ser encarada como um trato assinado com os textos do passado. Trazendo-os para o presente de maneira inovada, há o que podemos chamar de uma reorganização desses arquivos. Ao fazer isso, a paródia oferece um contexto novo, muitas vezes irônico. Essa ironia provém, certamente de uma espécie de distanciamento crítico, o que lhe confere uma abordagem racional, analítica do texto.

De acordo com sua abordagem, a paródia já surgiu associada a uma série de conceitos. O fato, porém, é este: seu ponto de partida é sempre uma obra artística, recolocada em outro tempo e outro espaço. A partir de sua criação, pode ela ser ligada ou decodificada juntamente com a sátira. Mas sua essência é esta: parte de uma obra já existente para vir à tona

A paródia promove uma refuncionalização das obras de arte do passado, uma vez que as reabilita a uma nova tarefa no presente, como queriam os formalistas russos. Ela também necessita (e disso

os formalistas russos bem o sabiam e apoiavam) de códigos comuns, entre o codificador e os decodificadores. Em outras palavras, o requisito básico para alcançar seu objetivo é haver um público-alvo que conheça o texto de partida e o (re)conheça no texto atual. Já, então, neste ponto, a paródia é delimitadora e seletiva: para ser reconhecida e interpretada, necessita de leitores que lhe reconheçam sua dupla face, e saibam recuperar, no texto final, tanto os traços do texto-base quanto o estilo e o objetivo do novo texto, ou seja, onde ocorre a paródia.

Em sua origem grega, o termo paródia pode ser interpretado como algo “contra o canto”, ou em uma interpretação diversa do prefixo para, “durante o canto”. De qualquer forma, a paródia implica uma retomada com uma diferenciação, mas este fato é acompanhado de um distanciamento crítico, o que a aproxima da ironia, oferecido por um outro autor, a alcançar um objetivo diferenciado. É neste ponto que ela se diferencia da mera imitação ou do plágio: oferece uma reflexão crítica, valendo-se de um texto-base, o qual se deixa entrever. Além disso, diferencia-se do ridículo ou do simples escárnio, indo além deles, ao assumir uma forma de recriação, ou, até, criação, uma espécie de crítica artística séria, através de uma exploração ativa da forma e do conteúdo.

Ao lado de sua natureza estrutural, não se pode esquecer de suas finalidades diversas, ou secundárias. A paródia tanto pode servir ao ataque quanto à homenagem, ambas tendo em vista o texto parodiado. Enquanto a primeira é crítica negativa, a segunda é marcada pelo respeito e admiração. Se a crítica negativa procura

ressaltar os defeitos da arte, a homenagem é permeada pela reverência.

Todavia, é preciso repetir: para que haja efetivo sucesso da realização da paródia, são necessários o reconhecimento e a interpretação, núcleos de qualquer de suas funções. Quando identificamos algo como paródia, esperamos um olhar crítico a um passado artístico. Um olhar a partir do qual possamos inferir não apenas a sua origem mas as intenções do autor em usar a forma da paródia.

Enfim, ao leitor cabe, portanto, a tarefa de saber decodificar, em primeira instância, determinada obra enquanto paródia. Neste aspecto, ele é considerado como uma espécie de “co-autor” do texto. Para tanto, é necessário que haja um conhecimento compartilhado pelo o produtor do texto e seus leitores, bem como pela sociedade a que pertencem. Do leitor que não soube recuperar o texto por trás do texto, quando diante de uma paródia, não se pode esperar uma forma eficiente de interpretação, segundo as normas de uma paródia, esvaindo-se, assim, a intenção do autor. Devido a este traço de sua constituição, a paródia é, por muitos críticos, considerada uma forma de obra de arte elitista e segregatória. Esta discussão, porém, deixa de lado o que lhe é mais caro: seu valor estético, enquanto obra de arte.

Concluindo-se o exame de todos estes procedimentos que têm um viés crítico ou que provocam o riso, pode-se citar, Letícia Malard (2005), que afirma:

o cômico é a graça criada na linguagem mediante diversos recursos estéticos, retóricos, metafóricos e metonímicos, perceptíveis como engraçados apenas pelos leitores inseridos em determinados contextos histórico-culturais. (MALARD, 2005, p.114-5)

Frente a esta pequena exposição, passemos agora à análise dos poemas de Drummond, previamente selecionados, à luz das teorias do cômico expostas então.

DADOS BIOGRÁFICOS

*Mas que dizer do poeta
Numa prova escolar?
Que ele é meio pateta
E não sabe rimar ?*

*Que veio de Itabira,
Terra longe e ferrosa ?
E que seu verso vira,
De vez em quando, prosa ?*

*Que é magro, calvo, sério
(na aparência) e calado,
com algo de minério
não de todo britado?*

*Que encontrou no caminho
Uma pedra e, estacando,
Muito riso escarninho
O foi logo cercando?*

*Que apesar dos pesares
Conserva o bom-humor
Caça nuvens nos ares,
Crê no bem e no amor ?*

*Mas que dizer do poeta
Numa prova escolar
Em linguagem discreta
Que lhe saiba agradar?*

*Muito simples: seu gosto
(nem é preciso argúcia)
É ser – vê-se no rosto –
Amigo de Ana Lúcia.*

(DRUMMOND, 2002, p.377)

3. O ESTUDO DO CÔMICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Este capítulo explora a leitura de poemas de Drummond, sob a ótica da teoria do cômico, anteriormente esboçada. Neste momento, voltamos às primeiras obras do autor dentro das quais escolhemos alguns poemas para ilustrar como se dão as formas do cômico em sua linguagem. Percorrendo a cronologia de lançamento de seus livros, chegaremos às suas últimas publicações, tentando, desta forma, ter uma visão geral do cômico em sua obra, bem como de seu desenvolvimento, ou oscilações, ao longo do tempo.

3.1 *Alguma poesia e muitas faces*

Em *Alguma Poesia* (1930), no poema *Sweet Home*, Drummond já diz a que veio:

Sweet Home

A Ribeiro Couto

Quebra luz, aconchego.
Teu braço morno me envolvendo.
A fumaça do meu cachimbo subindo.
Como estou bem nesta poltrona de humorista inglês.

O jornal conta história, mentiras...
Ora, afinal, a vida é um bruto romance
E nós vivemos folhetins sem o saber.

Mas surge o imenso chá com torradas,
Chá de minha burguesia contente.
Ó gozo de minha poltrona!
Ó doçura de folhetim!
Ó bocejo de felicidade!

(DRUMMOND, 2002, p.19)

O título "*Sweet home*", os termos "cachimbo" e "humorista inglês" são elementos de linguagem que remetem diretamente o leitor à presença do humor no poema. De fato, os termos que descrevem o "doce lar", o quebra-luz, o aconchego, a poltrona, o chá com torradas, o jornal, o folhetim, descrevem o que torna a burguesia contente: o "gozo", a "doçura", o "bocejo de felicidade".

Aconchegando-se na sala de estar, e, servindo-se de chá com torradas, o poeta diz em tom confessional: "como estou bem nesta poltrona de humorista inglês". Este verso elucida de que forma se dará a construção do cômico em seus versos. Lembrando Pirandello, o humor inglês é sutil, indireto, altamente introspectivo e cúmplice, voltado, muitas vezes para o próprio humorista. A modalidade do cômico assumida neste momento pelo poeta é o humor (ou *humour*), inglês, lembrando o que disse Abgar Renault sobre a suposta genealogia do poeta. E, se Freud for lembrado, o humor nasce da falta de emoção no tom do poeta, cujos versos só falam de convenções.

Já na segunda estrofe, surge uma (quase) metaficção:

O jornal conta história, mentiras..
Ora, afinal, a vida é um bruto romance
E nós vivemos folhetins sem o saber.

Há aqui três formas de publicação: jornal, romance e folhetim, gêneros que transitam entre a ficção e a não-ficção,

nivelados ao mesmo patamar de realidade, isto é, a não veracidade dos fatos que possam veicular (“o jornal conta histórias, mentiras”), já que tudo vive e convive no mesmo nível da ficção.

O leitor atento pensa que tudo isso pode bem se referir às mentiras, à história, que contam o jornal, o romance, o folhetim e que o burguês imita. Trata-se de um bem estar, de uma felicidade de convenção.

A reforçar a natureza ficcional, sua acomodação e seu regozijo, o poeta burguês assume: “Ó gozo de minha poltrona!/Ó doçura de folhetim!/Ó bocejo de felicidade”

Em outra página do livro o poeta define a essência e a importância do poema para si:

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.

[.....]

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
 Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?
 (DRUMMOND, 2002, p.36)

Neste poema, o poeta equipara seus versos à cachaça: ambos consolam e agradam. Pode-se beber em qualquer recipiente e o poeta

pode fazer versos sobre qualquer assunto, seja louvar o divino, seja cantar o mal de amor ou a vida cotidiana. Se o verso dá uma cambalhota, uma reviravolta, é para o próprio poeta. Trata-se do tom irônico com o qual ele diminui aparentemente o poeta para criticar a capacidade de ouvir dos que o cercam. Temos aqui o jogo entre o aparente e o real na passagem do tom lírico ao metalingüístico. Por trás da máscara do poeta, ele antecipa suas críticas ao leitor.

Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?

Outro exemplo de metapoema é “Poema que aconteceu”:

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.

(DRUMMOND, 2002, p.17)

Aqui, a postura reflexiva e distanciada das palavras assume a característica de quase nulidade do poema e de suas funções artísticas. As linhas traçadas de maneira coloquial trazem o humor da modernidade, ao mesmo tempo que revelam a consciência crítica do poeta frente a seu ofício.

Em certos poemas de *Alguma Poesia*, o poeta utiliza-se de elementos tradicionalmente considerados românticos e os trata

inusitada e reflexivamente, diluindo o lirismo a eles outrora atribuídos. A união inesperada de vocábulos semanticamente díspares traz uma tentativa de junção dos opostos, por meio da construção paralelística, sugerindo o humor que Pirandello chama de “sentimento dos contrários” (1996, p.166). Além disso, observa-se aqui, por meio do coloquialismo, como o estilo é livre, espontâneo, no momento em que o poeta constrói seu poema com humor provocando aquela “quebra de expectativa” de que falou Freud. No poema “Toada do amor” também se observa esse mesmo humor:

Toada do Amor

E o amor sempre nessa toada:
briga perdoa perdoa briga.
Não se deve xingar a vida,
a gente vive, depois esquece.
Só o amor volta para brigar,
para perdoar,
amor cachorro bandido trem.

Mas, se não fosse ele, também
que graça que a vida tinha?

Mariquita, dá cá o pito,
no teu pito está o infinito.
(DRUMMOND, 2002, p.8)

Já no título, o poeta anuncia uma toada, isto é, uma cantiga de melodia simples e curta. Formalmente, o poema é curto, com versos livres, assimétricos e aborda o tema amoroso, com uma profundidade apenas aparente. O poeta parece colocar-se em posição privilegiada para tratar dos sentimentos, como uma espécie de filósofo, que discute temas universais. Ao iniciar o poema com uma conjuntiva (“E o amor sempre nessa toada:”), parece incluir um discurso coloquial em meio a uma porção de tantos outros que tratam do mesmo tema. E a maneira pela qual aborda o tema amoroso

é bastante prosaica, até com “lugares-comuns” e, indo além, incluindo regionalismos. (“amor cachorro bandido trem”). Vê-se que o uso do prosaísmo é fonte de comicidade: o emprego de elementos de uso comum converge na perturbação das formas líricas tradicionais

Mas, o prosaico também pode ter outra finalidade: ao final do poema, a rima comparece quando usada por troça: *"Mariquita, dá cá o pito / no teu pito está o infinito"*. Aqui temos, aparentemente, duas frases feitas, rimadas internamente (Mariquita-pito / pito-infinito), com o procedimento palavra-puxa-palavra, em busca de criar esses ecos. Esta estrofe não tem, a princípio, conexão temática com o resto do poema. Assim, é responsável pelo choque, reforçado pela consoante oclusiva, que faz rir, por dar um salto no absurdo, característica do cômico. Ao promover o desajuste, ela causa surpresa, destoando, com seu tom descontraído, da temática amorosa do resto do poema, procedimento indicado por Freud.

Hélcio Martins (2005,p.136) tece comentário que bem poderia explicitar o procedimento humorístico criado neste poema:

[talvez] a intenção humorística de certas rimas de Drummond esteja muitas vezes associada a um processo de criação de palavras (...) [o processo] de manifestação da intenção humorística da rima – a suscitação de significados pela suposta necessidade de atender, com o respectivo significante, a uma correspondência rítmica – vem a ser o que costuma chamar a tirania da rima; acendendo-lhe o capricho, dizem, os poetas são levados a expressar o que não é sua verdadeira intenção, mas que se tomará como tal

É o caso, também, de uma estrofe do célebre “Poema de sete faces”, onde o poeta explicita a crítica irônica aos processos

poéticos tradicionais, na sexta estrofe, ao brincar com a exigência da rima em uma obra poética.

Poema De Sete Faces

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.
(DRUMMOND, 2002, p.05)

Este poema já foi avaliado como uma montagem que se aproxima de um quadro cubista, composto de elementos contraditórios, pois o poeta passa das descrições de cenas citadinas à reflexão sobre a condição humana. Há também o célebre verso - “Seria uma rima, não

seria uma solução” – que ‘quebra a expectativa, tanto quanto a última estrofe, provocando aquele prazer humorístico freudiano, que surge quando a possibilidade de emoção é afastada com uma “pilhéria”. Com isso, Drummond utiliza um procedimento da modernidade, fechando o poema de modo novo, surpreendente.

Do mesmo livro, temos “Quadrilha”, aquele tipo de poema no qual é usado o procedimento poético de “palavra-puxa-palavra”, como em um jogo verbal, conforme visto na teoria do riso de Bergson:

Quadrilha

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história
 (DRUMMOND, 2002, p.26)

O poeta traça uma linha sentimental sem encontros. É um poema com caráter narrativo, pois temos o que podemos chamar de personagens e uma ação sendo desenvolvida, a que o próprio poeta chama de história. É importante notar que se divide em duas partes: a primeira estabelece uma situação no passado, indicada pelo verbo amar no imperfeito, em uma repetição paralelística. A segunda é composta pelo destino de cada personagem, em outra série de repetições, com os verbos conjugados no passado perfeito que indicam o tom de resolução, de situação acabada, mas de uma forma

inesperada e, de certa forma, contrariando a expectativa entre o pranto e o riso de forma humorística. Evitando o sentimentalismo que a princípio possa advir do amor não correspondido, e passando longe dos acontecimentos fatídicos do final, o poeta inclui um sétimo personagem J. Pinto Fernandes e principalmente quebra a ilusão da ficção, ao assumir uma atitude metalingüística perante o próprio poema: “que não tinha entrado na história”. O caráter metalingüístico dá o tom de distanciamento, o que revela também a ironia, quebrando o possível, mas não ocorrido, sentimentalismo no final do poema.

No poema seguinte, “Balada do amor através das idades”, o principal mote é o amor romântico que, desta vez, persiste no interior de duas almas. O que muda é o tempo, que transcorre ao longo da história.

Balada do amor através das idades

Eu te gosto, você me gosta
desde tempos imemoriais.
Eu era grego, você troiana,
troiana mas não Helena.
Saí do cavalo de pau
para matar seu irmão.
Matei, brigamos, morremos.

Virei soldado romano,
perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
encontrei-te novamente.
Mas quando vi você nua
caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,
dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro,
flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
onde você se escondia

da fúria de meu bergantim.
 Mas quando ia te pegar
 e te fazer minha escrava,
 você fez o sinal-da-cruz
 e rasgou o peito a punhal...
 Me suicidei também.

Depois (tempos mais amenos)
 fui cortesão de Versailles,
 espirituoso e devasso.
 Você cismou de ser freira...
 Pulei muro de convento
 mas complicações políticas
 nos levaram à guilhotina.

Hoje sou moço moderno,
 remo, pulo, danço, boxo,
 tenho dinheiro no banco.
 Você é uma loura notável,
 boxa, dança, pula, rema.
 Seu pai é que não faz gosto.
 Mas depois de mil peripécias,
 eu, herói da Paramount,
 te abraço, beijo e casamos.
 (DRUMMOND, 2002, p.29)

Essa persistência se dá ao longo (apesar) da História. O humor reside sutilmente em um aspecto da interpretação: ao brincar com fatos históricos, os versos do poeta dão “cambalhotas”, percorrendo as Idades do tempo, em uma atitude leve e, aparentemente, inconseqüente. Assim, sua compreensão implica um conhecimento, ainda que incipiente, dos fatos históricos por parte do leitor, pois sua estrutura básica é uma narrativa, em cujo desenrolar em rápida enumeração, são construídas as personalidades de um mesmo personagem em épocas e vidas diferentes.

O título remete a um estilo de poema francês, a balada, cujos principais motes giram em torno do amor romântico, e cujas estruturas se baseiam na linguagem popular. Este último aspecto verifica-se na alternância, presente na língua falada, dos pronomes de tratamento (você/ seu/ te) e na escolha do verbo

“virei”, em lugar de “tornei-me”, ou “vinha vindo” em vez de “aproximava-se”, ou, ainda, “não faz gosto”, no lugar de “discorda”. A análise lingüística também revela onde reside o humor do poema, isto é, no choque entre o uso da linguagem coloquial, informal, ao abordar um assunto tradicionalmente tratado de maneira séria, formal, analítica, pelos cientistas da História, criando o contraste entre algo sério, contado de forma não tão séria.

Por outro lado, a comicidade pode resultar da ambigüidade significativa de seu desfecho. Pode-se enxergar o humor na interpretação dúbia do poema ao ler-se a última estrofe:

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos.

Pautando-se na problemática do tempo, tanto a narrativa pode transcorrer ao longo dos séculos, (e, desta maneira, ela se inicia na Grécia Antiga, passa por Roma e França, e chega ao século XX), quanto pode ser as passagens de cinco filmes através de suas cinco estrofes episódicas. Assim, temos cinco narrativas dentro de um poema, ambientadas em diferentes séculos, que são narradas no início do século XX, assumindo o eu-lírico o papel de roteirista cinematográfico. Ambigüidade que, se deixada nas mãos do leitor para que decida, leva ao humor.

A duplicidade também reside no poema a seguir e pode ser vista como fonte de *humour*:

Jardim da Praça da Liberdade

Vendes bulindo.
 Sonata cariciosa da água
 fugindo entre rosas geométricas.
 Ventos elísios.
 Macio.
 Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Paisagem sem fundo.
 A terra não sofreu para dar essas flores.
 Sem ressonância.
 O minuto que passa
 desabrochando em floração inconsciente.
 Bonito demais. Sem humanidade.
 Literário demais.

(Pobres jardins do meu sertão,
 atrás da Serra do Curral!
 Nem repuxos frios nem tanques languês,
 nem bombas nem jardineiros oficiais.
 Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
 e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)

Jardim da Praça da Liberdade,
 Versailles entre bondes.
 Na moldura das Secretarias compenetradas
 a graça inteligente da relva
 compõe o sonho dos verdes.

PROIBIDO PISAR NO GRAMADO
 Talvez fosse melhor dizer:
 PROIBIDO COMER O GRAMADO
 A prefeitura vigilante
 vela a soneca das ervinhas.
 E o capote preto do guarda é uma bandeira na noite estrelada de
 funcionários.

De repente uma banda preta
 vermelha retinta suando
 bate um dobrado batuta
 na doçura
 do jardim.

Repuxos espavoridos fugindo.
 (DRMMOND, 2002. p.22)

“Jardim da Praça da Liberdade” é um poema que retrata o contraste real existente na Praça da cidade de Belo Horizonte. Dedicado a Gustavo Capanema, refere-se à Praça da Liberdade, sede do Poder Executivo de Minas Gerais, cuja arquitetura, datada do final do século XIX, remete aos traçados dos jardins franceses do Palácio de Versailles, em estilo neo-clássico

Vendes bulindo.
 Sonata cariciosa da água
 fugindo entre rosas geométricas.
 Ventos elísios.
 Macio.
 Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Percebe-se, já neste último verso, o contraste, imposto pela adversativa “mas”, entre a realidade estrangeira do jardim (“rosas geométricas”) e sua beleza. Nas estrofes seguintes são destacadas sua perfeição e sua impessoalidade (“bonito demais. Sem humanidade”). Em seguida, são destacados os “pobres jardins de meu sertão/ atrás da Serra do Curral”, onde o pronome “meu” confere noção de localização, Itabira, no interior de Minas, e de, mais do que posse, de afetividade, de identidade, fato que entra em contraste com a frieza do jardim belo e perfeito. Definindo o poema e seus contrastes, escreve, na quarta estrofe: “Jardim da Praça da Liberdade/ Versailles entre bondes”, traduzindo o que é ver o choque entre as culturas brasileira e francesa.

Vejamos a quinta estrofe, como, a partir de um jogo de palavras, comicidade estudada por Bergson, esse contraste se resume:

"Proibido pisar no gramado",
 talvez fosse melhor dizer:
 "Proibido comer o gramado".
 A prefeitura vigilante vela a soneca das ervinhas.
 (DRUMMOND, 2002, p.22)

Aqui, o humor reside na surpresa resultante da súbita inversão da visão de mundo. O poeta, com aquela atitude de humor benevolente, de "riso bom" como observa Propp (1992), após reflexão, chega à conclusão de que o gramado, as ervinhas, mais do que pisadas, podem, isso sim, correr o risco de serem comidas, serem destruídas pela humanidade e suas fraquezas. E é, também, uma reflexão em relação à própria linguagem que permite ao poeta provocar o sorriso do leitor, na simples troca de uma forma verbal ("pisar" por "comer"), quando este último percebe o que há por trás dessa "advertência do contrário", que abre outras possibilidades de compreensão e instaura a ironia no poema.

A inusitada interpretação da placa de advertência, aliada ao uso do diminutivo *ervinhas*, anula o vigor da proibição que naturalmente estes avisos trazem, despertando o leitor para a vida das ervinhas, ou seja, transpondo seu ponto de vista. A intenção é o riso engraçado, ou mesmo irônico. O humor aqui é utilizado com a finalidade de despertar o leitor para uma outra visão de mundo, mais real, mais verdadeira, segundo o sentimento do poeta.

Utilizando, também, a temática do humor, ainda no mesmo livro, no poema "Sentimental", Drummond volta a quebrar a expectativa do leitor:

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."
 (DRUMMOND, 2002, p.16)

O final destrói a expectativa inicial, criada pelo título e pelo primeiro verso do poema. Neste final, percebe-se uma estratégia de linguagem que, para ser desvendada, necessita de um leitor que perceba a ironia do poeta, dentro de seu contexto histórico e social. O “romântico trabalho” de escrever o nome de alguém com letras de macarrão, sinal de afetividade e no qual o sujeito está entretido, é interrompido, inicialmente por um simples apelo à volta do real, que se opõe ao sonho, afastando qualquer sentimentalismo, a emoção, por parte desse sujeito.

Ora, interrompido na sua atitude sentimental, o sujeito, por defesa, tem seu comentário crítico em forma de uma sátira carregada de ironia. Em seu comentário: “E há em todas as consciências um cartaz amarelo: / ‘Neste país é proibido

sonhar'.".", há uma insatisfação para com as pessoas, há uma crítica a realidade do país: o ato de sonhar, motivo da crítica, da admoestação que sofre, o faz ver, como aponta Bosi, a negação do presente.

Seguindo na mesma vertente satírica ligada ao humor, surge ainda em *Alguma poesia*, o poema "Política literária", "Papai Noel às avessas" e "O que fizeram do natal". No primeiro, lê-se:

Política literária

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.
Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz.
(DRUMMOND, 2002, p.15)

Conferindo ao ofício do poeta um viés político venal, Drummond mescla arte e política de maneira a fazer críticas às funções de cada um. Mas a troça vem menos pelos afazeres de poeta e mais fortemente por sua suposta hierarquia, decorrente de suas ações na participação administrativa. O grotesco do último verso coroa o tom irônico do poema, abrindo-o mesmo para a sátira. O tema do poeta venal é bastante recorrente na lírica e em Drummond avultam traços inerentes à ação política e administrativa brasileira. De qualquer forma, o poeta consegue manter seu discurso em uma tonalidade humorística

Na mesma linha satírica, porém com viés mais voltado para os problemas da sociedade, o poeta escreve "Papai Noel às avessas":

Papai Noel às avessas

Papai Noel entrou pela porta dos fundos
(no Brasil as chaminés não são praticáveis),
entrou cauteloso que nem marido depois da farra.
Tateando na escuridão torceu o comutador
e a eletricidade bateu nas coisas resignadas,
coisas que continuavam coisas no mistério do Natal.
Papai Noel explorou a cozinha com olhos espertos,
achou um queijo e comeu.

Depois tirou do bolso um cigarro que não quis acender.
Teve medo talvez de pegar fogo nas barbas postiças
(no Brasil os Papais-Noéis são todos de cara raspada)
e avançou pelo corredor branco de luar.
Aquele quarto é o das crianças.
Papai entrou compenetrado.

Os meninos dormiam sonhando outros natais muito mais
[lindos
mas os sapatos deles estavam cheios de brinquedos
soldados mulheres elefantes navios
e um presidente de república de celulóide.

Papai Noel agachou-se e recolheu aquilo tudo
no interminável lenço vermelho de alcobaça.
Fez a trouxa e deu o nó, mas apertou tanto
que lá dentro mulheres elefantes soldados presidentes
brigavam por causa do aperto.
Os pequenos continuavam dormindo.
Longe um galo comunicou o nascimento de Cristo.
Papai Noel voltou de manso para a cozinha,
apagou a luz, saiu pela porta dos fundos.

Na horta, o luar de Natal abençoava os legumes.
(DRUMMOND, 2002, p.25)

Bergson fala sobre a inversão de papéis sociais que, segundo ele, é um dos procedimentos do cômico. Ela pode perfeitamente se aplicar aqui: a abordagem humorística que faz o poeta da lenda de papai Noel aparecer nas atitudes inesperadas do personagem e o caracterizam de maneira diferenciada. Primeiramente, o poeta localiza-o no Brasil e adapta os elementos de sua lenda à realidade do país. Ao quebrar a seqüência narrativa com

observações colocadas entre parênteses, o poeta alerta o leitor para a existência do estranhamento que tem função humorística.

Os parênteses funcionam aqui como elementos gráficos que deslocam, visual e graficamente, os dois versos do poema. No campo semântico eles atuam no nível significativo do texto a tentar elucidar o verso anterior.

O poema, em seu conteúdo, narra o episódio da visita de Papai Noel a uma residência durante a noite de Natal. Porém, o que vemos é, conforme o próprio título antecipa uma atitude pouco natalina: o barbudo Noel, ao invés de entregar os presentes às crianças, tirando-os de seu saco vermelho cheio de brinquedos, leva-os embora em seu “lenço vermelho de alcobaça”. Essa atitude incomum une-se às demais ações não menos estranhas: o fato de ele ter entrado pela “porta dos fundos”, com suas “barbas postiças”, “cautelosamente tatear a escuridão, explorar a cozinha, comer um queijo encontrado ali e ter querido acender um cigarro. Tudo isso reforça o caráter “às avessas” deste papai Noel, o (bom) velhinho. Em seguida, depois de ter cumprido sua “missão”, sai pela mesma porta pela qual entrou, tendo o cuidado de apagar as luzes. O humor se delineia na sátira social, encontrando nesta figura, que longe de ser Noel, é alguém cujas intenções não são muito bondosas, pois pode-se dizer que entra indevidamente na casa mas é para furtar os brinquedos, em vez de trazê-los.

Ao lado da presença indevida, estão as “coisas resignadas”, o “corredor branco de luar”, os meninos que “continuavam dormindo”

e, longe, um galo que comunicava o “nascimento de Cristo”. Sendo assim, o poema se desenvolve em uma atmosfera de dupla feição: a paisagem harmônica entra em choque com o que se desenrola no poema. Esse desequilíbrio gera o humor que, quando focado em um problema social, surge torna-se sátira. E o poema fecha-se de forma humorística e irônica, no verso absurdo: “Na horta, o luar de Natal abençoava os legumes”.

Nestes exemplos, a sátira é pautada nas questões sociais, pois suas funções são a conscientização e a crítica à realidade social. A sátira também está na abordagem humorística dos costumes, das tradições, como se vê em “O que fizeram do natal”.

O Que Fizeram do Natal

Natal.
 O sino longe toca fino,
 Não tem neves, não tem gelos.
 Natal.
 Já nasceu o deus menino.
 As beatas foram ver,
 encontraram o coitadinho
 (Natal)
 mais o boi mais o burrinho
 e lá em cima
 a estrelinha alumando.
 Natal.

As beatas ajoelharam
 e adoraram o deus nuzinho
 mas as filhas das beatas
 e os namorados das filhas,
 mas as filhas das beatas
 foram dançar black-bottom
 nos clubes sem presépio.

(DRUMMOND, 2002, p.15)

Enfocando a mesma tradição cristã do poema anterior, o poeta aqui aborda o conflito de gerações, sob o viés da religiosidade. Enquanto a primeira estrofe fala da tradição natalina a situar temporal e espacialmente o poema, a segunda estrofe trata de contrastar as ações das beatas, fiéis à tradição e à religiosidade, com as de suas filhas, nas quais tudo isso se perdeu:

mas as filhas das beatas
e os namorados das filhas,
mas as filhas das beatas
foram dançar black-bottom
nos clubes sem presépio.

É pela repetição da conjunção da conjunção adversativa “mas” que se dá a reiteração do contraste dos costumes entre as gerações e, além disso, a diluição da tradição natalina que, na nova geração, não encontra lugar:

... as filhas das beatas
foram dançar black-bottom
nos clubes sem presépio.

Assim, também há aqui uma sátira de costumes, uma condição social inusitada tratada de maneira humorística, graças também à linguagem coloquial:

encontraram o coitadinho
 ...mais o boi mais o burrinho
 e lá em cima
 a estrelinha alumando.

3.2 O Sentimento do mundo irônico

Ao seguirmos a leitura analítica das obras do poeta com *Brejo das almas* (1934), lembramos as palavras de Roger Bastide (1997). Segundo o crítico, “a mistura incessante de ironia e tristeza [é] provocada por seu humor, que é uma reação de defesa contra o lirismo sentimental” (1997, p.94). O crítico, como já visto anteriormente, procura focalizar o esforço do poeta em (sobre)viver e, ainda mais fortemente, buscar o humor em seus versos, como em “Coisa miserável”:

Coisa miserável

Coisa miserável,
 Suspiro de angústia
 Enchendo o espaço,
 Vontade de chorar,
 Coisa miserável,
 Miserável.

Senhor, piedade de mim,
 Olhos misericordiosos
 Pousando nos meus,
 Braços divinos
 Cingindo meu peito,
 Coisa miserável
 No pó sem consolo,
 Consolai-me.

Mas de nada vale
 Gemer ou chorar,
 De nada vale
 Erguer mãos e olhos
 Para um céu tão longe,
 Para um deus tão longe
 Ou, quem sabe? , para um céu vazio.

É melhor sorrir
 (sorrir gravemente)
 E ficar calado
 E ficar fechado
 Entre duas paredes
 Sem a mais leve cólera
 Ou humilhação.
 (DRUMMOND, 2002, p.55)

Neste poema parece que Drummond explica a razão da presença do riso, do humor, freqüentes em sua obra. Desde a antiguidade, o homem recorre ao cômico quando toma a consciência de seus limites, com ocorre aqui. Diante da finitude da condição humana, a ironia surge como resultado de sua tentativa de compreensão da realidade, que é infinita, ilimitada e incompreensível. Daí os versos: “Coisa miserável/coisa miserável/suspiro de angústia/ enchendo o espaço/vontade de chorar”.

Recorrer ao divino (“Senhor, piedade de mim”), revela-se inútil: “Mas de nada vale/gemer ou chorar”, porque a dúvida recai até sobre a existência deste divino. O sorriso grave pode definir esta poesia de humor e de ironia: é a ironia romântica do artista, explicitando sua obra, revelando a tentativa de superação da condição humana, mostrando-se superior num jogo entre a aparência e a realidade.

Repetindo Bastide, pode-se dizer que:

O mundo de Carlos Drummond de Andrade é captado diretamente na sua realidade verdadeira: na face e não no reverso; e, se

há ironia em seus versos é porque o mundo é ironia. (1997, p.96).

É o que se vê nos poemas da fase subsequente do poeta, em *Sentimento de mundo* (1940). Neste livro predominam poemas de cunho social e versos que, se antes continham a galhofa e a leveza, aqui se tornam severos. Segundo Luis Costa Lima,

Em tempo de guerra, como o que foi dado a Carlos Drummond de Andrade viver, o amor e a constelação de sentimentos a ele ligados são postos sob suspeita. (1995, p.150)

Os versos alegres, estes quando surgem, são alinhados a sentimentos de pesar: "E o hábito de sofrer, que tanto me diverte/ é doce herança itabirana" ("Confidência do itabirano")

Afirma Bastide ainda que:

[sua ironia] é ligada à sua visão de mundo e sua concepção dos homens, como constituindo uma realidade original sem se aprofundar muito na análise, a fim de conservar o gosto de lágrima salgada que sempre temos nos cantos dos lábios, ao lermos seus poemas" (1997, p.96)

No livro seguinte, *José* (1942), sentimos o que descreveu acima Bastide, ao lermos:

José

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,

já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?

E agora, José?
 Sua doce palavra,
 seu instante de febre,
 sua gula e jejum,
 sua biblioteca,
 sua lavra de ouro,
 seu terno de vidro,
 sua incoerência,
 seu ódio - e agora?

Com a chave na mão
 quer abrir a porta,
 não existe porta;
 quer morrer no mar,
 mas o mar secou;
 quer ir para Minas,
 Minas não há mais.
 José, e agora?

Se você gritasse,
 se você gemesse,
 se você tocasse
 a valsa vienense,
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...

Mas você não morre,
 você é duro, José!

Sozinho no escuro
 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde?
 (DRUMMOND, 2002, p.106)

Em tempos de conflito mundial, exacerbam-se, na poesia, os sentimentos de humanidade, diante do absurdo existencial, e o poeta pensa e examina a realidade, à qual se opõe. E toma a consciência da inutilidade de seu riso, de seus versos, de sua crítica (“Está sem discurso”), ao mundo que se apresenta sem possibilidades de abertura, de clareza, (“Sozinho no escuro”), de mudanças. Vemos, aqui, a tomada de consciência do inexorável, da existência humana, da consciência do mundo como se fosse um palco irônico, no qual o homem percebe sua finitude, compreendendo suas limitações e a impossibilidade de conhecer seu caminho, de fugir: “para onde?”. Este célebre poema demonstra, assim, a presença da ironia romântica em sua plenitude, na poesia de Drummond desse período.

Posteriormente, em *Rosa do povo* (1945) os temas sociais aparecem sob os holofotes em praticamente todos os poemas. A abordagem do poeta também se torna mais austera, pautando o livro por um tom menos alegre, ou humorado, mas não deixam de estar presentes referências ao cômico, ainda que em apenas uma interrogação.

Encontramos, ao longo do livro, uma referência ao termo *humour* em “Consolo na praia”, que citamos:

CONSOLO NA PRAIA

Vamos, não chores.
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.

O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.

Perdeste o melhor amigo.
 Não tentaste qualquer viagem.
 Não possuis carro, navio, terra.
 Mas tens um cão.

Algumas palavras duras,
 em voz mansa, te golpearam.
 Nunca, nunca cicatrizam.
 Mas, e o *humour*?

A injustiça não se resolve.
 À sombra do mundo errado
 murmuraste um protesto tímido.
 Mas virão outros.

Tudo somado, devias
 precipitar-te, de vez, nas águas.
 Estás nu na areia, no vento...
 Dorme, meu filho.

(DRUMMOND, 2002, p.181)

Composto de seis estrofes de quatro versos cujo conteúdo assemelha-se ao de “José”, onde a fatalidade dita as regras. Surge aqui uma espécie de diálogo, onde o eu-lírico se configura como um aconselhador, a ressaltar os aspectos positivos do destino.

O aspecto negativo expresso nos três primeiros versos, assim como acontece na estruturas das demais estrofes, encontra sua possível solução ou alento, no quarto: “Mas, e o *humour*?”. A presença da conjunção adversativa reforça o contraste semântico com os demais versos: o *humour* se configura aqui, então, como um saldo positivo, como uma postura de alma a ser tomada frente às amarguras de outrem, como uma espécie de defesa aos sentimentos (negativos), conforme afirmou Freud. Percebe-se que nestas adversativas, os argumentos vão se tornando mais leves, isto é, o contraste vai se acentuando até chegar a terceira estrofe:

Perdeste o melhor amigo.
 Não tentaste qualquer viagem.
 Não possuis carro, navio, terra.
 Mas tens um cão.

De fato, mesmo num poema como este, o poeta insere o *humour*, já no título (“Consolo na praia”)o qual sugere uma saída irônica para todas as vicissitudes da vida.

Na quanta estrofe, pode-se verificar a antítese presente na aproximação dos termos “duras” e “mansas”, coexistindo, uma, na natureza das palavras e, outra, na maneira a serem proferidas. Porém, é especialmente essa contraditória essência do discurso que fere, golpeia e atinge negativamente, de maneira que “nunca, nunca” cicatrizam os ferimentos por elas deixados.

Desta maneira, a presença do *humour* vem a reforçar o aspecto do riso enquanto defesa irônica do mundo, para citar Bastide.

No entanto, além dos temas sociais, *Rosa do povo* (1945) também traz “Procura da poesia” que mostra a essência do fazer poético: o jogo irônico que aqui se traduz melhormente no dito popular “faça o que eu digo, não faça o que eu faço”.

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

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

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

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

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
 (DRUMMOND, 2002, p.117)

O poema compõe-se de uma série de prescrições imperativas, de conselhos e advertências, sobre o que poeta não deve fazer. Inicialmente, encontra-se uma série de verbos no Imperativo Negativo (não faças / nem me reveles / não cantes / não tires / não dramatizes / não invoques / não indagues / não percas / não te aborreças / não recomponhas / não osciles / não forces / não colhas / não adules), e, em seguida, as prescrições são, sobretudo, afirmativas (penetra / ei-los / convive / tem / espera / aceita-o / chega / contempla / repara). “Procura da poesia” é um poema que se propõe ser uma receita de como construir poemas, porém, às avessas. A presença dos 23 verbos no modo imperativo confere ao poeta um tom de modelo a ser seguido a quem se propuser escrever poesia. No entanto, o grande número de advérbios de negação (29) conjugados a eles torna-o um anti-modelo ironicamente posto sob um título afirmativo.

No poema, como se pode ver já pelo título, o poeta tenta esgotar todas as possibilidades para encontrar a poesia. Segundo sua definição de dicionário, “procura” pode ser entendida como ato de procurar, buscar, esforçar-se, empenhar-se. Essa definição já implica o esforço que faz o poeta para alcançá-la.

Daí o poema se fazer por meio de enumerações que guardam elementos de natureza diversa, e de valores incomparáveis. A ironia, aqui, reporta-se ao fazer poético que, ao invés de passar pela linguagem, domínio da poesia, volta-se para fora dele, para o mundo e o que nele há em busca de sua essência. Produto da palavra, o poema espera ser escrito: “Chega mais perto e *contempla as palavras/ cada uma/ tem mil faces secretas sobre a face neutra/* e te pergunta, sem interesse pela resposta,*/trouxeste a chave?*” (grifo nosso)

3.3 *Claro Enigma* e o sentimento do contrário

Durante a década de 50, a poesia de Drummond, em livros como *Claro Enigma* (1951) – acompanhando o que faz boa parte dos seus companheiros de geração – busca as fórmulas tradicionais de composição, como o soneto, recorrendo à metrificação regular, abandonando, em parte, o caráter experimental de sua fase inicial. E, não por acaso, o livro tem por epígrafe as palavras “os acontecimentos me entediam” de Paul Valéry, que antecipa o teor, não só de seus poemas, mas nesta fase sua de produção poética. É quando o poeta alcança um primor lingüístico e eleva seus temas a

níveis universais: o ser humano, não mais o homem; o Amor que move o universo e não mais o amor, ou a iniciação amorosa de um garoto, como vimos em análises anteriores.

Neste momento de sua poética, ele realmente assume seus “traços cômicos” (“Tarde de maio”), quando a reflexão leva, não tanto ao distanciamento e ao humor, mas ao aprimoramento de seu próprio fazer poético e de sua poesia.

E também é o momento em que o poeta pesquisa meios através dos quais pode se esquivar do sentimentalismo, ou de uma possível emoção mais forte, mas dos quais nem sempre se salva, ou quer salvar-se. Observemos os versos de “Entre o ser e as coisas”

Entre o ser e as coisas

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquivava,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N´água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungindo,
uma fogueira a arder no dia findo.
(DRUMMOND, 2002, p. 264)

Aqui, a natureza surge como elemento vivo (“largo vento”, “rocha imperativa”), a receber profundamente a presença do amor, como se vê na terceira estrofe

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

A este universo, o poeta se entrega, na profundidade deste sentimento: "a tudo me arremesso". Mas, de dentro de sua imersão, ele não perde a faculdade de observador do mundo:

Às almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquivava,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

O humor entra nesta estrofe a confrontar as ações do amor. No primeiro verso temos a repetição de um termo "às almas, não, as almas vão pairando", entremeada pelo advérbio de negação. Disto se pode aferir a seguinte interpretação: há, nesta estrofe, a expressão da intenção de inserir as almas no quadro sentimental que predomina na natureza, sendo, obviamente, elas, seres naturais. No entanto, surge a constatação da contradição: a presença do advérbio de negação, a interromper o fluxo de leitura (do verso e da estrofe), revela a disposição contrária das almas frente ao resto do poema. O fato de elas pairarem no ar já pressupõe um distanciamento do cenário; e de se esquecerem da lição, que se "esquivava", se deduz um despreendimento daquilo que pode significar algo perene. As almas são seres agentes, racionais, a transformar o cenário: elas "tornam amor humor, e vago e brando/o que é de natureza corrosiva".

A reforçar essa antítese, o poeta escala os elementos encantados': a água (onda/mar), a terra (rocha/pedra), o ar(vento) e o fogo (fogueira). Neste sentido, podemos dizer que o ar

semanticamente é o elemento que sugere a transitoriedade à efemeridade e é ligado ao humor através dos verbos pairar/esquivar e dos nomes largo/almas/vago. Por sua vez, o amor é ligado à perenidade concretizada em rocha / pedra / hieróglifos / mensagens / verdades secretas / gravar / lição / imperativa / corrosão. O fogo aparece como o elemento intenso a caracterizar o amor (fogueira que arde) e a contrastar com a vaguidão e a brandura do humor.

Por fim, o desenrolar do dia, descrito no poema, também surge como um contraste: o amanhecer é frescor, quando o eu-lírico se arremessa na natureza à procura do amor. E, ao fim do dia, ele o descobre na fogueira a arder, ignorada dos “elementos encantados” atingidos por esse sentimento. Em uma análise mito poética, podemos trazer o mito do fogo sagrado como concretização da sabedoria, que aqui se revela no amor. Amor e humor, então, podem ser traduzidos como a sabedoria e o esquecimento da lição, a eternidade do hieróglifo e o vago pairar, o pungir e o abrandar, a tradição e a inovação. Pois, o “amanhecer frescor” da primeira estrofe, é um despertar, um acordar, não importando as lições, os fatos, os hieróglifos da história, o que importa são os sentimentos despertados, ao longo da vida. A última estrofe, enfim, pode ser vista como o resultado de sua busca, fechando o poema como o transcorrer de uma vida.

3.4 O convívio ideal: humor e ironia

Em seguida, *Boitempo* (1968) é o livro celebrado por muitos críticos como memorialístico, pois aborda tempos idos, da infância e da juventude. Em tom proustiano, muitas vezes, o poeta introduz o leitor, a cada verso, a um amigo antigo, ao seu quarto de dormir, ao seu universo infantil. Tendo uma atmosfera intimista, o poeta, adulto, se reveste de criança, como se vê no poema “Enleio” presente no livro:

Enleio

Que é que vou dizer a você ?
Não estudei ainda o código
De amor.

Inventar, não posso.
Falar, não sei.
Balbuciar, não ousa.

Fico de olhos baixos
Espionando, no chão, a formiga.

Você sentada na cadeira de palhinha.
Se ao menos você ficasse aí nessa posição
Perfeitamente imóvel, como está,
Uns quinze anos (só isso)
Então eu diria:
Eu te amo
Por enquanto sou apenas o menino
Diante da mulher que não percebe nada.

Será que você não entende, será que você é burra ?

Neste poema, o poeta dá a voz a um menino inexperiente frente ao amor. Assim, o humor fica por conta da máscara infantil usada por um adulto: com o coração tomado de uma paixão imatura, o menino apaixonado vê a “amada” como uma mulher inatingível. O lirismo é quebrado ao final, quando dá lugar ao humor infantil, o que se coloca por meio de uma atitude e de um vocábulo próprio da linguagem da criança: “Será que você não entende, será que você é burra?”

Já vimos que o deslocamento conduz ao riso e é o que acontece novamente aqui: a criação do humor por meio da surpresa com a inesperada associação de elementos, em princípio, não-associáveis. É o que acontece também em “Não estudei ainda o código / do amor./ [...] /fico de olhos baixos/ espiando, no chão, a formiga”. Ou ainda “Se ao menos você ficasse aí nessa posição/[...] /Uns quinze anos (só isso)”: o inesperado dessas associações provoca o riso, em face do absurdo que criam.

No livro *Corpo* (1984), e em *Amar se aprende amando* (1985), Drummond, já com mais de 80 anos, pratica uma poesia sem as preocupações com as inovações formais que caracterizam a segunda etapa de sua obra. A leveza e a segurança proporcionadas a quem tanto trabalhou as formas lingüísticas no fazer poético surgem a partir daqui. Vejamos como essa auto-confiança se configura em seus versos. Segue-se o poema “Ausência” do livro de 1984:

Ausência

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
 E lastimava, ignorante, a falta.
 Hoje não a lastimo.
 Não há falta na ausência.
 A ausência é um estar em mim.
 E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
 que rio e danço e invento exclamações alegres,
 porque a ausência assimilada,
 ninguém a rouba mais de mim.
 (DRUMMOND, 2002, p.1236)

Construindo o poema a partir da antítese presença X ausência logo no início, o leitor é surpreendido pela revelação de uma possível não concretização deste choque. A ausência não é falta, afirma o poeta, agora conhecedor desta verdade inusitada: “não há falta na ausência”, surpreende ele. Pois, convicto, associa a ausência a um “estar-em-mim”, o que pode ser interpretado como um tipo de presença, presença dentro dele. Contradizendo o senso comum, ele está seguro de si. Ele a sente: “branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,/que rio e danço e invento exclamações alegres”. Aqui temos sua face *gauche* claramente disposta. É o ser ausente que se apresenta e se identifica: “a ausência assimilada,/ninguém a rouba mais de mim”. Ao introduzir um novo conceito de ausência, ele a reinventa e a define perante um estado de espírito, que lhe desperta um sentimento de alegria: “E invento exclamações alegres”

A presença do humor, como se vê neste poema desta última fase poética de Drummond, associa-se à leveza de uma alegria provinda do auto descobrimento, da auto-confiança, da auto-aceitação, ainda que diferente dos outros, ainda que *gauche*. Não mais a auto-ironia de antigamente, ou o enfrentamento do mundo irônico, mas a auto-alegria e um aceitar-se no mundo. Ausência é, aqui, não aceção da falta (negativo), mas coberta do aconchego assimilado, no sentido alegre, positivo, bem humorado.

Se, por um lado, ele se abraça à ausência e à alegria, face positiva da comicidade, invade-o, alacremenente, a ironia, e se apresenta a enfrentá-lo:

O outro

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
Se nem sei decifrar
Minha escrita interior?

Interrogo signos dúbios
E suas variações caleidoscópicas
A cada segundo de observação.

A verdade essencial
É o desconhecido que me habita
E a cada amanhecer me dá um soco.

Por ele sou também observado
Com ironia, desprezo, incompreensão.
E assim vivemos, se ao confronto se chama viver,
Unidos, impossibilitados de desligamento,
Acomodados, adversos,
Roídos de infernal curiosidade.

(DRUMMOND, 2002, p.1237)

Aqui surge a essência da ironia transcrita em poema: a começar pelo título que, apesar de sucinto, sugere a existência de dois seres: o outro implica a coexistência de dois princípios em um mesmo espaço físico, explicita a alteridade numa unidade. O primeiro decifrar revela a interpretação de algo cifrado, não compreendido sem algum esforço e pede a leitura mais apurada, por trás da leitura aparente, simples. No entanto, o sujeito se vê frente a um desafio:

Como decifrar pictogramas de há dez mil anos
Se nem sei decifrar
Minha escrita interior?

Assim se configura a primeira estrofe: em uma interrogação, em uma dúvida e, além disso, em uma constatação da capacidade de contato, conhecimento, convivência, compreensão com seu mundo interior.

Sua ignorância de si mesmo torna inútil sua busca pela compreensão do mundo. A segunda estrofe revela essa procura, mas a terceira reflete o pré-requisito para que esta busca seja bem sucedida:

A verdade essencial
É o desconhecido que me habita
E a cada amanhecer me dá um soco.

Ao identificar verdade e desconhecido, torna nula a igualdade e, desta forma, leva a zero o auto-conhecimento, o que faz pungir a alma do poeta. E este sofrimento ganha corpo na estrofe seguinte:

Por ele sou também observado
Com ironia, desprezo, incompreensão.

Eis que o desconhecido, que nele faz morada, o agride e observa, “com ironia, desprezo e incompreensão”. Ora, o ato de observar implica um distanciamento e, ainda, pede a existência de um objeto. No caso, um desdobramento, uma alteridade. Esta noção implícita do verbo observar é reforçada idealmente pelos advérbios que o rodeiam que sugerem não apenas um desdobramento, uma outra pessoa, mas o distanciamento racional, crítico e, até, sarcástico e frio. A escrita interior do poeta que, por ser-lhe desconhecida, se transforma no seu desconhecido perturbador. Perturbador, pois não decifrado, pois, mesmo ignorado, o habita:

E assim vivemos, se ao confronto se chama viver,
Unidos, impossibilitados de desligamento,
Acomodados, adversos,
Roídos de infernal curiosidade.

Aqui temos a duplicidade em conflito declarado: na mesma estrofe se encontram vida X confronto, acomodados X adversos, curiosidade X infernal termos, em seu sentido primeiro, contraditórios. Isso revela a duplicidade que, longe de oferecer um bom convívio, se debate num confronto, tornando o viver num

sobreviver e a própria busca pelo saber, a curiosidade, num ato sofrido.

Nesta fase da obra do poeta, a ironia, personificada no ato observador do outro, eu-lírico desconhecido de si mesmo, encontra neste poema uma de suas mais perfeitas interpretações: a alteridade inquietante, o não-estar-estando, o distanciamento que se revela em desprezo a adversidade conformada em versos, a resignação incomodada pela curiosidade, movida por pictogramas provindos da escrita interior. A ironia reside, então, no auto-desconhecimento e no enfrentamento do não-saber. Ela é, portanto, amarga e agressiva, enquanto corrói e agride.

Como vimos, a face amarga do cômico, revelada na auto-ironia, vai encontrando um espaço cada vez menor e mais rejeitado nesta fase da maturidade da obra do poeta.

A *Amar se aprende amando*, de 1985, ele dá o subtítulo de "Poesias de convívio e de humor". O livro apresenta um humor voltado à arte leve do gracejo, onde, até mesmo a sátira encontrada em "Salário" ("Ó que lance extraordinário/aumentou o meu salário") e "A excitante fila do feijão" e "Salário" pode ser interpretada com certa leveza humorística, dado o tom galhofeiro e brincalhão que o poeta assume neste livro e a partir dele. Eis alguns versos que o ilustram:

A excitante fila do feijão

Larga, poeta, a mesa de escritório.
 Esquece a poesia burocrática
 E vai cedinho à fila do feijão
 [.....]
 Larga, poeta, o verso comedido,
 A paz de seu jardim vocabular,

E vai sofrer na fila do feijão
(DRUMMOND, 2002, p.1351)

Tendo isso em vista, ao atentarmos para os títulos das três partes do livro, observamos que sua leitura pede essa participação, pois apresenta tais “armadilhas”. Em “Cartas para guia (?) de amantes”, título da primeira parte, surge, um provocativo sinal de interrogação no meio da sentença, jogando dúvidas, incertezas, sobre a própria confiabilidade desta “carta”. Esta primeira parte é composta por poemas cuja temática aborda o amor como em “Reconhecimento do amor”, seu poema de abertura (“Como nos enganamos fugindo ao amor!”) Porém, “sem omitir o real cotidiano”, o poeta aborda com humor a inflação (“O cafezinho está mais caro?/Sabe melhor o cafezinho?”), o futebol (“O papagaio atleticano/não vai calar o gol do Galo”), enfim, situações prosaicas. Nestes versos, cabe uma paródia à frase célebre de Napoleão, em uma homenagem à Cidade Maravilhosa:

Cariocas:
Do alto do Pão de Açúcar
40 casais de turistas
Vos contemplam sem História
(DRUMMOND, 2002, p.1334)

Em seguida, poemas que cantam amigos do passado são encabeçados pelo título “O convívio ideal”. O poeta denomina “ideal” o convívio estabelecido com os amigos Alécio, o fotógrafo; Antonio Candido, crítico literário; Pedro Nava, memorialista; Ziraldo, escritor, além de Stefan Bacio, Ana Cecília, José Carlos Lisboa e Helena Antipoff. Também amigos admirados, como Sérgio

Bernardo, saudosos, como Guilhermino César e os já ausentes: Odylo, Luis Martins e Alberto, despistando algum pensamento do leitor que imaginava encontrar poemas que cantassem namoros felizes ou casamentos bem-sucedidos.

Por fim, poemas festivos, que cantam a volta das cores da primavera nas flores e nas praças, são antecidos pelo título “Alegrias e penas por aí”, cuja interpretação pode ser o “sentimento dos contrários”: (alegria X pena -positividade X negatividade), ou da existência de um sentimento (alegria) que encontra um instrumento que lhe dá vazão (pena). “Alegrias e penas por aí” é a terceira parte do livro onde o poeta trata de forma crítica satírica temas políticos, econômicos (“Liquidação, palavra mágica”) e sociais, mesmo sob a forma de uma tranqüila primavera (“Não quero saber de IPM, quero saber de IP/[...]estou abençoando a terra pela alegria do ipê/ mesmo roxo, o ipê me transporta ao círculo da alegria”. Acontecimentos históricos, como o fim da guerra do Vietnã,) “A paz tenta pousar no Vietname/mas só depois de cauteloso exame”) a revolta dos estudantes em maio de 1968, em Paris, (“Naquele maio/decidiu-se a opção entre violão e a violência/ voaram paralelepípedos”) surgem ao lado de temas como a Copa do Mundo de futebol (“Foi-se a Copa? Não faz mal/ Adeus chutes e sistemas/A gente pode, afinal,/cuidar de nossos problemas”), e o carnaval (“A Escola de Samba Unidos da floresta/-já ganhou! Já ganhou/desponta garbodíssima, sem medo/ na Avenida Antonio Carlos/ entre cadáveres de árvores”) e os campos floridos. Também surgem poemas de circunstância compostos de estrofes em

formas de constatações, observações do cotidiano e críticas, também culturais, tudo com o tom do humorismo.

3.5 O *Humour* drummoniano

Verificamos, enfim, a trajetória da poesia de Carlos Drummond de Andrade sob o viés das teorias da comicidade. Ao abordarmos sua obra poética de acordo com a ótica do riso, pudemos constatar certas posturas do poeta ao lidar com os versos e as estruturas de um poema com a finalidade de lhes trazer, de alguma maneira, um ar de gracejo.

Afirmamos anteriormente que fazer um recorte da obra de um artista poderia acarretar um estudo fragmentado, o que prejudicaria sua análise como um todo. Evitando essa postura, procuramos abraçar a obra poética em seu conjunto, o que nos permitiu avaliar o desenvolvimento do riso ao longo de seus livros.

Em primeira instância, constatamos que *Alguma poesia*, o livro mais popular de Drummond, é o que mais fornece elementos para o retrato do cômico nesta primeira fase da produção literária do poeta. Em seus poemas, verificam-se desde a ironia presente na sátira, até o humor metalingüístico, passando pelo riso leve do jovem apaixonado. Tamanha leveza e multiplicidade humorística irão se transformar nos poemas de seus livros subsequentes.

Em seguida, verificamos que *Brejo das almas*, *Sentimento de mundo* e *Rosa do povo* trazem um tipo de comicidade diferenciado. Aclamados pelos críticos como livros intensamente sociais, a princípio o leitor tende a não encontrar nenhum traço cômico ou referência ao riso em suas páginas. Este consenso procede, no entanto, para aqueles que buscam o riso alegre, fácil e galhofeiro. Mas não é este o que se encontra aqui. Constatamos neles a presença da ironia em alguns de seus poemas que se voltam mais fortemente para a situação humana frente à sua condição no Universo e perante as suas limitações. Em poemas como “Coisa miserável”, “Consolo na praia” e “José”, pudemos aplicar a teoria do cômico, ao incluir a ironia romântica como uma de suas categorias. Adotando uma postura mais filosófica e irônica do que meramente situacional, Drummond consegue ser um irônico romântico do século XX, nesta sua fase “social”.

Posteriormente, em *Claro Enigma*, sua face álcree tenta retomar timidamente as rédeas de sua produção cômica, no momento em que o poeta assume claramente seus “traços cômicos”. Nesta fase, ele coloca o humor em oposição ao sentimento, o que se configura como uma postura defensiva contra a investida de qualquer sentimentalismo, em consonância aos dizeres de Freud. Depois, nos poemas memorialísticos de *Boitempo*, verificamos um humor inocente construído por um eu-lírico que, em suas lembranças, retorna à fase e à linguagem infantis.

Já no livro *Corpo*, a ironia, com sua face dupla e dissimulada, surge em poemas como “O Outro”, mas convive com o humor leve e alegre de “Ausência”. Por fim, *Amar se aprende amando* traz um

subtítulo (poesias de convívio e de humor) que antecipa o lado mais leve da comicidade presente em seus poemas. O humor que, apesar de neste livro ser predominantemente pautado pela sátira, não deixa de fazer rir o leitor alegremente dos problemas econômicos e políticos de então, como a inflação e o aluguel.

Constatamos que o cômico na obra de Drummond sofre variadas modificações na abordagem e na temática ao longo de sua obra. Se inicialmente ele se apresenta com um humor leve ao tratar de variados temas, posteriormente ele adquire uma feição mais séria sob a ironia romântica e a sátira. Enfim, ele retorna à alegria, modesta, ao riso, moderado, não deixando de lado, porém, a sátira e a ironia, trazendo sempre a essência *gauche* de sua lírica reflexiva à tona. Com isso, podemos, afinal, afirmar que a lírica drummoniana, intensamente racional, provoca no leitor um sorriso sério nos lábios, acompanhado de um brilho sagaz no olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta proposta de estudo, abarcamos a temática cômica na obra poética de Carlos Drummond de Andrade, mostrando que seus poemas constituem campos férteis para a realização do estudo das categorias do riso. Nosso trabalho não se limitou, no entanto, a apenas afirmar a possibilidade de tal abordagem, mas, também, e, principalmente, a evidenciar que o estudo da comicidade é fundamental para a compreensão da própria obra de Drummond. Esta importância que recai sobre o estudo do cômico se deve ao fato de os poemas apresentarem, em sua maioria, traços humorísticos ou irônicos, de vital relevância para a constituição de sua obra.

Escolhemos um percurso não muito explorado pelos críticos drummonianos, isto é, o estudo da comicidade, um tema tratado e analisado por autores ilustres, e os aplicamos aos poemas de nosso poeta. Ao tentarmos aplicar a teoria do cômico a seus versos, tivemos a oportunidade de conhecer mais profundamente a poética do escritor e traçar um panorama de suas obras, bem como de ter acesso aos comentários que alguns de seus principais críticos teceram a respeito do cômico em sua obra. Porém, não poderíamos afirmar, apesar de o número desses críticos ser considerável, que haja um estudo dedicado exclusivamente ao humor em Carlos Drummond de Andrade. É neste sentido que este estudo procura ser uma contribuição às teorias sobre sua poética.

Nossa caminhada nos mostrou, sobretudo, que um estudo do cômico ao longo da trajetória poética de Drummond é pertinente e não se configura como algo inexistente depois de determinada fase

em sua obra, como querem muitos. Essa aparente nulidade do riso, ou o abandono do humor em certas obras é logo atenuada quando compreendemos que ela só tem razão de ser pelas abordagens tradicionalmente realizadas e conceitos pré-concebidos a respeito das categorias do riso. Vistas predominantemente sob o prisma do efeito físico (riso, sorriso, gargalhada), elas não se encontravam aptas a se aplicar a em poemas de cunho social, psicológico, ou metalingüístico, à primeira vista austeros, como é grande parte da obra do poeta.

Assim, ao elaborarmos o corpus deste estudo demos preferência a poemas nos quais são, de alguma forma, citadas as categorias do cômico. Por isso, determinados poemas não surgem neste estudo apesar da reconhecida importância que tiveram na obra do poeta e que ainda têm na literatura brasileira.

Como pudemos observar, os poemas de Drummond caracterizam-se por uma dualidade, que ora se apresenta de forma clara e definida (como em amanhecer/ fim do dia; claridade/escuridão), ora acontece de forma gradual, ou seja, a situação constituída nos primeiros versos de um poema se dilui lentamente e, a seu término, se apresenta invertida. Essa transformação se dá no nível semântico, isto é, em um âmbito de compreensão menos latente, mais reflexivo, característica apontada por Arrigucci, que bem define a lírica do poeta:

o pensamento desempenha um papel decisivo no mais íntimo da lírica drummondiana, pois define a atitude básica do sujeito lírico, interferindo na relação que este mantém com o mundo exterior, ao mesmo tempo que cava mais fundo na própria subjetividade: o resultado desse processo é o adensamento do lirismo pelo esforço meditativo que casa um esquema de idéias à expressão dos sentimentos (ARRIGUCCI, 2002, p.16).

Podemos afirmar, enfim, que o cômico em Drummond está longe de ter uma unidade temática, mas sempre é pautado pelo distanciamento de sua lírica reflexiva. Ela se apresenta ora sob o viés humorístico, ora sob o da ironia, utilizando-se de instrumentos como a sátira, a paródia e o chiste para se manifestar.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, F. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000 (Folha explica).

ALBERT, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002 (Coleção antropologia social).

ANDRADE, C. D. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2002.

ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

ARRIGUCCI, D. *Coração partido - uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, J. A. Silêncio e palavra em Carlos Drummond de Andrade. In: *Metáfora Crítica*. São Paulo, 1974.

BASTIDE, R. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; EDUSP, 1997.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas : Ed. da UNICAMP, 1996.

BREMMER, J.; ROODNBERG, H.(Org.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPOS, H. de. Drummond, mestre de coisas. In: *Metalinguagem e outras metas*. Petrópolis: Vozes, 1967.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p.93-122.

CARPEAUX, O. M. Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira - origens e unidade*. São Paulo, EDUSP, 1999. V.2.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galery. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1996

CORREIA, M.de C.*Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

COSTA, I. C. A herança modernista nas mãos do primeiro Drummond. In: PIZARRO, A. (org.) *América Latina, palavra, literature e cultura*. São Paulo: Memorial, Campinas: UNICAMP, 1995.3v.

DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ERMIDA, I. *Humor, Linguagem e Narrativa*. Para uma análise do discurso literário cômico. Braga: Ed Universidade do Minho, 2003. Coleção Poliedro n14.

FREUD, S. "O humor". In: *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira, vol. XXI; traduzido do alemão e do inglês sob direção geral de Jayme Salomão - Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GLEDSON, J. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HOUVAISS, A. Introdução. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião - 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1971.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 200.

JUNQUEIRA, I. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Amar se Aprende Amando*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LIMA, L.C. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: *Lira e Antilira: Mario, Drummond, Cabral*. 2ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MALARD, L. *No vasto mundo de Drummond*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTINS, H. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Introdução de Antonio Houaiss. Rio, Ed. José Olympo, 1968.

MERQUIOR, J. G. Notas em função de *Boitempo(I)*. In: *A astúcia da mimese-ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.

MORAES, E. de. As várias faces de uma poesia. In: BRAYNER, Sonia (Org.) *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ed. 1978. Ed. José Olympo, 1972.

_____. *Drummond Rima Itabira Mundo*. Ed. José Olympo, 1972.

MUECKE, D.C. *Ironia e irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. Debates, Crítica.

NETO, G. M. *Dossiê Drummond*. 2ed. rev. e ampl. São Paulo: Globo, 2007.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABELLO, I. D. "Poesia e humor". In: DAMAZIO, Reynaldo (org.) *Drummond Revisitado*. São Paulo: Unimarco editora, 2002. 152. p.p.107-122.

SANT'ANNA, A. R. de. *Drummond o 'gauche' no Tempo*. Rio. LIA editora, 1972

TELES, G.M. O discurso poético de Drummond. In: *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BISHOF, B. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

CAMILO, V. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

CANÇADO, J. M. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CHAVES, F. L. *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

CURY, M. Z. F. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

ECO, H. *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006

LEITE, S. H. T. O riso revelador: um itinerário na sátira na poesia brasileira. In: *Literatura brasileira em curso*. Coleção textos n11. UNESP Faculdade de Ciências e Letras. Depto. de Literatura. Araraquara, 1992.

LIMA, M. V. *Confidência Mineira. O amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Campinas, São Paulo: Pontes; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MARIA, L. de. *Drummond: um olhar amoroso*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MINOIS, G. *A História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: ed. UNESP, 2003.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. rev. e ampli. São Paulo: Cultrix, 2004

TEIXEIRA, J. *Drummond Cordial*. São Paulo: Nankim Editorial, 2005.

VILLAÇA, A. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.