

O EXERCÍCIO DA LUCIDEZ EM *CLARO ENIGMA*

Cristiane Escolastico Siniscalchi

Universidade de São Paulo (USP)

Mestrado em Letras

sinisescol@uol.com.br

Estudiosos da poética drummondiana têm, freqüentemente, assinalado a investigação existencial de tom impessoal como a nota mais forte de *Claro enigma* (1951) e dos livros habitualmente associados à sua poética — *Novos poemas* (1948), *Fazendeiro do ar* (1954) e *A vida passada a limpo* (1959). José Guilherme Merquior (1972), um de seus principais críticos, chega a nomear como “Quarteto metafísico” o subcapítulo em que discute a hipertrofia das questões de ordem filosófica nos livros mencionados e sua realização em estilo puro. Outros críticos, como John Gledson (1981) e Affonso Romano de Sant’Anna (1992), eximem-se de fixar, categoricamente, o período como “metafísico” ou “filosófico”, mas apontam a presença de um conteúdo intelectual marcante nos poemas e suas possíveis “bases filosóficas”.

Considerando o conjunto de discussões oferecidas pela fortuna crítica, conclui-se que a identificação de uma tendência “filosófica” ou “metafísica” na poesia de Drummond decorreu de três fatores principais: 1) o abandono de temas ancorados na matéria histórica em nome de reflexões aparentemente universais e atemporais; 2) o conteúdo fortemente cerebral; e 3) a substituição da *stilmschung*, que caracterizara a poesia anterior, sobretudo de *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), pelo estilo “puro”, que supostamente se presta a temas mais nobres.

De fato, introduz-se uma abordagem mais central e intelectualizada dos assuntos, que, confrontados com as emoções figuradas pelo discurso, tornam-se objetos do raciocínio. Dentro de uma

perspectiva ontológica, Drummond preocupa-se em estabelecer procedimentos que lhe permitam o conhecimento da realidade última dos seres e o julgamento das idéias falsas que confundem o pensamento, rejeitando certezas e crenças estabelecidas, buscando explicações para o que o cerca e analisando como o mundo aparece para a consciência. Esse movimento cerebral não implica, contudo, uma limitação da subjetividade, pois a experiência objetiva é vivida pelo sentimento, que impregna a linguagem e determina a confecção da rede imagética do texto. O poeta está atento à dimensão ética dos eventos, que observa atentamente e digere com muita propriedade, não raro expressando o movimento coletivo na primeira pessoa do singular e emoções individuais na primeira pessoa do plural, superando lapsos entre individualismo e parceria.

Não obstante, parece preferível o uso da expressão “poesia de investigação existencial” a recorrer aos adjetivos “metafísica” ou “filosófica” para descrição dessa poética. A expressão “poesia metafísica”, por exemplo, remete a obras de poetas ingleses que, no século XVII, uniam o pensamento filosófico ao discurso poético em peças de escassas imagens e conteúdo tendente ao gênero sentencioso, o que não se aplica a *Claro enigma*. Com a nomenclatura “poesia de investigação existencial”, elimina-se, igualmente, o risco de se acreditar que Drummond tenha introduzido algum sistema original de pensamento ou apenas ilustrado a moda existencialista do pós-guerra, ainda que muitas das idéias do Existencialismo ajudem a compor a leitura que o poeta faz do mundo e de sua condição naquele momento histórico. Evita-se, ainda, a suposição de que a poesia de *José e A rosa do povo* não seja, de nenhum modo, metafísica, já que, como lembra Sant’Anna,

a consciência da liberdade e a concepção de um tempo social estão ligados a uma consciência individual, que se expande numa formulação metafísica do tempo. Nem seria concebível que uma consciência totalizante da realidade fosse decepada de uma prospecção mais funda no tempo, limitando-se ao eventual e episódico do dia-a-dia. (1992, p. 88)

Por fim, impede-se que essa poesia seja considerada mais serena, como faz pensar o maior acabamento formal, uma vez que na relação tensa com a forma se fundará grande parte da crise do sujeito, assim como um irrevogável senso de angústia surgirá nas relações do sujeito com o outro na busca do conhecimento do ser.

O estudo apresentado a seguir pretende verificar como a intuição do drama existencial no “tempo de madureza”, nas palavras do poeta, determina uma disposição e uma visão de mundo. Destaca, sobretudo, um poeta que se arma contra o mundo por temer ser surpreendido por suas imagens

falaciosas e explicita sua percepção de uma temporalidade vazia, mas condói-se pela impossibilidade de entrega à idealidade e à expressão mitopoética. A argumentação vale-se de alguns dos principais poemas de *Claro enigma*, mas está centrada na análise minuciosa de “Cantiga de enganar”, de que emerge grande parte das conclusões.

Um dos principais problemas que se colocaram para Drummond na grande empresa de investigar o ser e o significado dos acontecimentos foi o da viabilidade de se chegar à essência. Drummond concebe que o pensamento encontra obstáculo na aparência das coisas e, devido a crenças, hábitos e preconceitos, pode limitar-se a ela.

Essa discussão faz-se, no poema “Opaco”, pela enunciação do incômodo do eu diante de um edifício que lhe barra a visão do céu à noite. O obstáculo não o impede de saber o que está ali (“*Noite. Certo/ muitos são os astros./ Mas o edifício/ barra-me a vista.*”), pois a experiência anterior supre a falta da imagem; no entanto, impossibilita a aventura de um novo olhar para o conhecido. Símbolo metonímico do elemento engendrado pela operação intelectual/cultural em oposição ao natural, o edifício, potencializado pela experiência significativa dessa noite, projeta-se na subjetividade do sujeito, que o repete até que imagens simétricas do natural e do construído — “Zumbido/ de besouro. Motor/ arfando. O edifício barra-me/ a vista.” — iniciem a diluição do paradoxo. A associação entre os dois universos sugere que o anseio e a valorização do natural apóiam-se na capacidade de intelecção formada no bojo do universo cultural e que a razão conhece os objetos com as formas e as categorias do sujeito do conhecimento.

A partir daí, não é mais o edifício o foco do incômodo, porque por meio dele se revelará o luar: “Assim ao luar é mais humilde./ Por ele é que sei do luar”. Ao barrar a vista do sujeito, desperta seu desejo de rever ou, ainda, de reavaliar o mundo objetivo. Permite, portanto, uma nova consciência, que considera o obstáculo exterior apenas uma artimanha do raciocínio: “Não, não me barra/ a vista. A vista se barra/ a si mesma”. O mundo “opaco” surge como uma condição do próprio olhar, o que atribui ao conhecimento acumulado a dificuldade de uma leitura inédita do que é familiar. Precavida, a consciência do poeta não absorve o mundo e aquele prefere — para usar a boa imagem de Donald Schüler (1979, p. 21) — “encourçar-se” contra ele, desconfiando da sensação que os objetos provocam, uma vez que depende das condições particulares de recepção.

Em *Claro enigma*, a consciência do poeta está numa encruzilhada: nunca esteve tão aguçada e instrumentada para desmontar as ilusões que se apresentam, mas também nunca esteve tão vulnerável às perdas. A aplicação da lucidez na leitura do mundo é dolorosa, porque impede, já no plano do subconsciente, a formulação do desejo de relações mais apaziguadas, inconcebíveis na ordem caótica que

ela incondicionalmente reconhece. Esse gesto de autocastração é mantido pelo poeta nas sublinhas do texto, fazendo com que sua presença furtiva e supostamente involuntária na fala do eu lírico mais revele sobre sua crise.

Esse paradoxo estruturador de *Claro enigma* revela-se na sobreposição de planos do soneto “A ingaia ciência”: no primeiro, está a comunicação da lucidez em ânimo grave; no segundo, mencionadas ou apenas aludidas, impressões de uma perspectiva ingênua ou menos angustiada, que se mantêm como um contraponto sempre visível, problematizando a sabedoria do homem maduro:

A ingaia ciência

A madureza, essa terrível prenda
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,
todo sabor gratuito de oferenda
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda
interrompa a surpresa da janela,
o círculo vazio, onde se estenda,
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,
se destroem no sonho da existência.

A configuração de dois planos ocorre já no título do soneto, pois a “ingaia ciência” inevitavelmente pressupõe a contraposição com a “gaia ciência” e suas duas referências mais evidentes: a primeira à arte alegre e jovial dos trovadores provençais dos séculos XI a XIII e a segunda ao ensaio “A gaia ciência”, de Nietzsche (1996). Embora aponte o caráter caótico do mundo e a presença de impulsos e leis

que não podem ser atingidos por nossos juízos estéticos e morais, o filósofo afirma ser um erro o pessimismo e o imobilismo e, diante da nova configuração do pensamento europeu, após o que chama de “a morte do Deus cristão”, comemora a possibilidade de construção de um ideal inédito a partir de uma saúde forte, tenaz e alegre, para encontrar o desconhecido dessacralizado.

A princípio, não é cerrado o diálogo entre essas referências e o soneto, pois as alusões ganham seu sentido menos pela similaridade dos temas e mais pela inversão do espírito que preside a atividade da “gaia-ciência”. Já de início, a maturidade é uma *in-gaia* ciência e, em seu universo, não há confiança nas formas tradicionais; sua reavistagem dá-se por meio de uma aplicação astuta da técnica. O poeta, rigoroso na escolha do metro decassílabo e das rimas clássicas, opta pela desestruturação sintática, em que não apenas a longa frase inicial, como também aquela que inicia o primeiro terceto e invade o último, desestabilizando-o, contribuem para contrariar o princípio da clareza e da argumentação cerrada, tão caro aos sonetos tradicionais.

Encontra-se, no primeiro quarteto, a menção a “essa terrível prenda/ que alguém nos dá”. A associação entre “terrível” e “prenda” aponta que a maturidade surge como predicado ou aptidão extraordinários, mas funestos e terríficos. Essa caracterização ambígua sugere que a doação é, na verdade, uma imposição de um sujeito indefinido — “alguém” —, num movimento que alude ao imaginário religioso em perspectiva irônica. Nesse sentido, o poema contrasta com “Campo de flores”, também de *Claro enigma*, em que o eu lírico agradece por ter sido premiado com “um amor no tempo de maturidade”:

Deus me deu um amor no tempo de maturidade,
quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme.
Deus — ou foi talvez o Diabo — deu-me este amor maduro,
e a um e outro agradeço, pois que tenho um amor.

Além de aparentemente desvinculada do desejo, a recepção da maturidade pressupõe também uma troca involuntária: a maturidade rouba “todo sabor gratuito de oferenda/ sob a glacialidade de uma estela”, com que é incompatível. A alusão à morte na figura da fria estela, a pedra tumular ou jazigo, associada à idéia de oferenda, que se encerra no campo semântico litúrgico, remonta novamente à figura divina e ao imaginário cristão e sugere a esperança de conforto que acompanha o evento da morte. Tais referências estão invertidas no soneto, bloqueadas pela maturidade, mas permanecem como um contraponto visível, sempre acentuando as perdas.

O mesmo contraste, na segunda estrofe, faz-se pela indicação da maturidade como recurso cognitivo que desmobiliza a leitura ingênua do mundo. Vencendo o bloqueio imposto pela “venda”, a consciência lúcida depara com “o círculo vazio, onde se estenda”. A conjectura de uma lucidez em expansão dialoga com o texto de Nietzsche, que propõe a ampliação do espaço de investigação do mundo e do ser após a derrocada do Cristianismo.

O poema mantém, em tenso diálogo, duas perspectivas; ao mesmo tempo em que é negada ao sujeito a possibilidade de desconsiderar a lucidez, permanecem sugestões de uma vivência menos sujeita à angústia. A princípio, esse contraponto não confunde o eu lírico, que explicita, no primeiro terceto, após reafirmar o poder de mensuração apurada do mundo, o caráter irrevogável da maturidade. Amores, ócios e quebrantos, elementos ironicamente iguados pelo verso e pela lucidez, submetem-se à sua ciência.

No entanto, apesar dessa clareza e de toda a cautela do lúcido, a existência falaciosa apresenta-lhe armadilhas. No último terceto, afirma-se a incompatibilidade entre o “sonho da existência” e a “maturidade”, transformada, por sinédoque, em “agudo olfato,/ agudo olhar, a mão, livre de encantos”. Para problematizar a maturidade, que não salva definitivamente o sujeito de todos os conflitos, o poeta destaca a imagem do “sonho da existência” em detrimento da “ciência” irrevogável. No plano semântico, a incompatibilidade é indicada pela destruição dos sentidos aguçados no confronto com o sonho. Já no plano fonológico, nota-se que a rima aproxima “ciência” e “existência”, mas o som da segunda prevalece, reforçado pela posição no fecho do soneto.

O mecanismo que ilumina os contrapontos, portanto, ocupa todo o poema, desde a oposição inicial entre a “ingaia ciência” mencionada e a “gaia ciência” aludida até a constituição do paradoxo final, por meio do qual o poeta esclarece que a maturidade conhece tudo, mas não evita que o sujeito vacile no confronto com a idealidade.

Os comentários feitos até este ponto caracterizam o sujeito que se expressa em *Claro enigma* como alguém que se considera mais lúcido que os demais, mas cujo privilégio é fonte de angústia, já que não lhe permite nem alterar a ordem estabelecida nem aceitá-la. A exposição dessa condição “trágica” torna-se ainda mais complexa e interessante, quando se vincula à ironia, como ocorre no poema “Cantiga de enganar”, em que a subjetividade assume, surpreendentemente, a postura típica da personagem *alazón*. A natureza dramática de “Cantiga de enganar” origina-se no gesto de o eu lírico se dirigir a um interlocutor, e, principalmente, em sua opção por se apresentar como uma *dramatis persona*, expressando sua visão de mundo à maneira teatral, de modo que rubricas com marcações de

cena são facilmente imaginadas a partir da disposição emocional que impregna cada etapa do texto.

O eu lírico expõe sua ciência do mundo e a transmite como revelação a um interlocutor identificado várias vezes pelo vocativo “meu bem”, espalhando marcas de um discurso exortativo, que é, em última instância, uma fala que anima o outro a agir em determinado sentido. Inicia essa fala uma afirmação desconcertante, paradoxal por soar como terrível revelação e estar fundada em um tom que mescla afeto e sarcasmo:

O mundo não vale o mundo,
meu bem.
Eu plantei um pé-de-sono,
brotaram vinte roseiras.
5 Se me cortei nelas todas
e se todas se tingiram
de um vago sangue jorrado
ao capricho dos espinhos,
não foi culpa de ninguém.

Explicita-se, nesses versos, a percepção de que o mundo tem leis que não podem ser dominadas nem compreendidas e o sujeito não parece disposto a contestá-las. O resultado de uma ação nem sempre é o objetivado e, nesse processo, o prejuízo de todos é quase certo, como sugerem as imagens do corte pelo espinho e das rosas manchadas pelo sangue. Não há indícios do que causa tal efeito, e a situação é julgada admissível e fruto, talvez, de um destino ou fado a que não se confere nenhuma intencionalidade.

Os versos seguintes remetem ao início do poema, utilizando a expressão cristalizada “valer a pena”, que aqueles parodiam. Sua disposição mantém leve o tom, e a sonoridade, que opõe os sons amenos das sibilantes e da seqüência de *es* de “face serena” aos sons duros das oclusivas e da seqüência de *as* de “face torturada”, evidencia a diferença entre elementos que, segundo o eu lírico, equivalem-se:

10 O mundo,
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.

O sentimento de ilogismo, portanto, permeia toda a visão de mundo do eu lírico e, diante dele, sua atitude é um riso torto, que aponta para a incoerência do próprio gesto e remonta às ações desmotivadas do início do texto, porque o sujeito não sabe o que o provoca, apenas suspeita que seja o nada ou ele mesmo, em trânsito pelo mundo ilógico:

15 Há muito aprendi a rir,
 de quê? de mim? ou de nada?
 O mundo, valer não vale.
 Tal como sombra no vale,
 a vida baixa... e se sobe
 algum som deste declive,

Embora não se refira abertamente às condições históricas da modernidade, ao refutar a ilusão de ordem, o trecho inicial de “Cantiga de enganar” remete às recorrentes teorias sobre esse tempo, que o caracterizam pela ininteligibilidade. Ao descaracterizar as leis universais e imutáveis da natureza (o pé-de-sono dará rosas), Drummond sugere que não há procedimentos nem critérios que permitam conhecer as conexões internas entre os acontecimentos e as coisas. Ao contrário da angustiada personagem sartriana de *A náusea* (2006), o eu lírico de “Cantiga de enganar” reage à ciência da gratuidade com a indiferença, que expressa no tom jocoso, parecendo, num primeiro plano de sentido do poema, aceitar o destino traçado e substituir a atitude investigativa pela atitude dogmática.

Apesar disso, o eu lírico insiste em expor o mundo ao outro. No verso dezessete, usando uma dicção coloquial, torna o verbo “valer” intransitivo e, sutilmente, altera seu significado de “merecer” ou “equivaler”, que pressupõe relativização, para um incisivo “ter valia”. Constrói, então, um trocadilho com o verso dezoito — “Tal como sombra no vale,” —, de modo que a oração comparativa subordinada ao verso dezoito parecerá subordinar-se também a ele, mimetizando a idéia de sombra expressa ali. Com o espelhamento, a idéia da ausência de valor contamina “sombra no vale”, que é o termo da comparação implícita, e, conseqüentemente, atinge o movimento de declínio da vida, que remete, pela proximidade com o arquétipo do ciclo solar, à idéia de decadência e morte dos seres. A manobra desmonta a solenidade que reveste a idéia de queda da vida e acentua a ironia.

Não obstante, o uso das reticências no verso dezoito impõe uma leitura que, acompanhando a imagem, realiza uma breve inflexão, a qual não chega a suspender imediatamente o tom jocoso, presente desde o início do texto, mas o minimiza. Nota-se que as imagens subseqüentes parecem sutilmente separadas do discurso anterior e acionam o senso de solenidade. Embora mantenham

o mesmo ânimo negativo, as imagens, notadamente as primeiras, por seu papel na imagética tradicional da poesia, evocam o sublime, que passará a concorrer com o jocoso e permanecerá como um contraponto sempre latente:

20 Tal como sombra no vale,
a vida baixa... e se sobe,
algum som deste declive,
não é grito de pastor
convocando seu rebanho.
Não é flauta, não é canto
de amoroso desencanto.
25 Não é suspiro de grilo,
voz noturna de nascentes,
não é mãe chamando filho,
não é silvo de serpentes
esquecidas de morder
30 como abstratas ao luar.
Não é choro de criança
para um homem se formar.
Tampouco a respiração
de soldados e de enfermos,
de meninos internados
ou de freiras em clausura.
Não são grupos submergidos
nas geleiras do entressono
e que deixem desprender-se,
40 menos que simples palavra,
menos que folha no outono,
a partícula sonora
que a vida contém, e a morte
contém, o mero registro

45 de energia concentrada.
 Não é nem isto nem nada.
 É som que precede a música,
 sobrante dos desencontros
 e dos encontros fortuitos,
 50 dos malencontros e das
 miragens que se condensam
 ou que se dissolvem noutras
 absurdas figurações.

A imagem de um som surgido do declínio da vida evoca o sublime na chave do elegíaco. Contudo, a identidade do som será dada, a princípio, por meio da negação de uma série de analogias. A primeira seqüência de imagens refutadas inicia-se com o pastor, o rebanho e a flauta, componentes tradicionais da poesia pastoral, caracterizada pela encantadora simplicidade. Seguem imagens sugestivas de sons ternos e de fruição (v. 23 a 32), num discurso com a presença marcante de sibilantes e nasais, de algumas rimas consoantes e de pés longos (anapesto e peón quarto), que garantem uma musicalidade branda aos versos, coincidente com a enumeração de elementos que se encerram no universo do desejável.

O segundo grupo de imagens, que se estende do verso 33 ao 36, rompe a seqüência encantatória. Abandonando a sintaxe coordenativa e fluente do primeiro grupo, compõe-se de uma única frase, com verbo elíptico, em que quatro complementos se subordinam ao substantivo “respiração”. Essa disposição, somada à expressividade das oclusivas e ao fechamento no termo “clausura”, significativo do ponto de vista semântico e sonoro, provoca a impressão de algo opressivo. A contraposição dos dois blocos impõe-se desde o termo inicial, “tampouco”, e a configuração diferenciada parece atender ao intuito de enternecer e inquietar proveniente da observação de um e de outro.

Se o primeiro grupo evocou sons francos e expressivos e o segundo, um som quase inaudível, o terceiro, disposto entre os versos 38 e 45, mostrará um som que se caracteriza como uma “partícula sonora” que é menos que “simples palavra” desprendida. É interessante notar que o elemento humano, que compôs parcialmente o primeiro grupo e integralmente o segundo, retrocede, e, no lugar dos elementos pertencentes ao universo comum, surge uma experiência que está ligada a ele, mas que é algo primordial, singelo — como sugere o uso dos adjetivos *simples* (v. 40) e *mero* (v. 44) — e autônomo. A ambigüidade sintática dos versos 43 e 44, que não define se vida e morte constituem o sujeito

ou o objeto direto do verbo “conter”, expressa essa ordem à parte em que se move a partícula sonora, mítica na medida em que se eterniza e suprime a diferença entre começo e fim.

Está negada a identidade entre o som que emerge do declínio da vida e essa série de imagens, que incluiu da experiência terrena à abstração e formulou-se numa linguagem elevada que acionou o sublime. O universo desse som lutuoso é irônico, visto que mesmo a sua produção passa pelo viés do hipotético, como sugere a conjunção *se* que inicia o longo trecho. Talvez por isso, sua definição, a partir do verso 47, retome o jocoso — “Não é nem isto nem nada.” —, temperado agora pelo desapontamento. Segundo o eu lírico, o som não alcança a organização de música e resta de “desencontros”, “encontros fortuitos” e “malencontros”. É mero resquício de equívocos humanos e tem caráter disforme, como sugerem as imagens cifradas das “miragens” transformadas em “absurdas figurações”, acompanhadas pelos inusitados *enjambements* dos versos 50 e 52. Está afastado, portanto, um possível parentesco entre esse som e o elegíaco, pois o canto fúnebre originado do declive da vida apenas reiterará a pobreza da condição humana, constituindo-se numa desprezível anarquia de formas.

Nos versos seguintes, o eu lírico passará a analisar o som surgido do mundo sem-sentido, afirmando um silêncio demonizado, que associa a elementos familiares ao homem. Ao se referir ao emudecimento das “canções de timbre mais comovido”, reitera que a ânsia de alcançar o sublime malogra e que o som precioso inexistente no plano comum:

55 O mundo não tem sentido.
 O mundo e suas canções
 de timbre mais comovido
 estão calados, e a fala
 que de uma para outra sala
 ouvimos em certo instante
 60 é silêncio que faz eco
 e que volta a ser silêncio
 no negrume circundante.
 Silêncio: que quer dizer?
 Que diz a boca do mundo?
 65 Meu bem, o mundo é fechado,
 se não for antes vazio.

O mundo é talvez: e é só.
Talvez nem seja talvez.

A reflexão do eu lírico é inquietante. Em sua primeira indagação, por exemplo, não sabemos se pergunta o que o silêncio pretende dizer ou o que significa o vocábulo “silêncio”. Já a segunda questão parece ser retórica, visto que menciona a “boca do mundo”, para, em seguida, afirmar que o mundo é fechado, o que evidencia o calar-se. A visão que vai construindo, e que associa quase inteiramente o mundo desordenado e o som que é silêncio, torna-se, pouco a pouco, mais negativa, numa gradação que vai de *fechado*, para *vazio* e, finalmente, para um *talvez* que em si mesmo já é hipotético. A enunciação aparece como logro, algo que é explicitado também quando menciona uma fala ouvida que não passa de um eco do silêncio.

O mundo, portanto, define-se como virtualidade e abstração e esse pensamento fecha a tese que o eu lírico vinha pontuando desde o princípio: o mundo não vale a pena porque não tem sentido; a vida declina e esse movimento não se reveste de qualquer solenidade; os sons familiares são falácias, ecos de silêncio; o mundo está fechado ou vazio ou é apenas potencialidade, marcada por uma negatividade inata; o mundo não vale a pena. Nesse universo, o tom jocoso inicial, que se alinhava à indiferença, não permanece intacto e vai, aos poucos, revelando a fala do melancólico, que vive de maneira dramática o confronto com o mundo. A ciência da gratuidade lança-o no sofrimento, porque lhe retira toda segurança. A desordem do mundo comunica-se com a desordem interior e, juntas, levam-no à dúvida permanente, “a situação psicológica daquele que ascende a uma difícil lucidez” (MATOS, 1993, p. 32).

O objetivo da explanação do eu lírico é, portanto, o desmonte da crença na positividade do mundo, o que fará obstinadamente até o final do poema. Sua estratégia mais evidente é desorientar o outro a partir da enunciação de elementos — *pena, conta, força, sonho e tempo* — que imediatamente caracteriza como inexistentes, em uma fala que aparenta ser ressalva. Com uma mensagem sobrecarregada, que obstrui a seqüência do raciocínio, promove o entroncamento de duas ordens: a que corresponde ao senso comum e aquela de que suspeita e não pode se eximir de comentar:

70 O mundo não vale a pena,
mas a pena não existe.
Meu bem, façamos de conta

de sofrer e de olvidar,
de lembrar e de fruir,
de escolher nossas lembranças
75 e revertê-las, acaso
se lembrem demais em nós.
Façamos, meu bem, de conta
— mas a conta não existe —
que é tudo como se fosse,
80 ou que, se fora, não era.
Meu bem, usemos palavras.
Façamos mundos: idéias.
Deixemos o mundo aos outros,
já que o querem gastar.
85 Meu bem, sejamos fortíssimos
— mas a força não existe —
e na mais pura mentira
do mundo que se desmente,
recortemos nossa imagem,
90 mais ilusória que tudo,
pois haverá maior falso
que imaginar-se alguém vivo,
como se um sonho pudesse
dar-nos o gosto do sonho?
95 Mas o sonho não existe.
Meu bem, assim acordados,
assim lúcidos, severos,
ou assim abandonados,
deixando-nos à deriva
100 levar na palma do tempo
— mas o tempo não existe —,
sejamos como se fôramos
num mundo que fosse: o Mundo.

A fala que surge como ressalva, nos versos 70, 78, 86, 95 e 101, não se impõe sobre a outra, anulando-a; pelo contrário, ela se assemelha aos apartes sarcásticos dirigidos à audiência por alguns personagens típicos da comédia. Certamente, não tem o objetivo da graça, mas trata de evidenciar a distância existente entre o que se proclama e a verdade, ressaltando a ironia. Nesse ponto, é importante notar que, exceto na primeira ocorrência, o jogo do olhar enganado e da lucidez coincide com momentos em que o eu lírico aconselha uma forma de existência possível no mundo, o que resulta em uma expectativa também impregnada de negatividade.

Paradoxalmente, a saída para a tensão entre a ingenuidade e a lucidez parece estar na escolha do ilusório como forma de vida, e o eu lírico estimula o outro a “fazer de conta” e a “fazer mundos” a partir de palavras. Essa possibilidade de conferir sentido às coisas por meio do signo lingüístico, entretanto, não se encerra no universo da tradição cultural, em que as palavras, concebidas encantatoriamente, têm o poder de fazer com que as coisas sejam tais como são ditas ou pronunciadas. No contexto irônico do poema, o eu lírico assume-as enquanto subterfúgio, ciente de que a ordem criada permanece num plano estritamente individual. A palavra não tem poder fundador; ela apenas evoca uma ordem mentada. Nessa linha, o jogo de tempos verbais nos versos 79 e 80, que se repete nos dois últimos, indica que o interlocutor reconhece esse contínuo movimento de desmonte e criação e sabe que qualquer ordem estabelecida será ilusória e poderá ser substituída por outra. A transformação do substantivo “mundo” de comum para próprio, no último verso, também ressalta a valorização do empreendimento particular. Além disso, vê-se que não se estabelece o repúdio à ilusão da vida, visto que o adjetivo “pura” determinando “mentira”, no verso 87, pode significar “completa”, aproximando-se do coloquial, mas também “ingênua”, o que ameniza o termo e faz pressupor a condescendência. É preciso considerar que o eu lírico conhece os efeitos dolorosos de sua sabedoria e, por isso, adverte sobre a necessidade de ambos, ele e seu interlocutor, serem fortes para manter suas identidades.

Todo o esforço do eu lírico em apontar a falsa positividade e ressalvar sua lucidez não implica, contudo, a suspensão do ilogismo e da gratuidade. Tem consciência de que é indiferente estar lúcido ou enganado, como sugere nos versos finais, embora sua natureza não lhe permita fazer a escolha e permaneça minando qualquer possibilidade tranquilizadora de crença. Sua única saída é viver um mundo temporário, estabelecido pelo ato de criação que reconstitui a familiaridade, ainda que perceba que tudo não passa de mais uma ilusão. O que o alivia é a possibilidade de optar por ela e estar ciente disso, em lugar de ser arrastado pelo fluxo do mundo.

Essa importância conferida ao ato de criar por palavras é um aspecto a se observar atentamente em “Cantiga de enganar”. A princípio, nota-se que o fazer poético é examinado pelo olhar lúcido e depende, em grande parte, de tornar disponível uma série de fatores que o eu lírico insiste em clas-

sificar como inexistentes. Além disso, ele sabe que a voz do mundo não estabelece qualquer elo com o sublime, sendo apenas um reflexo da condição humana. No entanto, embora limitada à ordem imaginativa e com um efeito muito individual, a poesia surge como o único expediente a que, a princípio, atribui-se algum valor real.

A alusão à poesia surge já no título, que remete, pelo trocadilho, às cantigas de ninar. O efeito irônico completa-se pela composição em redondilha maior, que empresta um ritmo acolhedor a uma mensagem que, aparentemente, não tem esse objetivo. Aliás, o próprio vocábulo “cantiga” pode significar “cantilena” ou “mentira”. Se isso propõe que a poesia está a serviço da farsa do mundo, a expressão “não vale a pena”, que se repete no texto, sugere, através da polissemia de *pena*, que pode significar tormento e castigo e também o instrumento para escrita, que o ato de fazer poesia é maior que o mundo descompassado. O poder de criar o mundo pelo signo funda a possibilidade de existência do eu lírico e parece se relacionar à idéia, presente também no poema “Legado”, de que a poesia está separada da ordem indesejada. Ao sugerir que o mundo é *talvez* ou nem isso, o poeta faz ecoar versos daquele poema:

Eu mereço esperar mais do que os outros, eu?
 Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
 Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
 A vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Nota-se que ambos compartilham a opinião de que o mundo apresenta-se mascarado e que a poesia fica limitada à virtualidade. Em “Legado”, o eu lírico reavalia o poder de Orfeu diante da nova ordem e, em lugar de anunciar a maravilha de sua arte encantatória, revela seu malogro e reclusão em uma ordem distanciada. Comparados, os poemas revelam-nos duas abordagens do tema, ainda que sem contradição; em “Legado”, está a derrota da poesia, que não pode resgatar o mundo, enquanto, em “Cantiga de enganar”, a poesia é fundamental para manter a existência a despeito do mundo, representando uma possibilidade de exclusão da apatia e do atordoamento.

Não obstante, há uma contradição entre o anúncio do poder conferido à poesia e os significados construídos a partir das várias nuances de tom ao longo do poema. A presença do vocativo “meu bem” seguindo à cruel revelação sobre o mundo, logo no início do texto, pontua a ironia e cumpre três funções: elimina a impessoalidade, simula uma dialética e distingue a situação do eu lírico da situação comum, mostrando-o aparentemente superior. Apesar do enorme cetismo e do reconhecimento de sua fragilidade, ele está disposto a aconselhar o outro e chega a agradecer, parecendo diminuir a importância de tudo,

revelar autoconfiança e fingir certo relaxamento. Essa superioridade não se confunde com vanglória, mas a opção por essa postura não deve ser menosprezada, pois está nessa sutileza a tensão do texto.

Seria um equívoco pressupor que Drummond invista em qualquer tipo de fanfarronice. Na verdade, o apelo ao tom humorístico responde menos ao prazer proveniente da fala e mais a uma necessidade de defesa contra o sofrimento; o sujeito parece preocupado em amortizar os efeitos terríveis das revelações para o interlocutor, mas igualmente em se resguardar (note que a existência de um *tu* pode significar um mero desdobramento do *eu*). É nesse sentido que devemos entender o início de sua fala, em que procura evidenciar a nulidade dos interesses e sofrimentos que podem parecer grandes ao outro. O humor sufoca suas reações e garante o triunfo do narcisismo, porque evidencia que o eu se opõe à realidade. A compreensão de que o olhar lúcido instaura o distanciamento irônico como defesa é importante para percebermos a tensão entre *pungir* e *acolher*, que se funda desde o título do poema e que concorre para todas as nuances do tom.

Esse tom humorístico e o que representa enquanto disposição psicológica aproxima a *dramatis persona* presente em “Cantiga de enganar” da figura típica do *alazón*. Comumente, o *alazón* caracteriza-se pela inconsciência confiante, que torna sua situação imaginária incongruente em relação à realidade. No caso estudado, a contradição não está entre o que o sujeito sabe e o contexto, mas entre o comportamento assumido e as coisas que conhece e expõe. Ainda que se reconheça a função protetora do humor, surpreende que ele tente se mostrar superior a tudo e que o faça de modo arrogante.

O significado dessa opção acaba se revelando pouco depois, visto que o eu lírico não consegue sustentar o mesmo tom durante todo o poema, abandonando-o quando fala do som lutuoso e submetendo-o a uma urgência amargurada quando procura apontar saídas, momento em que o uso freqüente do vocativo passa a revelar menos o afeto e mais a advertência, expondo sua fragilidade. Ao comentar o poema “As impurezas do branco”, o crítico Donaldo Schüller remete às últimas palavras de Bérenger, na peça “O rinoceronte”, de Ionesco, que revelam uma emoção semelhante à da voz de “Cantiga de enganar” (1979, p. 102): “Contra todo mundo eu me defenderei, eu me defenderei! Eu me defenderei contra todo mundo! Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Não me rendo!”¹. “Alazonicamente”, o poeta parece ter confiado em uma intangibilidade garantida pela expressão humorística que ele mesmo não consegue sustentar e que não basta para protegê-lo.

A derrocada do *alazón* acirra a problematização que envolve a construção do mundo por palavras, pretendida pelo sujeito e aconselhada ao interlocutor, porque evidencia a impossibilidade de qualquer diferenciação em relação ao que está estabelecido. Não há uma ordem autônoma em que possam se

¹ Donaldo SCHÜLLER, *A dramaticidade na poesia de Drummond*, p. 102.

deslocar. Por conseqüência, a negatividade atinge também a valorização do poético, que se desmistifica, uma vez que não é capaz de estabelecer uma realidade nem resguardar o sujeito. Seguindo o que já anunciava ao comentar os sons do mundo, a poesia também é um expediente comprometido com a ordem estabelecida.

Nesse sentido, é importante notar que Drummond não escolheu para assumir a voz oracular e fazer revelações sobre o mundo a figura do *eirón*, isto é, do sujeito lúcido. A lucidez do eu lírico de “Cantiga de enganar”, responsável por tantas revelações, é colocada em xeque por sua caracterização inicial como *alazón*, mostrando que toda a cautela do sujeito, que enxerga e denuncia inúmeras ciladas, não garante que veja aquela em que vai cair: a crença em poder defender-se contra o mundo. A voz que revela o mundo será aquela que proclama o silêncio dele e da poesia através de uma fala que pouco conserva de grandioso. No lugar da autoridade do poeta-rapsodo, portanto, está o poeta fracassado, que tenta arrastar seus despojos para fora do tempo e apontar o dedo irônico para o mundo.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Trad. do autor. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímesis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich. A gaia ciência. In: *Obras completas*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. p. 171-207.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o “gauche” no tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- SCHÜLER, Donaldo. *A dramaticidade na poesia de Drummond*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1979.

Recebido em 28 de julho de 2007

Aprovado em 23 de agosto de 2008

