

IMAGENS LÍRICAS: IRONIA E MODERNIDADE

Midian Angélica Monteiro Garcia¹
Moisés Oliveira Alves²

RESUMO

Esse texto objetiva a leitura da ironia nas imagens poéticas de autores do romantismo e de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de uma leitura sob o viés da ironia tal como a descreve Octávio Paz em sua obra *Os Filhos do Barro*.

Palavras-chave: Ironia; modernidade; lírica

A poesia romântica propõe uma ruptura frente aos padrões da poética neoclássica, fundada em princípios apolíneos, na representação de imagens diurnas e na concepção de comunhão perfeita entre a Natureza e a sua representação simbólica no plano verbal, em que se assenta a mímese. Na poesia romântica, entretanto, abandona-se o universo exterior, entendido como objeto a ser representado objetivamente através do exercício da mímese, e adota-se um olhar introspectivo, no qual predomina a expressão da subjetividade do autor, que assume, nesse contexto, o lugar de gênio criador. A abolição do universo objetivo provoca a necessidade imperiosa de construção de um novo paradigma poético, e este veio a fundar-se na subjetividade: a missão do poeta é, para os românticos, alicerçar seu próprio mundo, criá-lo a partir do nada, inspirar-lhe o alento vital, ao modo de um *demiurgo* platônico.

A visão romântica constitui, na verdade, uma expressão da fragmentação cultural do homem diante da história. Ao contrário de rupturas precedentes a respeito da estética clássica, que resultaram de momentos de crises de reprodução cultural e espiritual, notadamente no caso do Barroco, o homem do Romantismo encontra-se perante uma crise de produção econômica de dimensões nunca antes experimentadas, que acaba por conduzir à crise dos valores culturais e espirituais que até à altura sustentavam o edifício social. A irrupção do modo de produção capitalista encontra-se no fulcro do processo de crise social, sendo algumas de suas conseqüências mais notáveis: (i) a progressiva falência das classes sociais representativas do modo de produção pré-capitalista: nobres e fidalgos, ícones da ociosidade que o capitalismo pretende desterrar, e artesãos, por serem produtores precariamente mecanizados; (ii) a ascensão da burguesia e, com ela, do modo de vida urbano, o que deu início às modernas migrações do âmbito rural às cidades, com a conseqüente proletarização de amplas camadas de antigos pequenos proprietários (lavradores, gadeiros e pescadores); (iii) o surgimento da ideologia liberal, tanto no campo das idéias econômicas quanto no da política, ao serviço da defesa dos interesses da burguesia e da harmonização entre a estrutura econômica e a política, esta notavelmente mais conservadora; (iv) a emergência de uma nova classe social, o proletariado, cuja assimilação pela sociedade liberal burguesa custou dois séculos de

¹ Doutoranda em Artes Cênicas, UFBA, Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura, UFBA, professora UNIJORGE.

² Doutor em Literatura e Cultura UFBA. Professor dos Cursos de Letras e Cinema da UNIJORGE e do Departamento de Letras e Artes da UEFS

conflitos, portadora de uma nova ideologia de origem liberal adaptada às necessidades da revolução: o socialismo; (v) a constituição de uma ordem social baseada no dinheiro, no consumo e na constituição de massas sociais, como meio de superação do vazio criado pela perda dos laços comunitários e dos sinais de identidade pessoais e grupais, devido à aglomeração urbana e aos meios de produção mecanizados; e (vi) a incorporação das classes populares ao sistema de educação formal, fazendo com que as massas populares se tornassem público leitor e reclamassem, destarte, a produção de uma literatura para si.

Para Alfredo Bosi (BOSI, 1993, p.243-257), o alheamento do sujeito lírico diante do cotidiano acima descrito reflete-se na construção de imagens que transparecem as relações assimétricas entre o eu-lírico romântico e a Natureza. A constatação dessa heteronomia entre o sujeito e a Natureza prova, paradoxalmente, a pulsão romântica por procurar uma integração do eu nessa nova configuração do mundo; acontece que, ao não encontrar uma via de integração, o eu é forçado a alienar-se e a construir novos mundos que possam acolhê-lo. Em seu ensaio “Imagens do Romantismo no Brasil”, Bosi afirma que a dissociação entre o eu e a Natureza dá origem a duas diferentes assimetrias: “ora o sujeito se reconhece finito perante o infinito do universo; ora proclama a própria eternidade e atribui limites fatais à experiência objetiva” (BOSI, 1993. 246). Na nossa visão, ambos os movimentos respondem a uma mesma dinâmica: a da expansão da subjetividade do eu, pois a infinitude e infundabilidade do universo não se originam a partir de um exercício de racionalidade, senão de uma vivência do *pathos*, e é experimentada em um plano interior, intimista e profundamente subjetivo.

O estranhamento do eu em relação à Natureza perpassa o Romantismo e transborda-o, vindo a encontrar na poesia moderna do século XX terreno fértil em que se multiplicar. Todavia, enquanto os românticos superavam a crise através de uma síntese baseada no autodilaceramento patético, os modernos recorrem à ironia como modo de preencher os espaços abertos por esse tempo de falência que ainda não concluiu. Deste modo, os modernos instalam-se na história, mesmo que para questioná-la, ao invés de negá-la, ao modo dos românticos, que a sublimavam em um exercício exacerbado de subjetivismo idealista.

Na concepção de Octavio Paz (PAZ, 1996) a lírica moderna define-se pela procura da correspondência entre os símbolos e os seres. Tal correspondência, nomeada pelo teórico de analogia, é perseguida por um eu-lírico moderno consciente de ser partícipe de um mundo limitado. Essa consciência resulta em uma acentuação das dissonâncias na relação sujeito-mundo, donde se engendra um novo paradoxo: o sujeito que procura restabelecer o princípio analógico é, ao mesmo tempo, consciente da impossibilidade de recompor as correspondências em um mundo limitado pela realidade histórica. O fundamento analógico situa-se no tempo do mito, enquanto o sujeito se encontra submetido à perecibilidade e ao curso da história. Destes dois pólos inconciliáveis, surge a produção moderna.

Tomaremos como representante do Romantismo brasileiro a produção poética de Álvares de Azevedo, na qual se aprecia uma obsessão pela noite e pelas imagens noturnas, habilitadas como tentativa de reconstrução, em um novo molde simbólico, da analogia perdida. O eu romântico, ao tomar consciência da impossibilidade de união indivisível com o mundo, como queriam os poetas neoclássicos, recorre à figuração de imagens de choque entre opostos, artifício enunciado pelo poeta como *binomia*. Signo vinculado à gênese e ao eterno, mas também ao disforme e ao grotesco, a noite ou ausência de luz aparece, na tradição mítica, prenhe de significados vários. Tradicionalmente associada a Eros, a noite encarna os sentidos de fertilidade e de retorno cíclico: no mito, o imortal é

fertilizado pelas asas da noite, e é no silêncio e na escuridão noturnos que se concretiza a realização amorosa. A escuridão garante a Eros a possibilidade do eterno retorno, e as sombras que encobrem a consumação do amor permitem a Psique permanecer no Éden da inocência, enquanto a escolha pelo acender das velas aciona nela o abismo da consciência. De fato, não é rara, na tradição mítica de origem mediterrânea, a recorrência desse motivo: também em Sherazade, a fertilidade da palavra nascida de mil noites desafia o tempo, guardião da morte, subtraindo a personagem de seu destino trágico.

Na lírica de Álvares de Azevedo, as imagens projetadas pelo sujeito lírico incorporam o emblema da fragmentação e da incompletude. Para Antônio Cândido, a noite adquire na obra do autor o valor de um “fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados da treva da alma” (CANDIDO, 1989, p. 11-22). Essa consciência da perecibilidade, na qual aninham o luto e a melancolia, aparece informada em imagens noturnas que ora veiculam o reconhecimento da própria finitude do sujeito, ora se apresentam portadoras de uma nova simetria, ou melhor, de uma especularidade em que possa refletir-se a alma disforme do poeta. Deste modo, produz-se um deslocamento crucial no cerne mesmo da estética clássica: a simetria que se procura não é mais entre a poesia e o mundo, mas entre a poesia e o eu-lírico. A obra não deve refletir o mundo, senão o autor; não os princípios que arquitetam o mundo, mas os pilares postos pelo gênio criador do poeta na empresa de construir seu próprio universo.

No poema “Um cadáver de poeta”, a idéia de treva, contraposta binomicamente à imagem do sol, ilustra o reconhecimento da perecibilidade do sujeito e opõe-se ao eterno, constituindo-se em uma força com significação e valor anti-eróticos, como pode ser observado na negação do retorno:

Tu foste como o sol; tu parecias
Ter na aurora da vida a eternidade
Na larga frente escrita...
Porém não voltarás como surgias!
Apagou-se teu sol da mocidade
Numa treva maldita!
(Álvares de Azevedo)

A aurora, nesses versos, aparece associada à idéia de finitude. A forma verbal parecia assinala a condição de efêmera do poeta. Assim, a idéia da morte do trovador descrita no poema é prenunciada já nos primeiros versos. Nota-se, nessa referência à condição do poeta, uma postura irônica muito própria da atitude do artista romântico. Alfredo Bosi afirma que a poesia “tornando-se sentimental, dobrou-se sobre si mesma e alargou o hiato entre a consciência e o mundo. Subjetivismo e ironia preencheram esse intervalo” (BOSI, 1993, p. 245), no caso do poema de Álvares de Azevedo, a consciência irônica que perpassa a composição, reveladora da visão fundadora de uma tendência lírica que orienta a produção de fins do século XIX e do século XX, concretiza-se no tom metalingüístico que atravessa o poema. A experiência com a linguagem passa a ser o tema por excelência da poesia na modernidade. Paralelamente ao lugar do artista, os autores modernos legaram uma produção teórica reveladora da consciência da sua própria produção literária: Paul Valéry, T. S. Eliot, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Mário de Andrade, Carlos Drummond constituem bons exemplos desta atitude. De acordo com Antoine Compagnon, “a partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente num *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte” (COMPAGNON, 1996).

Em “Cadáver de Poeta”, o eu-lírico enumera os elementos de um espaço degradado, destituído de deus, no qual se situam o poeta e a própria poesia:

(...)
Morreu um trovador! morreu de fome...
Acharam-no deitado no caminho:
Tão doce era o semblante! Sobre os lábios
Flutuava-lhe um riso esperançoso;
E o morto parecia adormecido.

Ninguém ao peito recostou-lhe a fronte
Nas horas da agonia! Nem um beijo
Em boca de mulher! nem mão amiga
Fechou ao trovador os tristes olhos!
Ninguém chorou por ele... No seu peito
Não havia colar nem bolsa d’ouro:
Tinha até seu punhal um férreo punho...
Pobretão! não valia a sepultura...

Todos o viram e passavam todos.
Contudo era bem morto desde a aurora.

(...)
Álvares de Azevedo

A marcação da passagem de todos, em contraste com a posição do morto imóvel e sem visão, porém com feição de adormecido, sugere um movimento no plano espacial em correspondência com o curso da temporalidade indicado pela luz da aurora. Ao tempo que se produz a declaração da finitude do poeta, acontece também a revelação da efemeridade do diurno. Segundo Rosenfeld (ROSENFELD, 1969. p.157), a ironia romântica nasce do desejo do infinito. No entanto, ao passo em que o autor busca tal condição na lírica, a postura de subjetividade exacerbada do sujeito romântico revela a fragmentação do mundo finito em que se encontra inserido. A recorrência expressa no verso “Todos viram e passavam todos” reforça a idéia de continuidade e, por extensão, de cotidianidade e efemeridade.

A idéia de descontinuidade e de ruptura da ordem cíclica do tempo, convertida em um novo *topos* lírico, atravessa a poesia romântica e aporta nos cais do modernismo, em que ganha um novo impulso graças à plena assunção pelo eu-lírico da sua imersão no fluxo da história. Em Carlos Drummond de Andrade, percebe-se que as referências à temporalidade aparecem como uma representação de negatividade. Veremos, a este respeito, o poema “Os Mortos de Sobrecasaca”:

Os Mortos de Sobrecasaca

Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis,
alto de muitos metros e velho de infinitos minutos.
em que todos se debruçavam
na alegria de zombar dos mortos de sobrecasaca.

Um verme principiou a roer as sobrecasacas indiferentes
e roeu as páginas, as dedicatórias e mesmo a poeira dos retratos.

Só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava
que rebentava daquelas.

O poema inicia-se com imagens que agrupam termos paradoxais: “alto de muitos metros e velhos de infinitos minutos”. Na tentativa de descrever a imensa distância temporal, a imagem funde elementos de temporalidades distintas. De um lado, signos como “velho” e “minutos”, elementos representativos do tempo histórico, aparecem simbolizados no poema na figura do verme; do outro, o termo “infinitos”, cujo valor se sedia na categoria do não-tempo, integra um campo semântico representativo do mito.

A despeito de ser intensificado pela ação do verme, o tom narrativo, desde o primeiro verso, aparece marcado pelo pretérito imperfeito “Havia”, cujo teor ambientaliza o espaço habitado também pelo eu. A ação devastadora do tempo é, portanto, presenciada pelo sujeito em atitude que remete a uma contemplação estática do movimento do tempo sobre as páginas do álbum.

A recorrência presente na última estrofe incide mais uma vez no paradoxo inaugural do texto. O enfático “e”, índice do processo de corrosão, imprime cadência linear e estabelece um contraste com o abrupto soluço que parece fazer irromper as vozes silenciadas pelo tempo. O plano imagístico que dá forma aos versos finais fundamenta-se em um jogo paradoxal: “só não roeu o imortal soluço de vida que rebentava que rebentava daquelas páginas”. A força do soluço é suavizada pelo intensificador adverbial “só”, da mesma forma que a recorrência do termo “rebentava” parece anular a ação potente do verme, que corrói até mesmo o elemento representativo da passagem temporal, “a poeira”. O efeito da repetição é amplificado pela sonoridade que flui desses versos, “que rebentava que rebentava daquelas páginas”, que parecem erguer um tempo cíclico oposto à linearidade do tempo cronológico cotidiano.

Assim a ação do verme, que se movimenta horizontalmente, num investimento desfigurador das fotografias, contrasta com a reiteração do verbo ativador de um movimento circular que faz erguer, com a força do soluço, um tempo cíclico: tempo do mito, promotor da harmonia entre o homem e seu tempo, superador da transitoriedade. Entretanto, as forças antitéticas não se dissolvem, em decorrência da falta de resolução das tensões enunciadas. No plano metalingüístico, a recordação está garantida no poema mediante o uso de diversos artifícios imagísticos: por um lado, o recurso à fotografia, que impõe ao poema a estaticidade da foto; por outro, a caracterização dos seres, todos eles apresentados como entes fixos, mortos, porém eternizados pela palavra poética, com a só exceção do verme, único ser dotado de vida. O verme, contudo, não é o único elemento a se mover, pois as páginas do álbum em movimento remetem a um tempo que torna a acontecer, revivificando o movimento dos mortos, por força do contraste. Se tomarmos aqui a imagem das páginas como representação do *locus* em que o poema se situa, podemos pensar em uma recordação que propicia o movimento de retorno do eterno.

A escolha do poema acima analisado como ponto de partida para a discussão do motivo da noite na poesia de Drummond deve-se à sua força imagética no tocante à tensão entre ética e estética que perpassa as obras “Sentimento do Mundo” e “Rosa do Povo”. O poema “Os Mortos de Sobrecasaca” parece sintetizar o conflito que marca tais obras.

Atravessa a obra “Sentimento do Mundo” a imagem de um sujeito dilacerado entre o compromisso ético de participação social e a construção de uma poesia que leve à expansão do sujeito. Desde o poema que serve de frontispício à obra, percebe-se um eu dividido entre a consciência do mundo e a dificuldade de produção de uma poesia

participante num espaço avesso à criação poética, “pântano sem acordes”. Apesar de ter o sentimento do mundo, o que escorre e se prefigura como substância poética são as lembranças; daí o poeta não poder cumprir a função prometeica de levar “fogo e alimento” aos homens.

Alfredo Bosi, em seu ensaio “Poesia e Resistência”, ao analisar a intensificação da perda do poder do poeta moderno de nomear, em contradição com a tradição grega na qual o poeta era considerado deus, afirma que “há muito que a poesia não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade” (BOSI, 2000, p.165). O crítico discute como, no mundo moderno, a cisão entre as palavras sagradas que descortinavam o mundo e o próprio eu se vê intensificada, a partir do século XIX, “quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira” (BOSI, 2000, p.164). Para Alfredo Bosi, a poesia, quase condenada ao silêncio ou ao ostracismo, volta-se para si mesma como um ato de resistência, não em uma atitude de paralisia, mas de autoconsciência; se não há caminho diante do conflito, a poesia abre caminho caminhando:

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista (...) A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem! (BOSI, 2000, p.165-166)

Em Drummond, a poesia nasce do encontro desconcertante com o mundo surdo que não responde à palavra, agora impotente, do poeta, como nitidamente se aprecia na construção imagística do poema “A Flor e a Náusea”:

O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse.
Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
Carlos Drummond de Andrade

Assim, na construção lírica drummondiana, é a ironia, tal como entendida por Octavio Paz, que impede – em obras como “Sentimento do Mundo” e “Rosa do Povo” – a trajetória do eu-lírico rumo ao encontro amoroso ou à Itabira do menino antigo.

A imagem diurna “sol” perde seu poder analógico, pois ele possui apenas o poder de consolar, não o de renovar. Tradicionalmente, o sol incorpora o significado da vivificação e é o símbolo da luz que, por excelência, promove a manifestação ou epifania dos seres. O astro, contaminado pelas mercadorias que espreitam o sujeito andarilho, perde a potência capaz de promover a vida através da cura. Assim como o olhar do poeta é maculado pelo relógio da torre, em fusão com o tempo pobre, o seu poder de nomear as coisas também é aniquilado. De acordo com Alfredo Bosi, nos tempos modernos,

“(…) a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo (...) é a ideologia dominante que dá hoje nome e sentido às coisas.” (BOSI, 2000, p.164)

A imagem da claridade, em Álvares de Azevedo, declarava a morte do trovador desde a aurora, aliando à sua significação temporal o poder de revelação da figura do poeta morto. Em “A flor e a Náusea”, por sua vez, apesar de o enfrentamento declarado pelo poeta se resolver em uma vitória sobre a degradação do “tempo de fezes” iconizada pelo nascimento de uma flor no asfalto, a visão das nuvens que se avolumam e anunciam a chegada da noite desvelam a consciência irônica do sujeito diante do tempo.

Sabe-se que, desde Charles Baudelaire, se delineia a problemática da impossibilidade da construção mítica nos espaços inférteis do mundo moderno, dominado pela técnica. Walter Benjamin (BENJAMIM, 1989), no seu conjunto de ensaios “Charles Baudelaire: um Lírico no auge do capitalismo”, analisa a crise da modernidade na poesia baudelaireana. Segundo o crítico, o poeta e a poesia emergem como mercadoria, no novo mundo fragmentado pelo sistema capitalista. Vitimado pela perda de sentido provocada pelo choque com a cidade moderna, o poeta passa a sentir-se um solitário face aos aglomerados humanos que povoam a Paris de meados do século XIX. O poeta entende e encena a perda da sacralidade da arte e do artista, ora transformados em mercadoria.

No poema em prosa “A Perda do Halo”, Baudelaire retrata um diálogo entre um homem comum e um artista. A perda do Halo no lodaçal do Macadame é significativa de dois aspectos diferentes mas complementares: por ser formado de lama, portanto lugar degradante; e também por se tratar de um espaço onde circulam todos os homens indistintamente. Para Baudelaire, a perda do halo surge como força da vida moderna e choca-se, de certo modo, com a sua crença mais apaixonada, como afirma Marshall Berman:

“Um dos primeiros mistérios aqui é o próprio halo. Antes de mais nada, que faz ele sobre a cabeça de um poeta moderno? Sua função é satirizar e criticar uma das crenças mais apaixonadas do próprio Baudelaire: a crença na santidade da arte.” (BERMAN, 1986, p.151)

Segundo Berman, podemos notar uma religiosa devoção à arte em grande parte da prosa e da poesia baudelaireana. A perda do halo encena, assim, o encontro do mundo comum e do mundo da arte, considerado – não só pelo artista como também pelo homem comum – como um mundo superior. Trata-se, então, “da queda do próprio Deus de Baudelaire” (BERMAN, 1986, p.151). Entretanto, a ironia presente no poema citado carrega em seu seio o reconhecimento de que o poeta moderno pode continuar a caminhar mesmo sem a auréola e que a poesia pode nascer do tráfego, símbolo maior, de acordo com Berman, da cidade moderna. Essa consciência da dessacralização da obra de arte poética aparece entranhada na produção baudelaireana e na de outros poetas dos séculos XIX e XX, estreitando os limites do gênero, até então claramente definidos. Os seus poemas em prosa revelam as marcas do cotidiano e de uma história que invade o espaço da poesia.

Numa época que fragmenta o sujeito e o despoja de todos os seus valores, onde o artista está exposto às inconstâncias do mercado, Baudelaire procurou enfrentar os desencontros e os choques do encontro inesperado, fazendo das ruas o material de sua poesia. Assim, ao relativizar o conceito do belo, o poeta concretiza em sua produção poética a experiência estética perante o transitório.

A desarticulação expressa na poesia moderna revela uma cisão que se estende à produção literária da modernidade. Entre o sujeito e a realidade abriu-se um abismo. Assim, a produção artística incorpora as funções de conferir sentido à desarticulação do mundo e preencher os espaços abertos por um tempo de falência. Por ser uma poesia que

surge no lugar da falta, a literatura moderna comporta em sua forma e em seu conteúdo o fragmentarismo, as contradições e as dissonâncias da vida moderna. A linguagem é o refúgio e o espaço onde os desencontros do mundo moderno podem ser encenados. Uma mitologia construída sob a égide da negatividade torna-se denúncia de uma sociedade sem valores definidos. O espaço moderno, convertido em linguagem pelo escritor, serve como palco para o retrato das assimetrias entre sujeito e mundo.

Na lírica drummondiana, as imagens noturnas ora apresentam um sujeito que, na sua busca pela palavra poética, se choca com a invasão da noite nas ruas de um mundo mercantilizado; ora figuram um espaço pós-guerra representado por um “amanhecer mais noite que a noite”. Ora representam o melancólico estado de alma do sujeito fragmentado; ora referem o lugar do mito. Não só em “Sentimento do Mundo” e “A Rosa do Povo”, mas ao longo de sua produção, a imagem da noite é um elemento recorrente. Em “Cantiga de Viúvo”, a temática do amor perdido associa-se ao estado noturno e melancólico do sujeito. Tal imagem religa-se à concepção do noturno posta por Antônio Cândido em sua análise da poética de Álvares de Azevedo. Segundo o autor, a associação entre trevas e mistério deve ser contemplada como um fato interior que figura e simultaneamente aprofunda os estados de alma do sujeito:

A noite caiu na minha'alma
Fiquei triste sem querer.
Uma sombra veio vindo,
Veio vindo, me abraçou.
Era a sombra de meu bem
Que morreu há tanto tempo.

Os amantes se posicionam em instâncias antagônicas: morte e vida. Entretanto, a noite na alma impele o amante ao encontro da amada, que surge da escuridão em forma de sombra. A eternidade sugerida pelo tom lírico do verso inicial, “A noite caiu na minha alma”, é negada no final do poema pelo movimento de retirada da amada morta: “e saiu. Fechou a porta. / Ouvi seus passos na escada / mais nada, acabou”. Maculada pela presença da transitoriedade, essa cena marca a força anti-erótica do encontro, enfatizando a impossibilidade do retorno.

No poema referido, aprecia-se a tensão entre eternidade e consciência histórica, conflito que impede a fruição lírica. Há, portanto, nesse confronto entre a eternidade atemporal do encontro e a consciência de um tempo que passa, a manifestação da ironia própria à lírica moderna.

A idéia do eu atravessado pela noite repete-se em “Idade Moderna”, onde a ação de tal imagem, manifestada na voz passiva “Sou varado pela noite”, promove a reação do sujeito: “atravesso os lagos frios”. Ao contrário do poema “Brejo das almas”, a noite reporta-nos aos tempos duros da história. Em “Versos à Boca da Noite”, o tempo da recordação flagra o sujeito na curva de um jardim. Conflitua-se o tempo mítico, anulador da passagem, e resgata-se o tempo da origem e o tempo linear que, com sua mão pesada, o abate. Este termo, no contexto citado, deve entender-se não apenas referido à idéia de desgaste físico, mas também à influência que faz a história incidir sobre o sujeito moderno, que perdeu a inocência da infância. Não é raro em “Sentimento do Mundo” e “Rosa do Povo” o motivo da procura do espaço infantil: neste texto, concretamente, tal procura assume o emblema da espera do menino que salte do lugar do passado. Assim, a tensão entre mito e história aparece figurada na imagem do noturno, que carrega duplo significado contrastante: entardecer como passagem, ou como expansão do eu, e menino

que salta do sonho. A “confusão de coisas ao crepúsculo” toma forma corpórea nos estilhaços do sujeito que se fragmenta entre o lado que permanece na história e aquele que, rompendo a neblina, alcança a gênese, configurada na imagem da ama-de-leite, como marca o verso “lá onde não chegou minha ironia”.

O conflito parece não se resolver, nas obras citadas neste trabalho. O poeta parece permanecer na busca do lugar da poesia no mundo moderno. Como afirma Alfredo Bosi, “a condição do poeta expulso da república é agora um fato íntimo e insuperado” (BOSI, 2000, p.174). Embora o amor, para Drummond, não se realize na sombra de Eros, em tais obras, no entanto em “Contos Plausíveis” o poeta deixa escapar o sentido de fertilidade da noite, que parece configurar um espaço de resistência, apontando para as raízes de uma atitude romântica:

Há tantas coisas germinando na noite, que nem sei como enumerá-las. À noite nascem as revoluções tanto as que vão triunfar como as que só se realizam em pensamento, e são quase todas. Os revolucionários viram-se, inquietos, na cama. E também os que se converterão, pela manhã, a religiões novas. E os amorosos. Análises emocionais levadas ao extremo da tortura arrastam-se pela horas lentas da noite. Como a noite é rica! A noite é o tempo de não dormir; é o de velar e procurar; de criar mundos.

Demétrio quis prolongar a noite obturando todas as frestas do quarto, para que não entrasse a luz. Luz não entrou. Demétrio gozou da noite plena, continuada, e todos os pensamentos lhe floresciam. Construiu sistemas filosóficos. A escuridão era propícia a teorias políticas. Nenhum crítico foi mais perspicaz do que Demétrio, na literatura e nas artes. Aquela noite era fantástica. Demétrio quis experimentar as sensações de horror, êxtase, humilhação, glória, poder e morte. Morreu, mesmo no escuro. Tendo sentido a morte em seu interior físico, não pôde mais tirá-la de si. É o único morto, conscientemente morto, de que já ouvi falar nesta vida. A noite é fantástica. (DRUMMOND, 1992, p. 1240)

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. 1996, Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BENJAMIM, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, M. *Tudo que sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____, Alfredo. As imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva. 1993.

CANDIDO, Antônio. A Educação pela noite. In. _____ *A Educação pela noite*. São Paulo: Ática: São Paulo. p. 10-22.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

LIMA, Mirella Márcia Vieira. *Confidência Mineira*. Campinas, Pontes, 1995.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva. 1996.

_____. Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*, Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2 ed., 1984

_____. *O Arco e a Lira*. Trad. Oiga Savary. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984

SCHLEGEL Friedrich. *Teorias Modernas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1964.