

# LAFORGUE E DRUMMOND: A IRONIA E A FACETA GAUCHE EM *LES COMPLAINTES* E *ALGUMA POESIA*

Aline Taís Cara PINEZI\*

**RESUMO:** Jules Laforgue (1860-1887) foi considerado um autor da modernidade literária cujos escritos tocam dois importantes movimentos: o Decadentismo e o Simbolismo. O Decadentismo, anterior ao Simbolismo, caracteriza-se pelo tom mais pessimista das composições, enquanto o Simbolismo, de acordo com Edmund Wilson, é composto por duas vertentes distintas, a “sério-estética” e a “coloquial-irônica”. Esta última, não mais destinada apenas a eleitos, associa-se a Jules Laforgue que trabalha questões cotidianas e ligadas à oralidade, além de ser marcada pela ironia. Assim como ele, o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1986), ligado ao Modernismo, utiliza em seus textos recursos desse movimento no Brasil quando ironiza os modelos literários vigentes e cria uma nova maneira de fazer poesia. Nesse sentido, adota verso livre, a ausência de rimas, o humor e prefere temas do cotidiano do homem simples para mostrar as várias faces do eu desajustado, *gauche* no mundo. Ambos os poetas adotaram, em *Les Complaintes* e *Alguma Poesia*, um recurso marcante, a ironia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ironia. *Gauche*. Ruptura. Modernidade. Originalidade.

## Introdução

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

---

\* Colégio Max Beny Macena. Bariri – São Paulo – Brasil. 17250-000 - aline\_cara@hotmail.com

existentes para que a poesia se encaixasse neles. Assim, acima de qualquer semelhança, o que os une é o fato de se apropriarem da poesia com originalidade.

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

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

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

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

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

Com relação à sua poesia inicial, *Alguma Poesia* (1930) – que já é bastante amadurecida, vale ressaltar –, o tom majoritariamente prosaico, o humor, a melancolia e as confidências apresentam um eu lírico desencontrado, *gauche*, que busca compreender sua natureza enquanto tenta analisar também as inter-

relações humanas, seja na família, no amor ou na sociedade, conforme aponta Villaça (2006). Além disso, assim como o faz Jules Laforgue, o eu *gauche*, tímido incurável, de olhar baixo, solitário, aponta os problemas antes que seja apontado pelos outros, usando a ironia como um escudo para seu desencontro diante do mundo.

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

Como se percebe, Drummond é poeta de difícil entrega. O humor, as hesitações, as ironias e as incompletudes constroem, em seus versos, movimento difícil de ser apreendido, revelando o poeta intrincado inserido no mundo contraditório e múltiplo do início do século XX. (BASTIDE, 1997, p. 20).

O eu lírico, muitas vezes solitário, apresenta-se de diferentes formas. Laforgue, que busca no cotidiano motes para sua ironia, traz consigo um repertório de eus que, em sua maioria, olham para o alto, mirando o universo metafísico e incorporando-o às experiências corriqueiras e domésticas. Drummond, em um movimento inverso, apresenta um eu que, olhando para o chão, para a realidade do cotidiano, encontra ali motivos para erguer os olhos e contemplar uma sociedade em transição, repleta de contradições e, por conseguinte, de motivos para serem ironizados.

Dessa forma, analisando comparativamente textos das obras poéticas *Les Complaintes*, de 1885, e *Alguma Poesia*, de 1930, destaca-se o estilo irônico empregado em grande parte de seus poemas e a originalidade dos poetas no trabalho com os recursos estilísticos e lexicais. De forma criativa, esses poetas foram irônicos enquanto aplicavam a suas produções um tom jocoso, zombeteiro, humorístico, permeado de memórias, intertextualidade, langor, tristeza, oralidade e dissonância.

## **A ironia e a noção de *gauche***

“Quando tudo o mais falhar, leia as instruções” (MUECKE, 1995, p.15). Esta orientação, atribuída às instruções de uma lata de tinta, abre o livro do inglês Douglas Collins Muecke dedicado ao estudo da ironia, mostrando como

ela pode estar presente em muitas situações do nosso cotidiano e não somente na literatura.

Muecke (1995) trabalha com o conceito de que a arte pode ser franca, ou seja, pode não ser irônica, sobretudo quando se trata de uma expressão artística não-verbal. A literatura, ao contrário, por ter a linguagem como elemento fundante, carrega múltiplas possibilidades de construção da ironia por meio de recursos estilísticos, retóricos e lexicais. Diante disso, o autor considera na arte o irônico e o não-irônico, entendendo-os como “opostos complementares”. A ironia, portanto, contempla tanto a vida quanto o espírito, a razão e a emoção, o sentido literal e a intenção, o dito e o não-dito.

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

Também na tentativa de teorizar as dimensões sociais e formais da ironia, Linda Hutcheon (2000) lembra que o estilo existe há muito tempo na cultura ocidental e tem sido objeto de muita atenção. Hutcheon apresenta a ironia como um jogo de ditos e não ditos, relacionando o ironista e seu interpretador como principais participantes do jogo zombeteiro. Aquele constrói o texto irônico e este, que pode ou não ser o alvo do escarninho, tenta interpretar a mensagem, apesar das arestas existentes, levado à interpretação por alguma “evidência textual ou contextual”, comunicação que nem sempre é bem-sucedida. Sendo assim, o que se define por ironia é um jogo entre o dito e o não dito, a mensagem e seu contrário e a compreensão particular atribuída ao

interpretador. É, portanto, um ato intencional complexo que não consegue promover a desambiguação, somente a complexidade.

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

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

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

A propósito do *gauche*, sobretudo na poesia drummondiana, Afonso Romano de Sant’Anna (1992) aponta que Carlos Drummond de Andrade abre seu primeiro livro de poemas com a confissão de que é um poeta *gauche* no mundo. Apesar de o termo não aparecer mais do que duas vezes em sua poética, em “Poema de sete faces” e em “A mesa”, trata-se de um tópico fundamental para a exegese da poesia do modernista, visto que o sentimento *gauche* desempenha papel importante na construção de sua poética, fazendo parte da personalidade estética do poeta.

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

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

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

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

“Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (*Poema de Sete Faces*); “O passarinho dela está batendo asas, seu Carlos” (*O Passarinho Dela*); “Carlos, sossegue, o amor é isto que você está vendo (...) O amor, Carlos, você telúrico, a noite passou em você (...) o amor no escuro, não, no claro. / é sempre triste, meu filho Carlos” (*Não se Mate*). (SANT’ANNA, 1992, p. 41).

O *gauche* apresentado como fatalismo, ou como fora do centro, no lado esquerdo, ora expresso em um conflito geográfico, deixando o “eu” em um canto, fechado no quarto, etc, mostra um olhar daquele que se interessa pelo mundo. Em *Alguma Poesia*, os olhos do *gauche* contemplam, mas olham e não veem nada, pois essa contemplação ainda é mais do espetáculo interior. Aos poucos, esse eu que apenas observa, vislumbra uma angústia latente que domina a vida cotidiana e, por meio de seus versos, decide não compactuar com ela e com os que ignoravam o sofrimento do próximo, tão angustiado e esquecido. Esse sentimento transparece no eu lírico que se vê *gauche* no mundo, assumindo seu papel de observador.

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

Em linhas gerais, o eu lírico *gauche* aparece solitário em meio à multidão, realmente à margem da sociedade. Aparece frequentemente por trás de um olhar cabisbaixo, aparentemente malicioso, mas que quase toca o chão, avistando, no bonde, as “pernas brancas pretas amarelas”<sup>1</sup>, as “pernas morenas de lavadeiras”<sup>2</sup>, “as pernas que passam” enfim, “mas todas são pernas”<sup>3</sup>.

O *gauche*, assim, aproxima-se da ironia que, em sua origem, era usada tanto como instrumento de defesa como quanto instrumento reparador das relações entre homem e grupo social. A ironia e o humor funcionariam, portanto, como escudo para o ser desajustado. Nesse sentido, tanto quanto podemos encontrar ironia em Drummond, é possível visualizar o *gauche* em Laforgue, pois a faceta

<sup>1</sup> Confira “Poema de Sete Faces” (ANDRADE, 2002, p.5).

<sup>2</sup> Confira “Sabará” (ANDRADE, 2002, p.11).

<sup>3</sup> Confira “Moça e soldado” (ANDRADE, 2002, p.27).

*gauche*, normalmente aplicada à poesia de Drummond, trata do “eu” desencontrado, solitário e multifacetado, igualmente encontrado em Jules Laforgue. Poderíamos, então, chamá-lo também, por que não, *gauche* no mundo<sup>4</sup>: “*Seul, pur, songeur, / Me croyant hypertrophique!*”

## ***Complainte d'un certain dimanche e Poema que aconteceu***

Observemos, a seguir, como o domingo pode ajudar a criar uma atmosfera entediante e irônica, examinando o poema “*Complainte d'un certain dimanche*” (LAFORGUE, 1979, p. 59-60):

### ***Complainte d'un certain dimanche***

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

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

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

<sup>4</sup> Confira “*Préludes autobiographiques*” (LAFORGUE, 1979, p. 36).

*Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ?  
Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin !  
Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle !  
Son mouchoir me flottait sur le Rhin...  
Seul -le couchant retient un moment son Quadrige  
En rayons où le ballet des moucherons danse,  
Puis, vers les toits fumants de la soupe, il s'afflige...  
Et c'est le soir, l'insaisissable confidence...  
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,  
Faudra-t-il vivre monotone ?*

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

Dentre as temáticas abordadas na poética laforguiana, a presença dos *dimanches* (domingos) é uma constante, não somente nesta coletânea de poemas, como também em outras obras do autor. Ela é um símbolo de ironia, visto que, para o poeta francês, o dia de descanso para os trabalhadores do mundo moderno, ou o dia sagrado e de oração para os cristãos, transforma-se no dia do tédio, da hipocrisia e das lamentações, bem condizente com o universo construído em *Les Complaintes*, cujos lamentos abarcam tanto as mazelas do mundo, quanto as estações do ano ou as tardes dominicais. É no domingo que o *ennui* ganha força junto ao pessimismo e à exaltação do nada; também é no domingo que o descanso se transforma, do mecânico cumprimento de funções sociais pré-estabelecidas, como as convenções religiosas, por exemplo, que sugerem idas às igrejas ou templos em dia de domingo, à reflexão do porquê de se repetir de forma impensada esses rituais impostos pela sociedade. Por isso, o domingo torna-se forte indício de uma ironia que se constrói em torno de um tom bastante cortante, apresentando-se profundamente crítica e, ao mesmo tempo, libertadora, visto que o alvo são as convenções das quais o homem deveria se libertar.

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

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

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

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

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

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

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

Essa monotonia é traduzida no esquema rítmico desse poema de quatro estrofes. Cada uma delas é composta de dez versos rimados (quase sempre com rimas ricas) e metricamente espelhados. Nota-se que as rimas seguem o mesmo padrão, ABAB CDCD EE, além de o número de sílabas poéticas ser também reproduzido, 12 – 12 – 12 – 9 – 12 – 12 – 12 – 12 – 11 – 8. O engessamento da estrutura do poema, bem como a disposição dos versos no papel com recuos idênticos nas quatro estrofes, reforça a crítica às convenções que o constroem, tanto no que tange ao ideário popular, quanto no que concerne à produção artística, sobretudo a romântica e a simbolista, tão ironizadas pelas composições de Jules Laforgue.

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

estrofe, exatamente esse refrão polifônico, diferem dos demais por conter 11 e 8 sílabas poéticas, respectivamente, após uma sequência de alexandrinos.

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

Na segunda estrofe, porém, a situação começa a se modificar desde o primeiro verso, uma vez que é possível observar um vocabulário mais voltado para os acontecimentos cotidianos, permeados de uma linguagem mais prosaica e até mesmo aparentemente bucólica, trazendo elementos da natureza (*falaises, moineaux, nature*), ações, objetos e imagens cotidianas (*dîner, faim, à la carte, cloches, enfants, brioches, toits, pain, fenêtre*) e, em meio ao idílico, uma ironia que surge em torno das almas dos amigos mortos que possam habitar os animais ou outros elementos da natureza. De acordo com o contexto do poema, pode-se inferir nisso uma ironia bastante crítica que, além de focalizar o catolicismo, indica também outras crenças religiosas que se voltam para a transitoriedade do espírito e para a reencarnação, como é o caso das crenças espiritualistas, em especial a metempsicose, pautada pela transmigração de almas entre seres vivos de mesma espécie ou não, cujas ideias costumam figurar entre os poemas de Jules Laforgue.

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

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

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

Nessa segunda estrofe, o universo religioso é novamente ironizado, e com ele as convenções artísticas e literárias, com a referência à tradição cristã de se levar alimentos à igreja para serem abençoados, apresentada por meio das escolhas lexicais de *bénir* (abençoar) e de *brioche*s (brioche)s. Nesse contexto, o eu lírico apresenta-se, ainda, conformado, atirando migalhas de pão aos pássaros, porém solitário, comendo *à la carte* e sendo observado pelas aves. A solidão, bem condizente com o *certain dimanche*, indefinido, sem importância, podendo ser qualquer um, aponta para o tédio e para o *gauche*, elementos que prenunciam também a ironia.

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

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

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

O refrão final dessa estrofe repleta de ironia já apresenta uma mudança, um questionamento, em torno da necessidade de seguir vivendo nessa monotonia. “*Faudra-t-il vivre monotone?*” (Será preciso viver de forma monótona?). Observa-se que esse questionamento se faz agora de forma impessoal, não sendo mais o sujeito lírico a afirmar sua aceitação. Esse verso final assinala um movimento que acontece no decorrer do poema: da estaticidade do conformismo à dúvida

e ao questionamento das convenções que, por sua vez, culminam, na quarta estrofe, à reação contra o *status quo*, na incerteza em relação àquilo que cabe ao homem fazer.

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

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

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

### **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.

O poema drummondiano é composto por duas estrofes cujos versos se constroem de oito, nove e três sílabas poéticas, trazendo para o poema uma

roupagem que lembra os movimentos literários preocupados com questões estéticas, como o parnasianismo; esta constatação inicial poderia levar o leitor a crer tratar-se de um poema de transição, demonstrando apreço pelas características formais ligadas à tradição literária, inclusive com relação à metalinguagem, mas com traços modernistas, como a ausência de rimas.

Todavia, ao debruçar-se sobre o conteúdo da obra, percebe-se a intenção irônica ao escolher tal construção métrica pouco elástica, em desacordo com os domingos tediosos e intermináveis, “sem fim nem começo”, uma expressão do *ennui* e do sentimento *gauche* drummondiano. Assim como o faz Jules Laforgue, os domingos de Drummond apontam para uma poética inovadora que, por meio da ironia aos padrões literários endurecidos, busca uma nova maneira de versar e de entender a literatura e a arte.

O tédio proposto pela estaticidade métrica, com o pouco balanço causado pela repetição do esquema 5-8, faz-se presente nesta composição endomíngada: o mundo, anulando as oposições (desejo x problema) para eliminar qualquer tipo de movimento (parou, ficaram calados, sem fim nem começo), parou, como máquina que para seu mecanismo “de repente” (preparada pelo paralelismo sintático dos dois primeiros versos e confirmada pelos dois seguintes da estrofe).

Esse cenário dominical, silencioso e sem problemas, aproxima-se também da preferência drummondiana pelo coloquial e pelo popular ao traduzir em versos a calmaria quase sepulcral que acomete as pequenas cidades, principalmente do interior, aos domingos. Neste poema, “a mão que escreve” mistura ao tédio, portanto, uma nostalgia itabirana no silêncio dos homens simples.

Nenhum desejo neste domingo  
nenhum problema nesta vida  
o mundo parou de repente  
os homens ficaram calados

Na segunda estrofe, essa ausência de movimento interior (desejo) e exterior (problema) não impulsiona o eu lírico, espécie de consciência propulsora que faz nascer o poema. E sem ele, sem esse “sentimento do mundo”, resta apenas, ao poeta, aquele mecanismo (a mão) que exerce um fazer poético automático, que trabalha com o ritmo, com as palavras, com a linguagem, moldando-as em forma de poema que determina a imobilidade física do eu poético em consonância com a aparente imobilidade temporal suscitada pelo tédio desse

dia que parece não terminar. Assim, o poeta tão afeito ao chiste, revela que o anunciado pelo título não aconteceu.

A indiferença do eu lírico, que é também o poeta que escreve estes versos, está expressa na aparente falta de importância que confere à temática do poema. Logo, é possível visualizar uma espécie de construção simbólica que imita ironicamente o ato produtivo de um poema seguidor dos postulados de escolas literárias, construindo, assim, uma metalinguagem às avessas junto ao tom zombeteiro que brinca com as motivações e inspirações parnasianas e simbolistas. De forma oposta, em “Poesia” (ANDRADE, 2002, p. 21), o eu lírico busca sem sucesso o verso que lhe escapa, mostrando preocupação com o conteúdo da composição, com a expressão mais profunda dos sentimentos e, ainda, com a recepção do leitor, com o qual Drummond mantém um pacto, já que aquele que lê o poema é quem faz com que os versos signifiquem:

Gastei uma hora pensando um verso  
que a pena não quer escrever  
No entanto ele está cá dentro  
inquieta, vivo.  
Ele está cá dentro  
e não quer sair.  
Mas a poesia desse momento  
inunda minha vida inteira.

## Algumas considerações

*Les Complaintes*, de Jules Laforgue, como aponta Henri Scepti (2000), inauguram uma espécie de regime polifônico do discurso que, por meio das múltiplas vozes e da ausência de linearidade na alternância delas, seja no que diz respeito ao discurso, à sintaxe ou mesmo à temática abordada, sustentam a estética da descontinuidade e da ruptura. A gramática tradicional francesa é deixada de lado para que novas formas de trabalhar a palavra tenham prioridade, tanto no que concerne à construção sintática quanto às associações lexicais e às escolhas métricas; assim, também, vozes antes ignoradas possuem lugar de destaque. “*Mesdames et messieurs*” (Senhoras e senhores), “*un pauvre jeune homme*” (um pobre homem), *la dame* (a mulher) e *Notre-Dame* (Nossa Senhora), “*ma belle âme*” (minha bela alma), *un cri* (um grito), *le vent* (o vento), *le moi* (o eu), vozes que constroem um universo de possibilidades, juntamente com os sons dos sinos (*Bin bam*), o canto dos galos (“*chante le coq*”), os paradoxais ecos

Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les complaints* e *Alguma poesia*

surdos (“*la surdit  des humains  chos*”), a inesperada música hipertrófica (“*la musique hipertrophique*”), de uma poesia incurável “*de l’humour*” (do humor) para, talvez, “*tuer l’Amour !*” (matar o Amor!).

Os recursos selecionados pelo poeta francês convergem para a ironia, auxiliando a forma o de um universo majoritariamente crítico e contestador em meio às lamenta es. A ironia   estruturada enquanto o eu poético critica as conven es, aparece em meio ao humor, que muitas vezes beira a sátira, emerge das dissonâncias que colocam em xeque a língua considerada “correta”;   produzida quando se escolhe, ao invés da temática “elevada” (ou ao lado dela), inserir o popular, o comum, o cotidiano, “*les grands pins*” (os altos pinheiros), “*une villa abandonn e*” (uma casa abandonada), a monotonia “*d’un certain dimanche*” (de um domingo qualquer), em que o corriqueiro   apresentado como uma forma de discordância que aponta para a excentricidade e para o original.

A ironia laforguiana, portanto, apropria-se de outros recursos já existentes que, combinados entre si, conseguem acentu -la; ela   construída ainda de forma dupla quando elementos citados, que são alvo de zombaria, servem também como símbolos de pilhéria daquilo a que se referem, subvertendo de forma original o movimento simbolista e o sentido que dava aos símbolos, como   o caso da *Lune* (Lua), cultuada pelos simbolistas, aqui *vagabonde* (vagabunda).

Carlos Drummond de Andrade, com sua poesia crítica e reflexiva que adentra o século XX, traz consigo alguns recursos que o aproximam da poética laforguiana, mas que, mais do que isso, anunciam sua originalidade, mesmo em meio a manifestos claramente modernistas de quebra de paradigmas em vista de uma nova forma de pensar a arte e, neste caso, a poesia.

*Alguma Poesia*, livro de estreia de Drummond, revela uma lírica já amadurecida por anos de experiência com a cria o poética, como mostra John Gledson (2003) e, segundo o próprio crítico em obra anterior (1981), representa apenas uma parte de toda a obra do escritor brasileiro no período, ou seja, nas primeiras décadas do século XX. Ainda bastante ligada   est tica modernista brasileira, a obra traz consigo reflexões de um poeta em constru o, cuja multiplicidade de faces em meio   fragmenta o do sujeito poético, além da insatisfa o com o mundo que o circunda, “Um novo, claro Brasil” que “surge, indeciso, da pólvora”, entre bondes e carroças, e a descrença no que está por vir, pois “Deus vela o sono e o sonho dos brasileiros / Mas eles acordam e brigam de novo”, fazem de seus versos uma confluência de signos que demonstram, com palavras de Alcides Villaça (2006, p.8), “uma dramática insuficiência”.

O poeta modernista brasileiro, em sua composição inaugural, aborda de forma irônica uma série de temas ligados à natureza humana, como o amor, tão “sentimental” como o ato de se tomar uma sopa, e as relações interpessoais, anunciados por diferentes faces de um mesmo eu *gauche* desconstruído, que demonstram, ainda como aponta Gledson (1981, p. 59), “uma visão mais profunda e negativa da existência”, assim como é possível observar em “Coração numeroso” (ANDRADE, 2002, p.21): “Meus paráliticos sonhos desgosto de viver / (vida para mim é vontade de morrer)”.

O tom da poesia drummondiana é mais jocoso do que o laforguiano, apontando para a originalidade de Drummond no trabalho com a ironia, misturando a crítica pretendida à malícia habitual que o “jeitinho do brasileiro”, indolente, proporciona. Com relação ao homem, ainda, as escolhas do itabirano convergem para o ser humano comum, simples, em suas atividades corriqueiras em uma “cidadezinha qualquer”, olhando as pernas que passam, as pedras no meio do caminho, o cachorro e o burro que vão devagar, muito diferente das metrópoles que aparecem em seus poemas, como Rio de Janeiro, que muitas vezes reproduzem paisagens e costumes de outras grandes cidades europeias em uma espécie de *mimesis* que por vezes descarta características genuinamente nacionais, do sertão, das terras de bananeiras e laranjeiras.

As palavras utilizadas por Michael Hamburger (2007) para descrever o apreço pelo cotidiano em Laforgue, que liberta os cativos da tradição literária, descreve muito bem a poesia do poeta francês, bem como a do brasileiro, que trazem engenhosidade e inventividade afins:

[...] exemplo admirável de libertar o eu poético de sua jaula. O tema de seu poema é a constrição e a frustração; mas suas imagens se valem tão livremente das trivialidades da vida urbana moderna, assim como se valem da natureza, que a melancolia penetrante se torna um atributo não do poeta, mas do mundo que o cerca. (HAMBURGER, 2007, p. 79).

Sendo assim, além da ruptura e da originalidade na escolha de temas ou no uso da linguagem, é na ironia e no sentimento *gauche* que a maior parte dos poemas se configura, traduzindo em versos constantemente zombeteiros uma reconstrução do fazer literário, ou seja, uma nova forma de fazer poesia, e de ver o mundo.

Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les complaints* e *Alguma poesia*

## ***Laforgue and Drummond: irony and the gauche way in Les complaints and Alguma poesia***

**ABSTRACT:** Jules Laforgue (1860 – 1887) was considered an author of the literary Modernism whose writings touch two important movements: Decadentism and Symbolism. Decadentism, prior to Symbolism, is characterized by a more pessimistic compositional tone, while Symbolism, according to Edmund Wilson, is composed of two distinct tendencies, the “serious-esthetic” and the “colloquial-ironic”. The latter, intended not only for the elected ones, has been associated to Jules Laforgue, who chooses orality-related and everyday subjects as well as irony. Like Jules Laforgue, the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade (1902-1986), affiliated to Modernism, uses in his writing the resources of this movement by mocking the existing literary models and creating a new way to make poetry. Therefore, he embraces the free verse, the absence of rhymes, the humor, and everyday subjects to show the many faces of the maladjusted self, the *gauche* in the world. Both poets adopted, in *Les Complaintes* and *Alguma Poesia*, a notable resource: the irony.

**KEYWORDS:** Irony. *Gauche*. Rupture. Modernism. Originality.

## **REFERÊNCIAS**

ANDRADE, C. D. de. **Obra completa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. 2.ed. Organização e notas de Augusto Massi. São Paulo: Duas Cidades, EdUSP, 1997. (Críticas Poéticas, 5).

GLEDSON, J. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. Tradução de J. Gledson. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HUTCHEON, L. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).

\_\_\_\_\_. Analyses de l'ironie. **Poétique**, Paris, n. 36, p.478-494, nov. 1978.

POUND, E. **A Arte da Poesia**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

Aline Taís Cara Pinezi

SANT'ANNA, A. R. **Drummond**: O gauche no tempo. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SCEPI, H. **Les Complaintes de Jules Laforgue**. Paris: Gallimard, 2000.

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

