



O eu e o mundo: a inconstância do retrato drummondiano

Me and the world: the inconstancy of the drummondian portrait

João Vitor Sanchez

Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

jv.sanchez@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-9867-1974>

Resumo: Este artigo estabelece a relação existente entre a poesia e o retrato drummondiano. O eu lírico posto em questão oscila entre a sua perplexidade com o mundo e o tratamento de suas próprias feições individuais. Essas duas faces distintas parecem guardar compartimentos uma na outra. Eu e o Mundo – erigidos lado a lado a partir de um contínuo movimento que os aproxima e os afasta numa espécie de simbiose espontânea e inconstante. “Poema de sete faces”, publicado em 1930, em *Alguma poesia*, é analisado como objeto especialmente oportuno à reflexão de alguns desses fundamentos presentes na postura estabelecida pelo poeta diante do seu retrato. Analisaremos de modo esparso cada uma das estrofes, atentando-se especialmente para a inconstância do Eu retratado que ora se vê, ora se exclui. Ora se outorga, ora se nega. Alguns dos símbolos destacados para compreensão desse retrato são: a insuficiência e a inconformidade desse sujeito *gauche* que não se sente pronto para o que veio – ao Mundo.

Palavras-chave: Drummond; Gauche; Retrato; Poesia.

Abstract: This article establishes the relationship between poetry and the Drummondian portrait. The lyric self in question oscillates between his perplexity with the world and the treatment of his own individual features. These two distinct faces seem to keep compartments in each other. I and the World – built side by side from a continuous movement that brings them together but also pushes them apart in a kind of spontaneous and

fickle symbiosis. “Poema de sete faces”, published in 1930 in *Alguma poesia*, is analyzed as a privileged object to observe these fundamental movement in the posture of the poet in front of his portrait. We will analyze each of the stanzas in a sparse manner, paying special attention to the inconstancy of the portrayed speaker, which is sometimes seen, sometimes excluded. Sometimes granted, sometimes denied. Some of the symbols that stand out for the understanding of this portrait are the insufficiency and the non-conformity of this *gauche* subject who does not feel ready for what he came for – the World.

Keywords: Drummond; Gauche; Portrait; Poetry.

Introdução

A poesia de Drummond carrega uma constelação de enigmas que perfazem o caminho sinuoso percorrido por um eu lírico que teima cautelosamente em obter o “reconhecimento do fato” (CANDIDO, 1977, p. 95). O fato, este objeto a ser reconhecido, pode se manifestar através das mais variadas imagens e formas; porém, qual seja o fato, nota-se o dispendioso sentimento que acompanha a atitude inquieta daquele que tenta se compreender, experienciando a sensação onerosa que é resultado do constante trabalho para reconhecer as vastas particularidades de si mesmo.

Por mais que isolado, o indivíduo drummondiano se depara com os pedregulhos que se revolvem no solo do mundo, sempre operando diálogos com aquilo que o circunda. Essas duas grandezas postas lado a lado (Eu e Mundo), por vezes, coexistem nos arredores de um mesmo texto, onde o entendimento perpassa tanto a intimidade tímida, quanto a multidão descarrilhada que o desassossega. O importante ensaio de Antonio Candido (1977), *Inquietudes na poesia de Drummond*, e o texto igualmente relevante, *Primeira poesia*, escrito por Alcides Villaça (2006), são dois dos principais fios condutores para o entendimento dessas particularidades presentes na tensão entre indivíduo e sociedade na obra drummondiana; temática expressamente trabalhada no percurso argumentativo deste ensaio.

O *reconhecimento do fato*, seja de si, seja do mundo, é parte de uma temática contínua. Em *A rosa do povo*, livro de 1945, por exemplo, encontra-se o emblemático poema “Retrato de família”, onde o poeta esboça o tema da retratação, enfocando o efeito da passagem do tempo

sobre os traços da família fotografada. O poema “Legado”, que compõe o livro *Claro Enigma*, perfaz o balanço de questões profundamente pessoais que o itabirano se propõe a investigar, dessa vez, no formato de uma espécie de autorretrato poético que discute o percurso de escrita e os consequentes efeitos do seu legado poético. Outro é o poema “Não se mate”, integrante da coleção *Brejo das almas*, que evoca o nome Carlos como substância a ser explorada sob o feixe desse autorretrato lírico que nos demonstra a imagem do mineiro ressentido e melancólico. Contundentemente, podemos observar que a questão do autorreconhecimento e da retratação constituem certa continuidade temática na integridade da obra.

O que se propõe aqui, é contemplar as relações coparticipativas na formulação desse autorreconhecimento, que é parte da obstinação lírica do poeta. Para isso, analisa-se o “Poema de sete faces”, publicado em 1930, em *Alguma poesia*. Este que é o poema de abertura do primeiro livro do poeta, texto que agrega alguns dos primeiros elementos especialmente oportunos para compreensão da imagem pela qual o eu lírico nos apresenta, dentro de uma tradição pessoal, o seu universo literário.

Ao longo do ensaio, a questão do reconhecimento será traçada a partir da lógica representativa do retrato. Este gênero incumbido de expressar e descrever as impressões que um pode vir a ter de si, do mundo e das coisas que, invariavelmente, o permeiam. A condição do retrato enquanto gênero de representação primordialmente ligado à pintura e, subsequentemente, à fotografia, será direcionada para discutir o lugar do retrato e, logo, do autorreconhecimento. No argumento final do ensaio, a fenomenologia do retrato é abordada a partir de dois textos canônicos sobre o tema, *A câmara clara*, de Roland Barthes (1984), e *Sobre fotografia*, de Susan Sontag (2004); costurando as aproximações possíveis entre a noção de retrato e a feição da voz lírica de Carlos.

O argumento central do ensaio consiste em expor o perfil pessoal que o poeta traça no poema por meio de um mosaico de faces, que concebem e sintetizam o seu Eu; fotografando-se poeticamente, em uma espécie de preparação para a pose, momento em que a voz lírica reúne as características fundamentais dos seus trejeitos. O rosto, o temperamento e a natureza desse sujeito são visualizados a partir do fragmento das sete faces que o compõem, dispersadas ao longo das sete estrofes do poema, ora visando o mundo, ora a si mesmo; característica de inconstância (entre indivíduo e coletivo) que formaliza o semblante dessa face drummondiana elaborada.

Para fins argumentativos, o percurso ensaístico, primeiro, estabelece uma análise do poema, concebendo sete interpretações de sete das fragmentações que compõem a pose elaborada de Carlos (acanhada, inquieta, isolada e tímida); em sequência, o texto fundamenta a noção de inconstância lírica, o que significa, em nosso contexto, a autorrepresentação e/ou o reconhecimento que se alterna entre os polos do Eu e do Mundo, digladiando por um espaço no poema; e, enfim, por meio da investigação das influências que as noções subjetivas do retrato fotográfico podem vir a exercer na voz lírica drummondiana, o ensaio conclui o seu percurso.

2 A inconstância das sete faces

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.
O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.
O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode,
Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.
Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
Eu não devia te dizer

mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo. (DRUMMOND, 2013,
p. 11).

Na primeira estrofe a invocação do anjo torto, que clama na sombra: “Vai Carlos! ser *gauche* na vida”, talha no poema o “batismo” à inadequação do eu lírico – (ser *gauche*). O eu lírico se define por meio de um nome homônimo ao do poeta – Carlos – o que nos aponta, cautelosamente, para o teor autorreferencial do poema, esboço definidor que emerge da boca do anjo que o nomeia. Entretanto, menos interessante é o nome no verso, e mais o fato de que Carlos é sobretudo um *gauche*, nascido já em ocaso. Isto é, “não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições” (VILLAÇA, 2006, p. 15). A sina é definitiva e reduz Carlos ao destino retorcido e ao caminho sinuoso previamente traçado. De antemão a figura torta, como numa ordem insípida, taxa a razão melancólica e descolorida pela qual o eu lírico a partir de então se orientará.

Em sequência, na próxima estrofe, Carlos omite o rosto nas lentes diretas do poema, enquanto a reflexão se inaugura através de uma prosopopeia, as casas; objetos inanimados do mundo (aqui provavelmente representando o próprio Mundo) que se tornam motrizes da ação do verso (espionar): “As casas espiam os homens”. Ou seja, não são os homens aqueles que espiam o interior das casas, mas na verdade são elas que, assujeitadas, espiam o movimento, o desejo desses homens “que correm atrás de mulheres”.

Estes versos reforçam noções geralmente fixas de interioridade e exterioridade. A casa, metáfora para o Mundo, torna-se signo de um juízo que pesa, no par de versos seguintes, sobre a fruição de tantos desejos que afetam, invariavelmente, o *gauche*, que suspeita do Mundo. Assim, inadequado, ele mergulha na privação do desejo, por aflição diante do peso do juízo do Mundo inoculado pelo olhar sorrateiro das casas. A desconfiança afeta o Eu recluso que mira com receio a cena descrita, mas que também observa, a partir de um olhar poético-demiúrgico, ao longe e com certa prepotência, os outros que constelam sobre a descrição; como se Carlos fizesse parte sem fazer, embebido de uma provável inveja contra um sentimento de impossibilidade que o faz um sujeito acanhado.

A prepotência do eu lírico desconfiado, que olha por cima, como numa panorâmica sobre o mundo, o leva até a plena impossibilidade de presenciar em si mesmo o desejo. E assim, as cores que o cercam refletem

esse impasse figurado na forma de um céu que não chega nem mesmo a ser azul, está sem cor, cinza, vazio; pois o mundo pulveriza o Eu, o que faz restar apenas a inadequação e o acanhamento.

A terceira estrofe abre o campo do poema para o contraste de duas instâncias irresolutas, irreconciliáveis: (O bonde cheio de pernas) e (meu coração/meus olhos). Representantes respectivos do Mundo e do Eu, fluuando ambos, frente a frente, em uma luta contra o desajuste. O eu lírico retrata, neste momento, o exterior que o circunda, que é o bonde brasileiro lotado, repleto de pernas “brancas pretas amarelas”; a lotação do transporte simboliza a imagem de uma Multidão que, neste contexto, ocupa, assim como a casa, a função de ser símbolo do Mundo que de alguma forma pontua a fragilidade do indivíduo.

Na composição estética do “Poema de sete faces”, o Eu é um ser isolado e claustrofóbico inserido no âmago das multidões.

Na poesia brasileira, esse sentimento da multidão urbana amadureceu com o modernismo paulista, que projetou a ainda provinciana Paulicéia à condição de uma ‘ville tentaculaire’ e trouxe para a discussão dos afrontados beletristas da época os temas da velocidade industrial, da cultura de massa, da história nacional, da psicanálise e das vanguardas estéticas (VILLAÇA, 2006, p. 16).

Entre a Multidão extática e o Indivíduo estático, o Eu lamenta. A voz poética suspira, e se posiciona como parte do retrato descrito, suportando a lotação massiva: “Para que tanta perna, meu Deus,/ pergunta meu coração.”. Nestes versos, vem à tona o mal-estar do sujeito isolado e enraizado na superfície das metrópoles abarrotadas. Todavia, apesar do desconforto, a voz lírica atenta-se para o fato de, ao Mundo, não querer enfatizá-la. Neste estado, o órgão interior, oculto dentro do corpo (o coração), incute no peito do sujeito a lamentação, mas o órgão externo, visível e exposto (o olho), é incapaz ou não quer demonstrá-la. O órgão visível se cala, finge naturalidade e a nada transparece: “meus olhos/ não perguntam nada.”. Aos poucos se constrói o sentimento tímido, encalacrado no peito da voz lírica, como um prelúdio desse retrato que gradualmente fica embaraçado.

Na quarta estrofe, finalmente a face e o retrato, propriamente dito, se revelam. Lê-se: o rosto “[d]o homem atrás do bigode”, que “Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos”. Chamo atenção para o fato de que nesta estrofe, o poema suplanta a visão alheia à autoidentificação do

sujeito. E, por isso, na estrofe talvez se confunda retrato e autorretrato. O Mundo, o Bonde, a Casa, a Multidão espiam o sujeito à sua frente, que, por não preencherem a intimidade mais profunda de Carlos, o interior, veem somente o que para eles está na categoria da aparência, – o sujeito forte, simples e sério; – eles veem o que é autorizado, o que é externo e está à altura dos olhos.

Nessa altura do discurso poético, a contraposição entre a aparência enganosa e o retrato íntimo do poeta retoma o problema da inconstância drummondiana, que se resigna em meio ao conflito insolúvel do público e do privado, o Eu e o Mundo, que digladiam para transparecer nos versos o comedimento e a extrema visão sentimental.

Logo após, na quinta estrofe, umas das estrofes curtas do poema, o tom lamentoso enfatiza o retrato da condição do sujeito moderno de viés nietzschiano, isolado no mundo, contra o mundo, *per se*, abandonado. “Se a estrofe anterior mostrava a inteireza da figura e da personalidade, indicadas num *ele* descritivo e prosaico, esta fala encarna agora a fragilidade absoluta, acentuando liricamente a sensação mais profunda” (VILLAÇA, 2006, p. 29, grifos do autor).

Pois então notamos uma estreita relação de antítese entre a quarta e a quinta estrofe que bem exemplificam a tal economia inconstante do Eu drummondiano, que a todo tempo pondera e revê, acanhado e medido por detrás do mundo público. Se na quarta estrofe temos contato com trechos que descrevem a aparência externa de Carlos, como se estivesse sendo observado por passantes na rua, que o dizem homem simples e forte; na quinta estrofe, acessamos a intimidade das dores que exclamam do seu interior, reverberando sua fraqueza e complexo incômodo. Neste instante,

[...] ressurgue o sujeito dividido – agora mais dramático na intensa polarização das duas faces contraditórias: administração consciente da imagem pública em diálogo imediato com a confissão aberta de um cósmico abandono. (VILLAÇA, 2006, p. 29-30)

O terceto “Meu Deus, porque me abandonaste/ se sabias que eu não era Deus/ se sabias que eu era fraco” simboliza esse abandono profuso e contínuo que agoniza esse sujeito que não consegue encontrar amparo nem sequer na metafísica, no divino, proveniente da sua mitologia teológica cristã. As forças lhe são tomadas, e o que sucede o lamento é a confissão *gauchesca* de quem reconhece no próprio retrato a constante fraqueza diante da solidão em um vasto mundo.

Drummond (2008) apresenta o sentimento lamentoso sobre a fraqueza neste próximo trecho retirado de carta remetida a Alceu Amoroso Lima, em 1 de junho de 1931, o que aproxima ainda mais o aspecto ficcional do poema à biografia do poeta. Drummond revela a Alceu:

Aprendi desde cedo a viver para dentro, construindo o meu mundo porque não me adaptava ao de fora. *Sentia-me fraco, ridículo, incapaz de ação.* [...] Com o tempo, verifiquei que meus versos são apenas a transposição de estados íntimos, quase sempre dolorosos, e hoje o que faço é só isso, apenas isso: confissão direta, ou quase, de mágoas, desvarios e desejos não realizados, reflexos dos fatos de minha vida sentimental. Quase não posso publicar esses versos porque, isso equivaleria a me mostrar nu no meio da rua. *Minha expulsão do colégio de jesuítas influiu também no sentido de acabar com toda a religião,* e não era muita, que possuía do berço e de educação, mas já abalada pela irregularidade dessa educação e pelo abandono a mim mesmo em que sempre vivi, no domínio da alma. Convicções políticas, filosóficas, estéticas, não as tenho. (DRUMMOND, 2008, p. 79-80, grifos meus).

Quase terminando, na penúltima estrofe, o poema retoma a imagem sólida do Mundo, agora não mais escamoteada por outros signos, como a casa e o bonde, mas invocada por meio da inteireza da expressão “Mundo mundo vasto mundo”, o verso canônico consagra a antítese da insuficiência drummondiana que reverbera as questões estreitas do Eu na interminável experiência com o mundo, preso a essa dinâmica de pura inadequação.

Nesse momento, a voz lírica especula “se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução”. Esse par de versos é talvez o que melhor sintetiza o retrato dessa economia inconstante do Eu, que se resume em negar completamente o Mundo ou então incorporá-lo integralmente na busca por seu novo batismo: “Raimundo”. Entretanto, o sujeito é irresoluto, e por esta razão dificilmente supera a sina exposta no princípio do poema: ser *gauche*, pessoa desviada da norma, sujeito que, quando no Mundo, sente-se fora dele.

“Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração” conclui essa reflexão. Afinal, o que se depreende é que se o vasto, desvairado e pulverizante mundo fosse engolido por essa intimidade ainda mais vasta, o Eu, sentimental, racharia feito um contentor de cerâmica fina. Esse contraste desmedido entre o público (Mundo) e o privado (Eu), conserva tanto a preocupação latente com os problemas da humanidade,

quanto os conflitos do indivíduo que se perde num mundo aturdido e ao mesmo tempo inexplicável.

O conteúdo da carta remetida a Alceu Amoroso Lima que repercute lamentos existenciais semelhantes aos expressados pelo poeta no poema, reforça ainda mais as linhas de incômodo que delineiam a confiança desse retrato:

O que me preocupa, afinal de contas, é a solução de uns certos problemas freudianos que enchem a minha vida e dos quais eu tenho que me libertar, sob pena de suicídio (em que tenho pensado inúmeras vezes, mas sem a necessária coragem) ou de loucura, para a qual não é difícil encontrar exemplos em minhas origens. Como vê, coloco-me inteiramente à margem da discussão sobre as diretrizes que é dado ao homem contemporâneo escolher para o seu rumo pessoal. Vou por um desvio, que é escuro e sem alegria, e não tenho certeza de chegar ao fim. (DRUMMOND, 2008, p. 80).

Ao final, na última estrofe do poema, Carlos se aparta do Mundo (se é que é possível), *sintetiza* o argumento e então se *recolhe* (VILLAÇA, 2006, p. 33). Enquanto isso, abre espaço à noite e à melancolia individualíssima, revestida sem muita solenidade de um sentimento de comoção individual. A confiança da sétima estrofe, a sétima face, pondera todas as outras; e nos demonstra que a epifania lacunar é resultado do encontro soturno com “essa lua” e “esse conhaque” que “botam a gente comovido como o diabo.”

O sujeito, mesmo após a travessia do difícil percurso para revelação de seis das suas faces anteriores, inocula nos versos a sua reticência com relação à composição final de seu retrato. Nessa estrofe, o encerramento da confiança se dá, finalmente, por meio da seguinte adversão: “Eu não devia te dizer/ mas [...]”. O que, no fim, corrobora a proposta de Antonio Candido (1995, p. 68) de que a imposição do Eu na poesia de Carlos Drummond de Andrade é “tirânica” e “patética”, e que em vista disso é expressa quase sempre sob a pena da aparência de uma *máscara que o encobre*, a fim de demonstrá-lo “sério, simples e forte”, feito um rosto escondido atrás do bigode (VILLAÇA, 2006, p. 28).

A última estrofe ilumina as predecessoras e nos demonstra a índole do Eu imóvel e pensativo que calcula as “aflições cósmicas em confissão de mesa de bar, mineiramente ponderando o risco de ter sido inconveniente” (VILLAÇA, 2006, p. 33-34). A relação dessas sete faces, semiassumidas pelo eu lírico, segue o fio inconstante do público

e do privado, do Eu e do Mundo, afundando uma nas margens da outra. Nesse sentido, o autorretrato do poeta abocanha o mundo inserido em seu contexto. Parece impossível resistir à inconstância. O Itabirano: “Não era íntimo, era público. Não se dava a ninguém, mas se doava a todos [...]. Mais que nacional, é ecumênico.” (FILHO, 1991, p. 75), tem consigo *apenas duas mãos* e, à parte isso, *todo o sentimento do mundo*.

3 Eu e o Mundo

Como bem se sabe, a poesia drummondiana dos seus dois primeiros livros é regida por um eu lírico que oscila entre a sua perplexidade com o mundo e o tratamento de suas feições individuais.

O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a *registrar-los*, embora o faça da maneira anti-convencional preconizada pelo Modernismo. Este tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia (CANDIDO, 1977, p. 95).

Essas duas faces apontadas por Antonio Candido, especialmente abordadas no “Poema de sete faces”, guardam compartimentos uma na outra, para que ao fim do poema convivam ou pelejem confusamente, o que talvez nos revele uma relação um tanto perturbada de *fraternidade*. Acarretando uma espécie de aceitação mútua (ou negação mútua) de uma parte pela outra: Sociedade e Indivíduo – Eu e o Mundo – erigidos a partir de um contínuo movimento que os aproxima e afasta em um mesmo corpo. Essas partes colaboram, mas também se digladiam e se esgrimam numa espécie de simbiose espontânea e inconstante que darão luz ao retrato ponderado.

A proposição então é esta: o sujeito poético de Carlos Drummond de Andrade acanhado por uma autorreferência (quer a fuga da autorrepresentação gloriosa), que, conseqüentemente, o engendra, como numa espiral incontrolável, na busca por um tipo de autorreconhecimento que sobrevoe o outro, o mundo e o conflito geral. Eu e o Mundo permutam-se verso a verso, poema a poema, por isso, cruzam-se a todo momento.

De acordo com os argumentos do crítico Antonio Candido (1997), em seu canônico ensaio “Inquietudes na Poesia de Drummond”, a relação instalada entre essas duas instâncias fundamentais faz parte de um repertório subjetivamente contraditório e inquieto.

[...] de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese. O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. Isto parece contraditório, a respeito de um poeta que sublinha a própria *secura* e recato, levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crônica da experiência vivida. Mas é o oposto que se verifica. Há nela uma constante invasão de elementos subjetivos, e seria mesmo possível dizer que toda a sua parte mais significativa depende das metamorfoses ou das projeções em vários rumos de uma subjetividade tirânica [...]. (CANDIDO, 1977, p. 96).

Por esta razão, a relação entre sociedade e indivíduo se estabelece como paradoxo poético. Apesar do eu lírico nutrir a vergonha pela autorrepresentação, o autorretrato abriga nele, naturalmente, algum substrato individual que se incorpora de forma “tirânica e patética, pois cada grão de egocentrismo é comprado pelo poeta com uma taxa de remorso e incerteza que o leva a querer escapar do eu” (CANDIDO, 1995, p. 96). Por esse motivo, não existe no poema necessariamente uma síntese que resume as partes do retrato que correspondam ao individual e/ou ao coletivo. No fim, nos deparamos com um conjunto de fragmentos dispersos que dão origem à inconstância do retrato drummondiano. O que de fato se revela como enigma, uma espécie de paradoxo lírico que não escapa nem do Eu e nem do Mundo.

Adensando a linha de raciocínio, se a expressão da subjetividade (a preponderância tirânica do Eu) na poesia for considerada a espinha dorsal que dá sustentação ao corpo do poema, notamos a dissolução desse ser rígido a cada passo que o mundo e suas criações se modernizam, rompendo com tempo e espaço, coisa e sujeito, o que não acontece diferentemente na poesia de Drummond.

Paulo Henriques Britto (2008), poeta e tradutor, revela algumas dessas mesmas angústias criadoras, ao mensurar as mudanças de época e estética que alteraram a noção de subjetividade na poesia; o que serve, a nós, de reforço para compreensão também da inconstância drummondiana. Diz o poeta contemporâneo:

[...] descobri que minha idéia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia. O verdadeiro poeta de meu tempo era uma espécie de engenheiro que, dentro de um programa estético coletivo, elaborava um projeto de obra e ia construindo poemas que realizassem na prática este projeto; os sentimentos individuais, as emoções, não tinham qualquer relevância para o trabalho do poeta. (BRITTO, 2008, p. 12).

Certamente o sentimento de subjetividade não ruiu integralmente na poesia moderna e nem mesmo na contemporânea. Entretanto, como podemos observar no caso específico da poesia do itabirano, ela se manteve sob a forma de determinada desconfiança e desconfiguração. Questão que, de alguma maneira, se observa na inconstância representativa, na construção do autorretrato e, logo, na subjetividade operada pelo eu lírico. O sentimento moderníssimo de Drummond altera as lentes pelas quais o poeta se compreende.

A fisionomia subjetiva deste sujeito drummondiano é cindida, fragmentada tal qual as faces que decompõem o seu todo. O espaço da intimidade do poema é compartilhado com as categorias aterradoras do mundo. Tendo em vista a inadequação da voz drummondiana, o eu lírico torna-se tímido, acanhado, uma figura forjada pelas sinas existenciais que foram impostas pelas circunstâncias dadas; e que, portanto, geralmente prestam o reconhecimento do universo íntimo a partir de um paralelismo mais ou menos ordenado com o mundo. A subjetividade em Drummond é central, porém a manifestação do Eu integra um processo oneroso, como se essa presença fosse insuficiente e/ou tiranicamente egocêntrica.

Agora, se esses são aspectos centrais para elucidar o tratado que dá forma à fisionomia do Eu drummondiano (oculto, acanhado, medido, mas à mostra, mesmo que com remorso e incerteza), sem dúvida esses mesmos elementos estarão também visíveis nas tentativas do eu lírico de se autorretratar; vê-se que está sempre equilibrado sobre esta cordabamba que oscila e pendula. Se por um lado o eu lírico usa o Mundo como ambiente para expressar seus ímpetos mais pessoais, por outro, camufla-se por trás dessa vasta fachada, onde a intimidade também lhe escapa ao convocar as particularidades desse mesmo indivíduo, existencialmente, inconformado com o Mundo.

Afinal, “para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai” (CANDIDO, 1995, p. 97) – tema melhor explicitado nas obras

subsequentes do poeta, a partir de 1935 - certamente o autorretrato “punirá” a imagem que considere egocêntrica e/ou individualmente estreita. Em suma, Carlos se encontra em meio a sina já preestabelecida (como o destino traçado pelo anjo torto), mas através dela, empreende um esforço para alcançar o autorreconhecimento; interpretando e demonstrando sua subjetividade latente que transborda mesmo quando este se considere irrelevante e/ou inferior a qualquer outra circunstância que o tenha tragado.

Deste modo, nota-se que o tratamento dessa tal inconstância traz à tona um retrato discursivo de cunho multifacetado, que nos guia pelas veredas desse particular “curto-circuito essencial do discurso drummondiano, que se dá entre os pólos da condição individual e isolada do sujeito moderno, nos labores da difícil auto-identificação [...]” (VILLAÇA, 2006, p. 14). O sujeito está cindido, e dele saem sete faces, sete fragmentos, sete passos que nos colocam diante dessa imagem produzida, dessa pose retratada, que age feito uma confissão meticulosamente ponderada, que se externaliza por intermédio desse Eu que, mesmo em meio ao desconforto, nos revela as particularidades que compõem o seu rosto, os seus traços e a sua voz.

4 A timidez vencida pelo retrato

No ensaio, *A câmara clara*, o filósofo Roland Barthes (1984) especula sobre um dos estopins presentes na ação fotográfica – os preparativos para a pose – resguardada na atitude retratista. Nesse exemplo, a pose é a performance, mais ou menos consciente, selecionada para permanecer eternamente como imagem esculpida pelas luzes da objetiva fotográfica. Obviamente, dentre as atitudes iniciais para composição de um retrato qualquer, talvez devêssemos focalizar também os sujeitos presentes nos dois lados da lente; quem produz atentamente a pose e quem, a partir desse instante, mensura artisticamente a captura do retrato imaginado. Ambas são atitudes igualmente predecessoras, separadas por uma lente. De um lado, aquele que posa para ser retrato e, de outro, aquele que contempla para produzir retratos. Sendo que, em determinadas circunstâncias, como a do autorretrato, se é pose e retrato simultaneamente. Ele, sujeito, está aqui e lá ao mesmo tempo.

A questão apresentada por Barthes compreende a imagem para além do puro efeito técnico possibilitado pela ferramenta fotográfica. Para o filósofo, o retrato está sempre embebido de algo subjetivo. A

imagem não se manifesta como simples produto do objeto mecânico, pois a pose do retratado não é somente um efeito técnico do operador, e nem mesmo uma atitude plena de consciência do alvo retratado. A pose se define pela “intenção” que se instala em meio às partes que integram o retrato produzido, afinal, “[...] ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.” (BARTHES, 1984, p. 117). De toda forma, a pose que se performa diante do retrato exacerba os limites da fotografia ou da pintura ou da escultura. Tornando-se parte do discurso retratista. Por isso, pode ser transformado em palavra, assumindo ou não a poesia como matéria bruta de sua produção.

Carlos Drummond de Andrade inaugura a sua obra poética com o poema que aqui foi analisado, tangenciando intimamente o gênero do retrato. Nele, o poeta explora uma porção de nuances que figuram, simbolicamente, a imagem de Carlos, homônimo, e em partes autobiográfico. Por essa razão, nos parece especialmente oportuno para a discussão do retrato na poesia, que o poeta erija, a cada estrofe, essas facetas que nos demonstram, como numa pose predileta, a imagem simbólica que representa o retrato/autorretrato do Eu drummondiano. O poema, ao realizar a descrição de sete dessas faces que se amalgamam, alcança a complexidade fragmentada de uma pose produzida.

Por outro lado, o autorretrato produzido pela voz lírica, se constitui às custas de um grande esforço para superação de sua timidez congênita, acerca de seu embate inconformado com o mundo. Afinal de contas, a dificuldade em encontrar a eloquência necessária para a composição do autorretrato, sem que se sucumba ao fado de narcisismos frívolos, determina a continuidade dessa questão poética que se repercute por toda a obra do poeta, a inconstância. Esse dilema “trata-se de um problema de identidade ou identificação do ser, de que decorre o movimento criador da sua obra na fase apontada, dando-lhe um peso de inquietude que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita.” (CANDIDO, 1977, p. 96). A voz tem ânsia de dizer, mas, recalcada e farta de receios, não diz. É, pois, por esse motivo que guarda nos silêncios do texto seus momentos de maior intimidade.

Como se sabe, Drummond era poeta das dores metafísicas, dos incômodos burocráticos e das coisas impeditivas; calcou-se também nos boletos, nas parcelas de tragédia que embriagam a vida rasteira e nas filas de bois que deixam rastros de tristeza de certa graça melancólica; tornou-

se o cantador de uma genuína metafísica ordinária que contempla tanto o coletivo, quanto o indivíduo. Um poeta comedido que não grita, mas sussurra; que demonstra e, paradoxalmente, também se oculta.

Deste modo, para corroborar a construção da fileira de retratos que foram abordados neste texto, evocamos a imagem do poeta Carlos Drummond de Andrade concebida por um segundo, pelo também poeta Armando Freitas Filho (2003). Este último, quem bem nos resume os problemas de identificação e timidez drummondiana. Em seu ensaio *Três Mosqueteiros* (2003), Armando coleciona o retrato de seus mestres, quatro dos representantes que incorporam o seu *paideuma* poético pessoal, descrevendo-os como fotografias amareladas pela oxidação do tempo; investigando o que para ele melhor define as suas respectivas obras poéticas. Entre os mestres estão: Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e, fundamentalmente, Carlos Drummond de Andrade.

As descrições nos guiam, pertinentemente, pelas veredas de cada uma dessas produções responsáveis pela formação de Armando em matéria de poesia. Especificamente ao trabalhar o retrato do poeta itabirano, impregna-o de camadas nostálgicas e inspiradas de quando o mineiro perambulava, a pé, pelas ruas do Rio de Janeiro. Ao estilo retratista, Armando dá origem ao seu:

O outro era Drummond. O *gauche*. O uma faca só lâmina de olhos azuis atrás de óculos de aço. Lá vem ele, econômico, pelo pátio do Ministério da Educação. O de versos surpreendentes e inesquecíveis. [...] Como entender o mundo, a vida ‘tão cotidiana’, os encontros bruscos do amor, a metafísica, sem a ampla plataforma de lançamento de sua obra? Muitas vezes o acompanhei de longe profundamente grato pela contemporaneidade, nas ruas do Rio. Como andar tão rápido, se não move os braços? [...] Andava por um corredor invisível que era só dele. Por essa razão, não esbarrava em ninguém, mesmo indo a toda, de cabeça baixa. Sua presença comum, funcionária, era, por paradoxo, formidável, singular. [...] Nunca vi desviar o olhar para se ver. Era um claro enigma de eterno terno e gravata. [...] Não era íntimo, era público. Não se dava a ninguém, mas se doava a todos. [...] Sem se matar conseguiu morrer quando quis.” (FILHO, 1991, p. 75).

A descrição assim admirada de Armando saúda a singularidade formidável do poeta, contudo, o retrato de sete faces não é assim tão solene, como o que provém da inspiração do admirador. No poema, o retrato

ou autorretrato drummondiano parece sempre ressaltar com deboche e autodepreciação a maneira como o poeta se posta diante do espelho. Drummond esboça um retrato lírico contido, ensimesmado e suspeito. As sete faces parecem fugir de qualquer intenção que venha a revelar a plenitude do rosto escamoteado por debaixo dessa timidez costumeira.

No texto “Na caverna de Platão” – presente em *Sobre fotografia* – Susan Sontag (2004) aproxima o desejo pela criação fotográfica-retratista, esse *voyeurismo* documental, ao signo da perda. O retrato, a memória desejanse, é gerado à custa de um estreito elo que a foto tem com a nostalgia e o esquecimento. Fotografa-se para lembrar o momento morto. Retrata-se para trancafiar na imagem o tempo esvaído. O fotógrafo busca o que o olhar sem a câmera não foi capaz de aprisionar e, desta maneira viciosa, coleciona essas frações de tempo selecionadas feito troféus. O retratista conquista através da imagem guardada, o desejo pela intervenção na memória, e funda, assim, uma espécie de vontade que dá preferência ao registro.

No caso das documentações drummondianas, as faces não têm a mesma dignidade que a dos troféus colecionáveis. As faces descritas são sempre insuficientes; Carlos está torto feito um rosto que se perdeu desenhado no mundo. Uma imagem decomposta, perdida, encontrada em fragmentos a cada passo que se dá adentro ao poema. O eu lírico recolhe as frações desse retrato cindido em sete partes, aglutinando-as esparsamente. Os fragmentos reunidos geram imagens enigmáticas tanto do indivíduo autorretratado quanto do mundo do qual ele fala, ambos profundamente mal compreendidos.

A incompreensão é contundentemente explorada nas estrofes que aludem a cada uma das faces. Pois se o conhecimento de intimidade está ligado ao entendimento do funcionamento do mundo, no fim, o poeta desconhece ambos.

Face a face, esses espelhos supõem critérios incompatíveis de conhecimento e representação do mundo: o mito desdenha a razão pragmática, mas tão logo aludido esfuma-se no ar e oculta-se ao modo dos enigmas [...]. (VILLAÇA, 2006, p. 14)

O enigma drummondiano floresce dessa especial incompreensão, sentida por um indivíduo solitário que desenha, sem muito saber, as faces do próprio rosto numa noite de lua.

No “Poema de sete faces”, Drummond esboça o retrato metafísico de todos os seus incômodos. Como bem se sabe, desde Barthes até Sontag, todo retrato tem íntima ligação com o morto. A pensadora, mais especificamente, afirma que há no desejo pela captura dos momentos qualquer coisa de predatório, um desejo de mortificação e violação.

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado. (SONTAG, 2004, p. 25).

Desta mesma maneira, as relações de poder podem ser vistas em qualquer foto onde há qualquer sujeito como referente. Nestes termos, a voz lírica de Drummond pode ser considerada assassina e assassinada. Ela não se fotografa de maneira propriamente dita, mas se empenha para a confissão de sete de cada uma das faces que compõem o seu retrato. Carlos é um *voyeur* que, mesmo que tímido, inaugura sua obra com uma poesia de ordem retratista. E para isso, luta contra a timidez “congênita” para abordar no poema um de seus problemas mais latentes: a insuficiência de um Eu inadequado, que está imerso em um Mundo onde a compreensão lhe custa muito. Drummond se fotografa, mas na foto existe uma figura torta.

5 Conclusão

No retrato drummondiano estão postas as incertezas e as perguntas irreconciliáveis que o sujeito atesta durante sua melancólica, inadequada e sentimental estadia no mundo. A partir disso provém a tensão essencial que existe entre o público e o privado na lírica do poeta, responsável pela formação de uma série de imagens que figura a inconstância desse discurso reticente e pensativo. Por se pretender tímido demais para a pose, ele utiliza do Mundo como subterfúgio para a expressão dos desconfortos que dizem respeito a esse universo tão particular. Cósmico e personalista. Desse contraste desmedido e bem ponderado entre o público e o privado germina o símbolo profícuo da sina que rege a voz desse discurso: o *gauche*. É como se a insuficiência e a inconformidade do sujeito fossem a unidade básica da sua existência. Por esse motivo, não consegue abdicar completamente da magnitude do Mundo para tratar exclusivamente desse indivíduo solitário e confuso.

A preparação para a pose de cada uma das sete faces retratadas pressente uma ferroadá, a luz de uma foto, que se volta contra o próprio corpo do ‘Eu’ pensativo que recua a cada passo que se revela e que, embora saiba tratar de si, se considera parte indissociável dos sentimentos presentes no mundo. Não é individualista ao ponto de negar sua condição coletiva. Afinal, nesse retrato, todo e qualquer movimento que se dirige a si mesmo, colabora para a compreensão da sua estreita relação com os obstáculos do mundo, vide as pedras no meio do caminho. Drummond, o poeta *gauche*, cria hipérbolos de funcionário público, catalisando a dor odiosa das pequenas coisas que no fim se tornam imperiais. Drummond opera, no seu “Poema de sete faces”, a forma mais genuína de se experimentar a metafísica dos dias comuns que se redundam, remoendo o coletivo e o indivíduo. Uma pose preparada que abarca a inconstante relação do Eu e do Mundo.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRITTO, P. H. Poesia: criação e tradução. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- DRUMMOND, C. *Alguma poesia*. Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DRUMMOND, C. Carta de Carlos Drummond de Andrade a Alceu Amoroso Lima. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira* Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, São Paulo, FFLCH/USP, n. 8/9, p. 79-80, 2008.
- FREITAS FILHO, A. Nominal. In: *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Fronteira, 2003. p. 64.
- FREITAS FILHO, A. Três Mosqueteiros. In: MASSI, A. (org.). *Artes e ofícios da poesia*. São Paulo; Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura e Ofícios, 1991.
- SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VILLAÇA, A. Primeira poesia. In: *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Data de submissão: 19/07/2023

Data de aprovação: 29/08/2023