

Leonardo Ferreira da Silva Boiko

A Ingaia Ciência, de Carlos Drummond de Andrade

Trabalho de Introdução aos Estudos Literários I

Professora: Maria Augusta Bernardes Fonseca Weber Abramo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo

Junho de 2010

Introdução

Este trabalho investiga o poema “Ingaia Ciência”, de Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, primeiro faremos uma breve exposição do arcabouço teórico empregado.

Toda obra literária é antes de mais nada uma seqüência de sons—ou, mais precisamente, de categorias de sons. Isto é, uma obra literária possui um *esquema sonoro*, sempre subjacente a qualquer execução individual. Porém, segundo Wellek e Warren, tal esquema existe apenas de forma integral e inseparável do significado¹. Na poesia em particular a relação entre som e significado torna-se especialmente importante, pois é próprio dela fazer com que a palavra seja “experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado”².

A relação entre som e sentido mostra-se, portanto, crucial e interdependente—o som configura o sentido, o sentido configura o som. Tal interação será o foco deste estudo³. A simultaneidade do esquema sonoro e do sentido torna problemática uma análise puramente linear. Para Candido, uma explicação “tanto quanto possível total”, dada como ideal da crítica, necessita de “um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto”⁴. Além disso, o movimento da crítica não deve limitar-se arbitrariamente ao formalismo puro, mas também buscar enriquecer a discussão considerando o contexto da obra⁵.

Assim, este trabalho primeiro fará algumas notas contextuais sobre o poema—observações gerais que orientarão uma análise mais organizada da sonoridade e de como ela reforça ou contradiz conteúdos, para enfim, num movimento de síntese, tentar atingir uma compreensão além da superficial.

¹ WELLEK, R.; WARREN, A. Eufonia, ritmo e metro. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XIII. p. 195–196.

² JAKOBSON, R. O. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. (Org.). *Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 176.

³ Jakobson chega mesmo a identificar esta relação como aquilo que dá valor a um poema (JAKOBSON, R. O. O que fazem os poetas com as palavras. In: *Colóquio|Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973. p. 176).

⁴ CANDIDO, A. Formação da literatura brasileira. In: _____. São Paulo: Martins, 1959. v. 1. p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 30–33.

Contextualização

Ingaia Ciência

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

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

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

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

Este soneto, publicado em 1951 no livro “Claro Enigma”, é o terceiro poema da primeira parte, intitulada “Entre lobo e cão”. “Claro Enigma”, expressão contraditória, parece referir-se à própria natureza da literatura ou da poesia (impressão que é reforçada no poema “Oficina irritada”, que inclui a frase). A sugestão de enigma por trás da claridade paira sobre todo o livro como uma espécie de desafio e convite⁶. “Entre lobo e cão”, por sua vez, sugere a oposição entre o animal selvagem e o domesticado, natureza e civilização, liberdade e prisão (ou conforto, ou prisão confortável). “Entre lobo e cão” traz, por exemplo, versos como estes extraídos de “Perguntas em forma de cavalo-marinho”:

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?
Contemos algo?

⁶Cf. o tratamento da metáfora como um jogo lúdico de desvendar o oculto por Paes (PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, n. 8, 1997.)

Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

Ou estes de “Um boi vê os homens”, que explicita a angústia da condição civilizada do ser humano através do olhar do não-humano:

[...] Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.

Precisamos considerar esse contexto interno da obra ao lermos “Ingaia Ciência”, e também não podemos ignorar a a intertextualidade que seu título traz. “Gaia ciência” (isto é, um conhecimento alegre, vivaz) era o nome dado na cultura provençal à arte poética. Além disso, esse conceito foi apropriado por Nietzsche como título e tema de um de seus tratados de filosofia, no qual emprega-o para descrever não apenas a poesia mas a própria atitude enérgica e “dançante” dos “cavaleiros-cantores” provençais, eleita por ele como uma espécie de nova moral contra o niilismo:

“‘Gay Science’: this signifies the saturnalia of a mind that has patiently resisted a terrible, long pressure—patiently, severely, coldly, without yielding, but also without hope—and is now all of a sudden attacked by hope, by hope for health, by the *intoxic*ation of recovery.”⁷.

Drummond dialoga com Nietzsche em “Ingaia Ciência”, um poema que trata dos mesmos problemas existencialistas enfrentados pelo filósofo alemão—mas Drummond situa-se no tom precisamente oposto ao das alegres rimas nietzscheanas: temos uma “madureza” (ciência) que converte o mundo em uma cela, que nos priva de “todo sabor gratuito de oferenda”. O vazio existencial não é curado por um *gai saber*—é antes exacerbado pela maior clareza que a idade traz, quer se deseje-o ou não (uma “terrível prenda”). Portanto, ingaia ciência.

Com este contexto em mente, passaremos à análise da forma, sonoridade, léxico, materialidade dos versos de Drummond.

⁷ NIETZSCHE, F. W. *The gay science: with a prelude in German rhymes and an appendix of songs*. Cambridge: Cambridge Press, 2001. p. 3.

Análise formal

Ingaia Ciência é um soneto italiano ou petrarquiano, composto por dois quartetos e dois tercetos. Esta é uma forma clássica na literatura de língua portuguesa, e o esquema rímico escolhido (*abab|abab|cde|cde*) é bem estabelecido⁸. Características tradicionais do soneto incluem uma cisão, ou seja, uma mudança de discurso entre as duas partes (os quartetos e os tercetos), e ainda uma conclusão ou surpresa que reconfigura toda a leitura a partir do final. Como veremos, essas características são usadas por Drummond com grande efeito para o sentido que busca.

O registro do poema é erudito, elegante, com termos como “glacialidade”, “estela” (coluna mortuária) e inversões como “agudo olfato”, “que o mundo converte”. Não há qualquer marca coloquial, chula ou gíria. Como texto pouco extenso e de forte intensidade emotiva, o poema enquadra-se na Lírica; e seus traços estilísticos também são fortemente líricos, pois, apesar de levemente narrativo, ele é composto por enunciados emocionais do sujeito poético expressados no presente atemporal⁹. Tanto a linguagem formal quanto o lirismo são associados ao soneto tradicional.

É interessante notar o quão próximo este soneto está da prescrição clássica, ao mesmo tempo em que, no livro modernista em que se inclui, Drummond com frequência emprega versos livres e outras inovações (e.g. em “Um boi vê os homens”, “Os bens e o sangue”) ou subverte deliberadamente a forma (“Oficina Irritada”). Isso não quer dizer, porém, que “Ingaia Ciência” se atenha ao padrão de soneto simplesmente por formalismo. Começamos a perceber que suas escolhas trabalham para o sentido quando notamos a sensação de desorientação causada pela pontuação e sintaxe incomuns. Quase todos os versos (exceto o 8 e o 14) terminam suspensos, forçando *enjambement* com o verso seguinte e tornando necessária para compreensão uma leitura contínua. Esses *enjambements* aparecem inclusive nas divisas de estrofes entre os versos 4–5 e 11–12, forçando unidade entre os pares de estrofes—unidade reforçada ainda pelo esquema rímico; as rimas dos quartetos não se repetem nos tercetos. Em efeito, cada par de estrofes é uma longa e vertiginosa sentença.

Observemos o ritmo e o metro:

⁸ BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

⁹ ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: _____. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 23.

a ma du RE za, es sa ter RÍ vel PREN da
 que al GUÉM nos DÁ, rap TAN do nos com E la,
 to do sa BOR gra TUI to de o fe REN da,
 sob a gla cia li DA de de U ma es TE la,

a ma du re za VÊ, pos to que a VEN da
 in ter ROM pa a sur PRE sa da ja NE la,
 o CÍR cu lo va ZI o on de se es TEN da,
 e que o MUN do con VER te nu ma CE la.

a ma du RE za SA be o PRE ço e XA to
 dos a MO res, dos Ó cios, dos que BRAN tos,
 e NA da PO de CON tra SU a CIÊN cia.

e nem con tra si MES ma. o a GU do ol FA to,
 o a GU do o LHAR, a MÃO, li vre de en CAN tos,
 se des TRO em no SO nho da e xis TÊN cia.

Notamos que os versos são decassílabos bastante regulares, acentuados na sexta sílaba (o verso heróico ou italiano¹⁰). Há, claro, algumas deviações rítmicas, mas elas são esperadas—os esquemas de ritmo raramente são seguidos à risca, e sim aparecem de forma gestáltica, ao se considerar o poema como um todo e levando em conta o sentido¹¹. O jogo de expectativas e desapontamentos criados por essa diversidade é o que dá ao ritmo poder de criar efeitos emocionais, e também de marcar a linguagem como poética—um papel de “enquadramento” importante para este estudo, como veremos adiante.¹²

Observe-se também a maior variedade do ritmo nos tercetos; os iambos do verso 11 parecem pontuar um desabafo derrotado, enquanto os anapestos do verso final desenrolam a conclusão como num galope sem freios.

Quanto à sonoridade, o soneto possui uma dicção árida, pouco melodiosa, pontuada por grande número de oclusivas—[g], [d], [t], [p]—realçadas por aliteração (**d**á/**ma**dureza/**todo**/oferenda, **p**renda/**rap**tando, **g**ratuito/**alguém**/**g**lacialidade, **o**lfato/**encanto**/**destroem**/existência, &c.) e por suas posições tônicas no metro (rap**TAN**do, es**TEN**da, sur**PRE**sa, &c.). Todas essas oclusivas

¹⁰ BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

¹¹ WELLEK, R.; WARREN, A. Eufonia, ritmo e metro. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XIII. p. 210–213.

¹² RICHARDS, I. A. Ritmo e metro. In: _____. *Princípios de Crítica Literária*. Porto Alegre: Globo, 1971.

interrompem a fala, produzindo um passo intermitente, stacatto. Esse efeito é ampliado pelas pausas ou cesuras que surgem como efeito colateral dos *enjambements*—nos versos 2, 5, 7, 12, 13 o fluxo do ritmo é interrompido pela pontuação.

O verso 5 é especialmente desorientador. Em uma primeira leitura ele pode parecer iniciar uma nova frase, ainda mais por ser o primeiro verso de uma nova estrofe. Atenção à sintaxe e pontuação revela que é uma continuação da sentença anterior, de forma ambígua: “a madureza vê” a glacialidade da estela, ou, estando sob a estela, ela vê algo? A introdução do “círculo vazio” como objeto visto resolve o problema, mas apenas dois versos depois, distanciado por uma frase parentética (“posto que a venda...”). Similarmente, o verso 12 também faz uma continuação inesperada onde se esperaria uma nova sentença, surpreendendo uma inadvertida pausa longa após o verso 11 (que termina sem pontuação).

Observamos, portanto, que o ritmo, metro, rima, léxico possuem unidade e harmonia formais; mas contrastam com sintaxe, pontuação, sonoridade consonantal, elementos que impedem uma leitura fácil e fluida. Esta aparente contradição será importante ao investigar a complexidade de sentidos que Drummond deu ao poema.

Análise conceitual

“Ingaia Ciência” trata da maturidade, e da compreensão do mundo trazida pela maturidade. Em contraste a essa ciência está uma inocência nunca explicitada mas sempre presente como oposição—a gaia ciência escondida no título, o “sabor gratuito de oferenda” que se perde, o mundo de “amores, ócios e quebrantos” antes de serem convertidos em prisão e vazio pelo olhar agudo do terrível conhecimento. Assim, o poema é comparável com os mitos de Queda, como o Gênesis bíblico ou o roubo do fogo pelo Prometeu grego—mitos em que o conhecimento aparece como um presente ou oferta com conseqüências dolorosas e inevitáveis. O texto não busca proximidade com os mitos explicitamente¹³; porém, ele toca o simbólico ao empregar imagens recorrentes como a “prenda terrível” da ciência e o “sonho da existência”¹⁴.

O soneto é fortemente imagístico, com metáforas que se compõe sobre metáforas como a “terrível prenda” (madureza) que “rapta” (impede) o “sabor gratuito de oferenda” (a alegria trazida pelos acontecimentos fortuitos), “sob a glacialidade de uma estela” (com a sensação des-

¹³É interessante notar como Drummond se omite de dizer quem “nos dá” a terrível prenda—Deus, a vida, o acaso, o destino, não importa; para o sujeito poético que vive na modernidade, o problema filosófico não é de onde vem a madureza e sim como viver com ela.

¹⁴Empregamos os termos mito, símbolo, imagem nos sentidos dados em WELLEK, R.; WARREN, A. Imagem, metáfora, símbolo, mito. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XV.

confortável causada pela proximidade da morte). A seguir, a madureza assume uma identidade animística e sua apatia é comparada a um círculo vazio de extensão infinita que transforma o mundo em cela. É feita a ressalva que, mesmo que a ignorância (a “venda”) impeça o deleite pelo mundo (“a surpresa da janela”), o conhecimento maduro rouba-o de interesse. Nos tercetos, a vida é representada metonimicamente por “amores, ócios, quebrantos” (coisas boas, indiferentes, ruins), a respeito das quais a madureza—em outra metonímia, representada por sentidos aguçados e mão desencantada—conhece bem demais as consequências (o “preço exato”).

Note-se que o prosaísmo do parágrafo anterior destrói o interesse do verso, ao reduzir suas imagens a significados simples e categóricos. O que torna o poema pleno de significado é precisamente a pluralidade das imagens escolhidas. Ao representar conceitos abstratos como símbolos, metáforas, metonímias, o autor cria interesse e eleva os signos para o domínio complexo dos “plurissignos”¹⁵. Observe-se que as formas imagísticas mais evidentes e racionalistas—símiles, analogias—não são empregadas por Drummond neste soneto¹⁶.

Discutimos anteriormente sobre a contradição entre os elementos harmônicos e dissonantes no nível da forma. Vimos agora que no plano semântico também há um contraste principal, aquele entre a madureza (manifesta) e a inocência (implícita). É com base nestes contrastes que percebemos que a escolha formal não foi acidental. Toda a fluidez do poema está em elementos tradicionais—rimas, ritmo, tom, metro; para o leitor de poesia, esses elementos evocam uma emoção nostálgica, saudosista, remetente às antigas correntes literárias que apreciavam sonetos como o romantismo e o arcadismo. Por outro lado, o efeito desconcertante da sintaxe, da sonoridade, da prosódia impedem a leitura melódica que se esperaria, e—somados ao existencialismo amargo do tema—trazem o leitor inevitavelmente para a realidade dura do modernismo. Inocência e madureza estão ambas representadas na forma; a narrativa da “inocência perdida” está presente na própria sonoridade.

As características formais são empregadas com muito sucesso por Drummond para tratar do tema. No decorrer de nossa análise notamos as diversas maneiras pelas quais as duas partes do soneto são diferenciadas—pelo esquema rímico, pelo ritmo, pela sintaxe, pelos *enjambements*, pelo tipo de imagem dominante (metáfora ou metonímia). Como seria de se esperar, também o argumento muda na passagem dos quartetos para os tercetos. Até então, a madureza aparecia como uma força terrível *contra o mundo*. A partir do verso 11, ela passa a ser terrível *contra si mesma*—não é mais apenas inocência ou o sujeito poético que sofrem com a madureza, mas ela própria “nada pode contra sua ciência”. E mais—na conclusão, a madureza (“agudo olhar”,

¹⁵ WELLEK, R.; WARREN, A. Imagem, metáfora, símbolo, mito. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XV. p. 233–234.

¹⁶ CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996. p. 122–126.

&c.) se destrói “no sonho da existência”. A ciência não sobrevive a analisar a si mesma. Privado da certeza apática que até então a maturidade lhe trouxera, o sujeito poético descobre-se agora dissolvido em uma existência sem significado: um sonho vazio. Como a madureza reagirá a essa nova condição? Ingaia Ciência não nos diz, mas a jornada metafísica continua por todo o Claro Enigma até culminar na Máquina do Mundo. Naturalmente, uma análise da obra integral escaparia ao escopo deste trabalho.

Referências Bibliográficas

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: *Delta-Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1960. VI.

BANDEIRA, M. A versificação em língua portuguesa. In: _____. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CANDIDO, A. Formação da literatura brasileira. In: _____. São Paulo: Martins, 1959. v. 1.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

JAKOBSON, R. O. O que fazem os poetas com as palavras. In: *Colóquio|Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

JAKOBSON, R. O. O que é a poesia? In: TOLEDO, D. (Org.). *Estruturalismo e Semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.

NIETZSCHE, F. W. *The gay science: with a prelude in German rhymes and an appendix of songs*. Cambridge: Cambridge Press, 2001.

PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, n. 8, 1997.

RICHARDS, I. A. Ritmo e metro. In: _____. *Princípios de Crítica Literária*. Porto Alegre: Globo, 1971.

ROSENFELD, A. A teoria dos gêneros. In: _____. São Paulo: Perspectiva, 1983.

WELLEK, R.; WARREN, A. Eufonia, ritmo e metro. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XIII.

WELLEK, R.; WARREN, A. Imagem, metáfora, símbolo, mito. In: _____. *Teoria da Literatura*. 2. ed. [S.l.]: Europa-América, 1971. cap. XV.