

O DISCURSO DISSIMULADOR DAS *FOLHAS CAÍDAS*

Márcia Valéria Zamboni Gobbi*

RESUMO

Este estudo toma como objeto as *Folhas caídas*, de Almeida Garrett, analisadas sob a ótica da dualidade confissão/simulacro do sentimento amoroso, que remete para a prática da ironia romântica e aponta para a modernidade da poesia garrettiana (no sentido de assumir o jogo da representação como forma de realizar e, simultaneamente, de questionar a criação poética). Para efetivar-se, a análise estabelece entre os poemas do conjunto relações que intentam evidenciar a constituição de um espaço dramático onde o eu-lírico se torna personagem e, através de um “monólogo em cena”, manifesta a sua “confissão”.

– aqui votado
Fica este livro – confissão sincera
Da alma que a ti voou e em ti só 'spera.
Almeida Garrett

Instigada por aquilo que declara o texto mesmo de Garrett que nos serve como epígrafe, mais até que pelas circunstâncias curiosas que cercaram a publicação desta que é, sem dúvida, a melhor realização poética do autor das *Viagens na minha terra*, a leitura que se faça das *Folhas caídas* pode enveredar pela trilha que assinale o caráter confidencial desses poemas. Desconfia-se até mesmo do cuidado de Garrett ao declarar, na *Advertência* que acompanhou já a primeira edição do livro, que o leitor não deveria querer adivinhar no “deus desconhecido” a quem ele é dedicado “alguma divindade meio velada com cendal transparente, que o devoto está morrendo que lhe caia para que todos a vejam bem clara”: a fé na existência efetiva dessa divindade e o desejo de desvelá-la podem sobrepor-se até mesmo à ironia encantadora – porque fundada numa elevada consciência poética – que Garrett manifesta ao afirmar conclusivamente, na mesma *Advertência*, que o poeta é louco por

* Universidade Estadual de São Paulo – Araraquara.

culpa da palavra, “abstrata de mais”. Enfim, o que este conjunto de poemas sugere ao leitor é que ele está diante do drama íntimo do poeta, de sua aventura – ventura ou desventura – amorosa, que vai ser dada a conhecer.

Esta exposição do poeta e a conseqüente sugestão de cumplicidade entre ele e o leitor, intencionalmente buscada por Garrett, e até mesmo de certa indiscrição por estarmos todos nós penetrando nos segredos mais guardados do sujeito que liricamente ordena sua experiência amorosa, partilhando-a indistintamente, é reforçada por outra característica também já apontada pela leitura crítica das **Folhas caídas**: a sua teatralidade. David Mourão-Ferreira, num estudo já clássico sobre as **Folhas caídas**, publicado pela primeira vez em 1954, examina de forma bastante cuidadosa aquelas que considera as linhas de força da organização do volume, e a primeira que destaca é justamente este inevitável pendor dramático de Garrett, visível em qualquer dos gêneros a que atrelasse sua expressão criadora. Se com o Romantismo a lei dos gêneros herdada da tradição clássica é efetivamente posta em causa, e reivindicada a “originalidade” das forma híbridas, em Garrett esta fusão se consuma até mesmo como forma problematizadora das relações entre arte e realidade. Derrida, há poucos anos, afirmou de forma incisiva que a escritura é encenação. Almeida Garrett, há quase 150 anos, fazia da escritura uma encenação – ou a encenação da escritura. E o que colocava em cena?

O jogo, a ambivalência entre a confissão e o simulacro do “eu”, entre invenção e realidade, tornados matéria poética, dualidade que revela/resguarda sentidos e instala o espaço dramático – o da representação –, quer se considere o conjunto dos poemas, quer se tomem alguns textos em que esta dramaticidade é observável de forma mais significativa. Em outros termos: o que nestes poemas se descobre é a expressão da tensão que envolve o sujeito e sua “verdade” psicológica, sim; mas principalmente se entrevê, aí, a dispersão da ilusão referencial – aquilo que o mesmo David Mourão-Ferreira identifica a “uma alta comédia muito bem representada para simular o carácter involuntário – e fatal – das confidências amorosas que lá se fazem”. (Mourão-Ferreira, 1981, p. 58)

Esse mascaramento da intencionalidade do discurso é característica definidora da ironia, como sabemos. E sabemos também que a ironia, no Romantismo, é menos um artifício retórico que um elemento constitutivo da sua própria concepção de mundo e de literatura: é aquilo que garante ao poeta a sua liberdade de dizer outra coisa, de afirmar o poder criador da linguagem, capaz de enfatizar e, ao mesmo tempo, deslocar a tensão entre o real e o imaginário.

Para F. Schlegel, a ironia é mesmo

(...) a única dissimulação absolutamente involuntária e no entanto refletida (...) Nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expansão sincera e profunda dissimulação (...) Ela contém e suscita o sentimento do conflito insolúvel do absoluto e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total. (Apud Brait, 1996, p. 26)

Partindo dessas sugestões de leitura, o que se deseja enfatizar neste estudo é justamente o papel da ironia como *elemento formador do discurso* nas **Folhas caídas**, ironia que está indissolivelmente atrelada à ambigüidade da linguagem poética.

O POEMA EM CENA

Aquilo que o projeto estético do realismo viria combater em nome da justiça e da verdade – a “arte falsa”, a distância entre o ser e o parecer, entre o objeto e sua representação – parece elevar-se como o traço mais desafiador das **Folhas caídas** e, por extensão, da literatura romântica (e se esta afirmação tem, agora, a pouca consistência das generalizações, ou das generalidades, ressalve-se que ela é tomada, aqui, como o mote da análise, a ser posto em discussão).

O desafio das **Folhas caídas** estaria, portanto, na concepção de criação literária em que se funda: a percepção de que a arte é artifício, artefazer, o que implica um arranjo estético dos dados da experiência individual que já a transmuda em recriação, em ficção. Nessa perspectiva, à sugestão da “confissão sincera” se sobrepõem as sombras da ambigüidade, do fingimento, que amplia a distância e as contradições entre o ser e o parecer, e amplia, também, as possibilidades de leitura das **Folhas caídas**.

O fingimento poético está, parece-nos, encenado nesta obra, ainda que o pacto romântico do “eu confesso” exija que sejam atenuados – dissimulados – os procedimentos constitutivos de uma perspectivação fundamentalmente *estética* – e não “existencial” – do sujeito lírico. E isto rege, já de início, a própria organização do volume.

Jankélévitch, ao analisar o discurso irônico, enfatiza o aspecto da *falsa negligência* que subjaz à sua formulação: aparentemente, esse discurso demonstra haver uma desordem, que camufla, no entanto, a mais rigorosa ordem.

Pensem, então, na organização das **Folhas caídas**, na sua “ordem interna” como o primeiro passo efetivo desse desvendar da razão do poema: o texto que abre o volume, constituído por quarenta e três poemas divididos em “Livro Primeiro” e “Livro Segundo”, é justamente o poema-dedicatória “Ignoto deo”, que exerce a função de definir a motivação confidencial da obra. Trata-se, lembremos, de um poema que, entre outras coisas, intenta levar o leitor a crer que está diante de um sincero extravazamento de alma do poeta. Dois aspectos parecem-nos aí relevantes para indicar a presença da ironia romântica já na concepção deste poema de abertura: em primeiro lugar, justamente a instalação do pacto irônico. A ironia funda-se, especialmente, numa relação dialógica, pois mobiliza todas as instâncias participantes do processo comunicativo: o enunciador, que marca *intencionalmente* o seu discurso como irônico; o receptor, que necessariamente deve decodificar como irônico este dis-

curso, e o referente, que é, enfim, aquilo que a ironia põe em causa. Na seqüência deste estudo, veremos como essas três instâncias são mobilizadas, começando pelo receptor: se o pacto irônico supõe a convivência enunciadador/enunciatário, este último deve ser capaz de transcender a literalidade da “mensagem” dada para vislumbrar, justamente pelas marcas que o enunciadador deixa, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante (Brait, 1996). Ao instaurar o domínio da confissão, o enunciadador chama o receptor a conhecê-lo, mas esse conhecimento do sujeito que se expressa e de seu caso amoroso será tensionado pela desconfiança que esta mesma abertura sugere, desconfiança que assenta na natureza fatalmente representativa da linguagem, e que se acentua pela moldura dramática dos poemas.

E o enunciadador – como marca, então, nas **Folhas caídas**, a ambigüidade de seu discurso confidencial? Vejamos o poema que se segue à declaração do “eu confesso”: “Adeus!”. É possível a identificação de marcas de ironia nele, a começar pelo rebaixamento a que o eu lírico se submete, em contraposição à promoção do interlocutor (“Perdoar-me, tu?... Não mereço”), estratégia que se fundamenta até mesmo no sentido primeiro da palavra ironia: nos diálogos socráticos, o *eíron* é definido como o homem que se censura, que se rebaixa, que finge não saber:

O termo ironia, portanto, indica uma técnica de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido. (Frye, 1973, p. 46)

Claro está, parece-nos, que a avaliação sobre o merecimento – ou não – do perdão da amada, feita pelo poeta, é intencionalmente ambígua, bem como todo o jogo entre o que é e o que parecer ser que dinamiza “Adeus!”, este longo poema. Observem-se também estes versos:

*O que eu perco bem no sei,
Mas tu... tu nada perdeste:
Que este mau coração meu
Nos secretos escaninhos
Tem venenos tão daninhos
Que o seu poder só sei eu.*

O que se verifica, no poema, é a construção de um jogo retórico em que, pela auto-ironia e pelo uso da técnica do falso diálogo, o poeta se redime, acabando por realizar uma autocrítica na verdade muito complacente, porque desloca e indefine a responsabilidade pela emissão do enunciado. Quem é que diz o que vai dito, afinal?

Que sim? Que antes isso? – Ai, triste!

Não sabes o que pediste.

.....

E cuidas amar-me ainda?

Enganas-te: ...

Como a voz do interlocutor só é ouvida com a mediação da voz do eu lírico, este sujeito produtor do discurso tem, portanto, total controle sobre aquilo que pretende “confessar” e sobre aquilo que deseja dar a conhecer da fala do outro: revela-se até onde quer revelar-se, além de instalar a desconfiança do leitor a respeito da autenticidade dessa voz outra. Esta técnica de apropriação do discurso do interlocutor pelo sujeito lírico escamoteia a versão do outro à medida que a única verdade dada pelo texto ao leitor é aquela que parte do ponto de vista do “eu”. Por outro lado, a técnica do “falso diálogo” garante, paradoxalmente, também o *crédito* da “expressão confessa”, pois outra de suas características de efeito é aquela que remete a um discurso “impensado”, imediato, “no calor da hora”, apoiado em réplicas a intervenções – inauditas – do interlocutor. Contribuem, ainda, para este efeito de “veracidade” do discurso o atropelo, a fragmentação e a inconclusão dos versos, marcados pela presença de inúmeras reticências, além da simulação de oralidade do poema, manifesta no tom declamatório e interrogativo dos versos.

Enfim: “Adeus!” parece-nos o poema mais efetivamente dramático das **Folhas caídas**. Está-se em pleno domínio da representação, da encenação: o leitor assiste ao drama do poeta como se este objetivasse, através de um monólogo em cena, a sua confissão íntima. O poeta simula a possibilidade de olhar-se ao mesmo tempo que olha o outro e seu “caso” amoroso, tornando-se, também ele, seu próprio objeto de observação.

Como passo adiante desse comentário acerca da “organização interna” das **Folhas caídas**, volto a recuperar a análise já referida de David Mourão-Ferreira: ele distingue, na obra, duas séries de poemas – os de circunstância mundana e os de circunstância amorosa, advertindo para o fato de que desprezar os poemas de circunstância mundana implica uma *traição* às intenções últimas do autor, que os coloca exatamente como *atenuantes* cujo intuito é o de abrandar as tensões provocadas pelos inquietantes poemas da segunda série (os de circunstância amorosa).

Estes, os “amorosos”, também são dispostos de forma interessante: “Adeus!”, o poema que acabamos de ver, segundo do livro, marca o fim do drama íntimo, cujos antecedentes serão só na seqüência conhecidos, por meio de um conjunto de poemas que Mourão-Ferreira agrupa sob a denominação de *tríptico narrativo*, formado por “Quando eu sonhava”, “Aquela noite” e “O anjo caído”. (Vê-se logo que a concepção desta análise das **Folhas caídas** prevê um leitor que siga, na leitura, a seqüenciação determinada pelos textos – o que nem sempre se dá, efetivamente).

O primeiro poema do tríptico – “Quando eu sonhava” – é um texto curto

que funciona como uma espécie de monólogo de transição entre a técnica dramática do “Adeus!” e a técnica narrativa (notemos, novamente, as (con)fusões de gêneros na poesia garrettiana), que será empregada com fôlego pleno no longo poema “Aquela noite”, que verseja o primeiro encontro: as circunstâncias e o estado de espírito do poeta que precedem a aparição da amada e, depois, a breve referência às “palavras meias ditas, meias nos olhos escritas”:

*E daí? – Daí a história
Não deixou outra memória
Dessa noite de loucura
De sedução, de prazer...
Que os segredos da ventura
Não são para se dizer.*

Destes que são os versos finais do poema “Aquela noite” podem-se destacar dois pontos de interesse. O primeiro diz respeito ao fato de, por eles, justificar-se, na seqüência do livro, a ausência dos poemas da ventura, porque estes não são para se dizer: sobra o inferno de amar para ser versejado. O segundo ponto é o que estabelece uma ponte com o “Adeus!” – o fim do drama: lá se conheceu o desfecho dessa “ventura”. Este recurso de “começar pelo fim” potencializa o traço irônico que rege a ordenação dos poemas, pois conhecemos de antemão a desventura do poeta, e a nossa leitura dos poemas seguintes não pode deixar de se contaminar por esse revés, que culmina na perdição conjunta do anjo caído e de seu – desgraçado – pretense salvador. O caso amoroso vai se construindo a nossos olhos, então, de forma ambígua, provisória, paradoxal: ao mesmo tempo em que a ironia que suporta a expressão lírica vai abrindo brechas à possibilidade de a linguagem apresentar o “eu” de forma “autêntica”, confidencial, instaura também uma forma de resistência a essa subjetividade, porque revela o elevado grau de elaboração, de trabalho formal que rege a construção do discurso poético nas **Folhas caídas**.

Mais um aspecto que contribui para a caracterização do grau de consciência poética que estes poemas manifestam é o fato de que, após este primeiro bloco de – digamos assim – exposição da subjetividade (entendendo-se por isso o fato de o enunciador buscar criar um efeito de cumplicidade com o leitor, a partir da sua “entrega” a ele, segundo, até, o velho clichê do coração como um livro aberto, sugerido pelo título do volume, inclusive) seguem-se dois poemas da ordem que David Mourão-Ferreira classifica como de circunstância mundana: “O Álbum” e “Saudades”. Sem discordar dos termos da leitura crítica que faz o ilustre poeta, penso que há outros dados relevantes nestes poemas: n’ “O Álbum”, justamente o fato de o poeta levar até o proscênio a discussão sobre a ilusão referencial que vinha disseminada nos poemas anteriores.

*Minha Júlia, um conselho de amigo:
Deixa em branco este livro gentil:
Uma só das memórias da vida
Vale a pena guardar, entre mil.*

*E essa n'alma em silêncio gravada
Pelas mão do mistério há-de ser;
Que não tem língua humana palavras,
Não tem letra que a possa escrever.*

*Por mais belo e variado que seja
De uma vida o tecido matiz
Um só fio da tela bordada,
Um só fio há-de ser o feliz.*

*Tudo o mais é ilusão, é mentira,
Brilho falso que um tempo seduz,
Que se apaga, que morre, que é nada
Quando o sol verdadeiro reluz.*

É claro que se trata aí dos enganos de amor; mas é fato, também, que o romântico freqüentemente expressa em seu desencanto amoroso um desencanto existencial que revela aquele deslocamento entre o que é e o que parece ser. Há, portanto, neste poema – se não me engano – a dissipação da ilusão, da crença em que a linguagem seja capaz de fixar sentidos (e, por inferência, em sentido contrário, a afirmação de que a criação poética se realiza como busca dessa possibilidade, como *tentativa* de comunicação e de conhecimento); embora não houvesse teoricamente definida no Romantismo, ainda, a noção de autonomia da linguagem frente a significados pré-existentes – a concepção de expressão literária era ainda fundamentalmente mimética – a ironia romântica acaba por instrumentalizar um novo entendimento do fazer literário como manifestação da liberdade individual do poeta de criar sua própria verdade, ainda que em desacordo com o “mundo”, bem como a resistência a convenções formais e a regras de poetar que, na prática, podem se manifestar pela distância entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido – o discurso irônico, portanto. É claro que isso supõe a existência daquele leitor capaz de captar a ambigüidade propositalmente contraditória desse discurso: afinal o que merece ser gravado no álbum da memória, da existência, da escrita? Mas se nada vale a pena permanecer, porque tudo é provisório – o amor, a vida, a palavra – qual o motivo do esforço do poeta para fixar esta memória de que as **Folhas caídas** são o documento? Mas se, na verdade, este é um discurso ficcionalizado (como indicia a leitura que tentamos fazer), então a memória, a escrita, não fixam, mas criam?

É por isso que, insistimos, o que está em causa nas **Folhas caídas** é o estatuto confidencial da poesia, que se realiza, então, como auto-ironia relativamente ao sujeito lírico que assim se expõe – e, por extensão, relativamente ao estatuto do próprio discurso poético. Ao afirmar a autenticidade, a verdade de sua poesia, o poeta

acaba, ele próprio, por lançar a desconfiança em relação a este mesmo discurso – desconfiança, como já vimos, calcada na natureza da linguagem: provisória, multívoca. Desconfiança que Garrett mesmo manifesta na *Advertência* às **Folhas caídas**, a que mais de uma vez me referi, quando diz: “Saúde, riqueza, miséria, pobreza e ainda coisas mais materiais, como o frio e o calor, não são senão estados comparativos, aproximativos. Ao infinito não se chega, porque deixava de o ser em se chegando a ele”.

Também no “poema mundano” seguinte, “Saudades”, há um dado que contribui para a caracterização do discurso irônico, sugerido pelo que me parece uma *despersonalização* do sujeito lírico: ele quebra o efeito confidencial porque estrategicamente desloca o foco da sua atenção – do eu para o outro; embora continue a falar de si, fá-lo em função do outro, neste poema que acentua o caráter pedagógico que já se delineara no poema “O Álbum”. Lá, o didatismo se manifestava no “conselho de amigo”: não escreva no álbum; aqui, no uso da dúvida – entre levar ou não levar o ramo de saudades – como forma de argumentação (gracioso mote para sobrepor os temas do individualismo e do nacionalismo que tão caracteristicamente se presentificam na poesia garrettiana, e que será retomado num curioso poema do “Livro Segundo” – “A Jovem Americana” – em que, ironicamente, há o deslocamento dos procedimentos da cortesia e do enlevo amorosos, ao eleger o poeta, como sua musa e interlocutora, a liberdade.

Mas a ambigüidade, a manifestação das dualidades que já se vinham afirmando como características da expressão amorosa nos poemas do “Livro Primeiro” – o viver e o morrer de amor – dentre os quais tem destaque os muito conhecidos “Este inferno de amar”, “Destino” e “Não te amo” – a ambigüidade, eu dizia, acentua-se no poema final desta primeira série – “Víbora” – em que se conjugam o sentido da dissimulação e da ferocidade trágica de um amor que, para nascer, mata aquele em que é gerado.

Propositalmente, o poema que encerra este breve exercício de leitura traz outro argumento a favor desta leitura que objetiva enfatizar o estatuto irônico do discurso nas **Folhas caídas**: em “Retrato”, o poeta, travestido de pintor, com instrumentos próprios da escrita, no entanto – como faz questão de afirmar – constrói o retrato da amada. Ele ficará incompleto, porque o poeta não consegue definir se o sorriso amável da musa é “todo bondade ou se meio é zombaria”, e nestas “duas feições” (ou seja, na ambigüidade do sorriso) todo o eu – do outro –, toda a alma está.

O retrato não está incompleto: está excessivo. O “a mais” que ele intencionalmente não restringe, não apaga, é que determina a sua indefinição. “Fiel como um espelho” – diz o poeta – “é tudo o que nele fiz. E o que lhe falta – que é muito – também o espelho não diz.”

Confissão? Simulacro? A resposta mais justa parece-nos ser a que identifica esta tensão, esta ambigüidade entre o ser e o fazer crer como o apelo maior dessas folhas garrettianas, legadas ao presente – e ao futuro – não pelo acaso, mas como ine-gável testemunho de um grande poeta.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser l'oeuvre **Folhas caídas**, de Almeida Garrett, à partir de l'observation de la dualité confession/dissimulation du sentiment amoureux. On observe la construction de l'ironie romantique dans le texte et la modernité de la poésie garrettienne qui assument le jeu de la représentation comme forme à la fois de réaliser et d'interroger la création poétique. Pour ce faire, l'analyse établit entre les poèmes des relations qui voudrait mettre en évidence la constitution d'un espace dramatique où le sujet lyrique se transforme en personnage et, moyennant un "monologue en scène", manifeste sa "confession".

Referências bibliográficas

- ALMEIDA GARRETT. **Folhas caídas**. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1987.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-72: Crítica histórica: teoria dos modos.
- MOURÃO-FERREIRA, David. **Hospital das Letras**. 2. ed. Lisboa: IN-CM, 1981. A poesia confidencial das Folhas caídas.