

## A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Ataliba T. de Castilho

O movimento artístico impròpriamente chamado **Modernismo**, a que é dedicado êste número da **Alfa**, constituiu-se entre nós num esforço amplamente renovador, destinado a romper com o passado literário encarnado no Parnasianismo (1).

Fatos diversos urdiram, na Europa, a teia modernista: alterações políticas e sociais seqüentes à Primeira Guerra Mundial e anunciadoras de uma nova conflagração, busca frenética de formas novas de expressão artística, diferentes concepções filosóficas. Sucedem-se os **ismos**: Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo...

Trazido para o Brasil, o princípio modernista de tal forma correspondeu aos anseios de libertação artística de nossa intelectualidade jovem que passou logo a ser sentido como produto brasileiro, surgido por imposição de nosso evoluir cultural.

Sérgio Milliet delimitou a influência européia no Modernismo brasileiro:

“...foi a coragem de romper com a sintaxe convencional, foi o despojamento do falso poético, foi o humor, foi o direito de trocar a imagem comparativa ou alegórica pela imagem direta, foi a revalorização dos qualificativos, etc. Mais, porém, do que influência técnica, houve influência do espírito. (...) Depois de 22 a poesia passa a ser sobretudo emoção” (2).

---

(1) — O Simbolismo, contudo, foi respeitado: “Os modernistas poupam o Simbolismo em seu organizado ataque às correntes estéticas anteriores”. Cf. Mário da Silva Brito — *História do Modernismo Brasileiro*. São Paulo, Edição Saraiva, 1958, vol. I, p. 181.

(2) — Cf. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, Serv. de Documentação do MES, 1952, p. 8. Quando se alude ao Modernismo eu-

Não tardou porém que a nova ordem artística iniciasse a obra de demolição da geração anterior, dentro do conhecido ímpeto iconoclasta que marcou sempre, no Brasil, a chegada de uma nova corrente estética. Por pouco não ficaram nesta fase os jovens poetas modernistas!...



Mário da Silva Brito divide a poesia modernista em duas fases: a primeira, revisionista, se desenvolve em oposição aos valores tradicionais, condenando a métrica e a rima, que pratica ocasionalmente, em companhia do verso livre: “O poeta aposta mais na própria palavra, confia no poder encantatório de cada vocábulo isoladamente”.

Numa segunda etapa, deixando o fácil pitoresco e o descritivo, a poesia moderna “encaminhou-se para o transcendente, o essencial e o reflexivo” (3).

Os dois comportamentos assim definidos são encontrados ao longo de três gerações de poetas, como didaticamente se tem dividido o Modernismo no Brasil: Gerações de 1922, 1930 e 1945, as duas últimas também conhecidas por Pós-Modernismo e Neomodernismo, respectivamente.

---

ropeu, deve ter-se em conta a advertência de Afrânio Coutinho relativamente às diversas aplicações do equivoco vocábulo “modernismo”. Cf. “Simbolismo, Impressionismo, Modernismo”, in *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, vol. III, t. 1, p. 62.

- (3) — “A poesia, neste estágio, variou os seus meios de expressão. O verso ora se disciplinou para dar o tom grave e dramático ora se desbordou na pompa e esplendor das mensagens bíblicas e apocalípticas; ora se adensou para a mensagem condenatória e vindicante; ora se exaltou até a alucinação verbal onírica; ora se despiu de ornamentos, tornou-se sêca e precisa para o registro discreto das emoções; ora se fluidificou e clarificou para a serenidade e a reclusão dos distantes; ora se tornou pejada de sentidos, revalorizadas e selecionadas as palavras que, misteriosas e penetrantes, deviam revelar o homem em face dos momentos maiores do amor e da morte; ora se desarticulou e se convulsionou, fecundada de metáforas, de palavras inventadas ou nascidas do conúbio entre elas mesmas, para revelar os aspectos mais estranhos, violentos, angustiados, torpes e sublimes do homem emparedado dentro de um destino que lhe parece insolúvel — as palavras correntes, compendiadas pelos dicionários, são insuficientes para configurar o mundo ilógico e sombrio.” Cf. “Fases da Poesia Modernista”, in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 7-6-1958 (I) e 14-6-1958 (II).

Carlos Drummond de Andrade pode ser cronologicamente arrolado entre os poetas de 22, uma vez que seu primeiro livro encerra composições que vão de 1925 a 1930.

A fim de bem situá-lo em seu tempo, enumeremos os principais nomes da Geração de 1922:

#### **Grupo Paulista**

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Raul Bopp e outros. Este grupo lançou os movimentos Pau-Brasil, Verde-Amarelo, Anta e Antropofagia.

#### **Grupo Carioca**

Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Álvaro Moira e Ribeiro Couto. Citam-se também os espiritualistas reunidos em torno da revista **Festa**: Tasso da Silveira (4), Murilo Araújo, Cecília Meireles.

#### **Grupo Mineiro**

Carlos Drummond de Andrade e os poetas agremiados por **A Revista**, de Belo Horizonte (1924) e por **Verde**, de Cataguazes (1927).

#### **Grupo do Nordeste**

Jorge de Lima e outros.

#### **Grupo Baiano**

Eugênio Gomes e outros (5).

- 
- (4) — Sobre este grupo escreveu Tasso da Silveira uma obra polémica — **Definição do Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Edições Forja, 1932. Apesar do título, trata-se de estudo relativo ao grupo da **Festa**, para o qual o A. prefere a designação de “totalistas”: seus componentes são possuídos de “ardente espírito metafísico” (p. 107) e anseiam pela “expressão total do que somos” (p. 123). Mais universalistas que o grupo primitivista de São Paulo e dizendo-se filiados ao Simbolismo (p. 43), pretendem ocupar a terceira corrente (a dos místicos e espiritualistas) que Tristão de Athaíde dissera faltar no Modernismo brasileiro.
- (5) — Servimo-nos da disposição que vem no estudo de Péricles Eugênio da Silva Ramos — “O Modernismo na Poesia”, in **A Literatura no Brasil**, vol. III, t. 1, pp. 493-624. Mais informações sobre o Grupo Mineiro podem ser obtidas em W. Dutra e F. Cunha — **Bibliografia das Letras Mineiras**. Rio de Janeiro, INL, 1956, pp. 97-120.

Nosso poeta é de Minas, portanto, de Itabira do Mato Dentro, cidade que o viu nascer em 31 de outubro de 1902 e que passaria a figurar na geografia sentimental brasileira através de composições como “Itabira” e “Confidência do Itabirano”:

“Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E êsse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.  
.....  
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.  
Hoje sou funcionário público.  
Itabira é apenas uma fotografia na parede.  
Mas como dói!”

Descendente de fazendeiros, breve sua vocação para as letras o afastaria da vida do campo, transformando-o num “fazendeiro do ar”. Formou-se em farmácia, lecionou português, labutou no jornalismo, fêz-se funcionário público, mas, acima de tudo, poetou como poucos, com honestidade e fidelidade ao ofício, dignificando com seu exemplo a missão do poeta.

O trabalho que ora apresentamos tem uma justificativa e uma sistemática: de um lado, propiciou mais uma releitura da poesia de Carlos Drummond de Andrade; de outro, busca apresentar o conjunto da obra drummondiana em sua evolução, relacionando depois alguns aspectos formais que ela encerra.

\*

\* \*

De um modo geral, pode-se dizer que um sentido evolutivo marca a obra de CDA (6): arrancando da plena eferves-

---

(6) — Poesia e prosa compõem essa obra. PROSA: *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro, Americ Edit., 1944; *O Gerente*. Rio de Janeiro, Ed. Horizonte, 1945; *Contos de Aprendiz*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1951; *Passeios na Ilha*. Divagações sobre a vida literária e outras matérias. Rio de Janeiro, Edição da “Organização Simões”, 1952; *Fala Amendoeira*. Crônicas. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1957. Verteu para o vernáculo “Les Fourberies de Scarpin” de Mollère; “Les Liaison Dangereuses” de Laclos; “Les Paysans” de Balzac; “Therèse Desqueyroux” de Mauriac e

cência modernista, é natural que se manifestassem de início algumas concessões ao gosto da época (ocorrência do poemapiada e do humorismo), entremeadas porém de um ensimesmamento bem mineiro e de um amor do cotidiano já personalizador; numa etapa medial o memorialismo se faz presente (vejam-se composições como “Poema das Sete Faces” e “Infância”), arraigando-se cada vez mais os sentimentos contraditórios da solidão e da necessidade de solidarizar-se, da desnecessidade e imotivação das coisas, ao que se contrapõe uma viva esperança num mundo nôvo. Finalmente, verifica-se a marginalização progressiva (ainda que não radical) do anedótico e do lírico (7) ao mesmo tempo em que a linguagem avança para uma concentração simbólica que toca por vêzes o hermetismo; ensaiam-se formas novas de expressão em que o pensamento discursivo sofre a concorrência das palavras-chave de conotação plurivalente, simplificando-se a sintaxe. Poderosa nervura atravessa-lhe o itinerário poético: a busca incansável de autenticidade, coerência e fidelidade ao ofício. Vejamos os detalhes dêste quadro.

---

“Doña Rosita, la Soltera”, de García Lorca. POESIA: *Alguma Poesia*. Belo Horizonte, Edições Pindorama, 1930; *Brejo das Almas*. Belo Horizonte, Os Amigos do Livro, 1934; *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editôres, 1940; *Poesias*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1942 (além dos anteriores, encerrava esta edição o livro *José*); *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1945; *Poesia até Agora*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1948 (com um nôvo livro, *Novos Poemas*); *Claro Enigma*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1951; *Viola de Bôlso*. Rio de Janeiro, Serv. de Doc. do MES, 1952 e *Viola de Bôlso* novamente encordoadá. Rio de Janeiro, José Olympio, 1955, *refusão do primeiro*; *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1955, onde vem incluída *A Vida Passada a Limpo*); *50 Poemas Escolhidos*. Rio de Janeiro, Serv. de Doc. de MES, 1956; *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Edit. do Autor, 1962 e *Lição de Coisas*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1962. Parte desta obra poética foi traduzida para o espanhol (Madri, 1951; Buenos Aires, 1953). Salvo indicação em contrário, as citações contidas neste trabalho se referirão sempre ao volume *Poemas*. Rio de Janeiro, José Olympio Edit., 1959.

- (7) — E também da vulgaridade que tanto estigmatizou em Casimiro de Abreu, poeta em que Drummond vê este esquema: 1) O homem se recorda da infância e fica triste. 2) O homem tem um amor que não pode realizar e também fica triste. 3) O homem está longe da terra natal e sente saudade. Vj. *Confissões de Minas*, ed. cit., p. 27.

O Drummond de **Alguma Poesia**, livro de estréia, declara-se poeta inexperiente do mundo e do sofrimento (8), muito ocupado consigo mesmo e achando-se fraco:

“Quando nasci, um anjo torto  
dêses que vivem na sombra  
disse: Vai, Carlos, ser **gauche** na vida” (p. 3).

A pedra com que topou em seu caminho mostra-lhe, contudo, que a vida não é nada fácil:

“Nunca me esquecerei dêse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas” (p. 15) (9).

Em “Poema que aconteceu”, “Política” e “Explicação”, peças importantes para a compreensão do poeta, vemos a ausência de compromisso e a afirmação de liberdade que o acompanharão sempre, até mesmo na discutida **Lição de Coisas**:

“Meu verso é minha consolação.  
Meu verso é minha cachaça.  
.....  
Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entor-  
[tou” (p. 37).

E’ bem certo que vez e outra estala uma risada por estas páginas, nem sempre feitas de graves meditações sôbre o espetáculo da vida: é a hora da piada em verso, o achado modernista de que constituem exemplares “Quadrilha” e “Ane-  
dota Búlgara”:

“Era uma vez um czar naturalista  
que caçava homens.  
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas  
[e andorinhas,  
ficou muito espantado  
e achou uma barbaridade” (p. 27).

---

(8) — Confissão do próprio Autor: o. c., pp. 71-74.

(9) — Mário de Andrade escreveu sôbre esta poesia um depoimento curioso: “As dificuldades com que teve que lutar (...) êle exagerou liricamente e transportou para épocas já passadas, ao passo que na contemporânea, desenhou a coisa fácil, como desejava para si”. Cf. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo, Liv. Martins Edit., s. d., pp. 36-37.

Ou então, poeta-se a inconseqüência, para fazer **blague**: “Sesta” e “Construção”.

Silenciado o arruído dos “tempos heróicos” do Modernismo, é possível atualmente justificar e aceitar o poema-piada se bem compreendermos a atmosfera revolucionária então reinante, esclarecida pelo depoimento de CDA prestado a Brito Broca, o qual lhe perguntara sôbre se havia sinceridade nos ataques então desfechados:

“Não, respondeu-me, como todos os jovens do seu grupo, um João Alphonsus, um Martins de Oliveira, o que pretendia era fazer barulho, anarquizar, escandalizar os burgueses. Lia Machado de Assis e achava-o extraordinário, mas o clima do momento era aquêlo: implantar de qualquer maneira a fuzarca nas letras” (10).

O sugestivo título de seu segundo livro, **Brejo das Almas**, indica que um sentimento mais profundo viria ferir a calma de uma vida vivida entre dificuldades ligeiras e joviais afirmações de liberdade. Cresce agora a consciência da precariedade e inutilidade do mundo e de si mesmo:

“Perdi o bonde e a esperança.  
Volto pálido para casa.  
A rua é inútil e nenhum auto  
passaria sôbre meu corpo” (p. 42).

Ainda que gritando “sim! ao eterno”, é doloroso encontrar-se, e o poeta humanamente o confessa em “Convite triste” e “Necrológio dos desiludidos do amor”. A única baliza certa neste brejo incerto é o amor, e o poeta bem o conhece (“Amo burra, burramente” — p. 60) pois muito lhe apraz descansar “à sombra doce das môças em flor”.

Francisco Luiz de Almeida Talles viu bem, nesta obra, a humanização do poeta, perdida a acidez de uma autocrítica ju-

---

(10) — Brito Broca — “Na Década Modernista: Machado de Assis au dessus de la mêlée”, in *Revista do Livro*, n.º 11 (setembro de 1958), p. 41. Sérgio Milliet (o. c., p. 57) lamenta que o poema-piada, surgido para ridicularizar a falsa solenidade do Parnasianismo, tenha servido para encobrir tanta irresponsabilidade poética. Que não é o caso, aliás, de CDA.

venil, o que tudo anuncia a nova atitude encontrada em **Sentimento do Mundo** (11)

Com efeito, grande transtôrno causaram em Drummond o impacto com a multidão da cidade grande e o espantinho da guerra. Foram êstes os elementos que “converteram” o poeta itabirano, purificando-lhe alguns sentimentos da juventude e acarretando experiências novas.

Entre os primeiros reencontramos aquela proclamada pequenez, fruto em outro tempo de uma natureza tímida, agora resultado de experiência acumulada:

“Não, meu coração não é maior que o mundo.  
E’ muito menor.  
Nêle não cabem nem as minhas dores.  
.....  
Sim, meu coração é muito pequeno.  
Só agora vejo que nêle não cabem os homens” (pp. 85-86).

Experiência edificada num mundo convulsionado pela guerra e complicado pela multiplicidade das rebeliões intelectuais, mundo sem motivo nem razão (“Dentaduras Duplas”), onde nada importa:

“O amor não tem importância.  
.....  
Mas também a carne não tem importância.  
.....  
Também a vida é sem importância.  
.....  
Os beijos não são importantes” (p. 73),

a não ser o mêdo, valor absoluto (“Congresso Internacional do Mêdo”):

“Provisôriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
.....  
cantaremos o mêdo da morte e o mêdo de depois da morte” [te” (p. 71);

---

(11) — Cf. “Poesia e Vida em Carlos Drummond de Andrade”, in *Diálogo*, n.º 3 (1956), p. 53.

mundo, enfim, tão diverso do antigo, o da perdida juventude:

“Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!” (p. 84).

Uma nova dimensão irrompe poderosamente dêsse estado d'alma: a necessidade urgente de solidariedade e de compreensão fraternas, admiravelmente simbolizadas pelas mãos em seu poema “Mãos Dadas”:

“Não serei o poeta de um mundo caduco.

Também não cantarei o mundo futuro.

.....

O presente é tão grande, não nos afastemos.

Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,

.....

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens  
[presentes, a vida presente” (p. 79).

O sentido político (tomada aqui a palavra, em sua significação mais alta) de “Mãos Dadas” não passou despercebido a Otto Maria Carpeaux nem a Roger Bastide, que discorreram sobre a “atitude das mãos que se apertam” (12).

Também no poema em prosa “O Operário do Mar” transparece a firme disposição de solidarizar-se:

“Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza...” (p. 69).

Mas o poeta-participante tem duras palavras para os indiferentes, os absenteístas, os “Inocentes do Leblon”:

“Os inocentes do Leblon

não viram o navio entrar.

Trouxe bailarinas?

trouxe emigrantes?

trouxe uma grama de rádio?

---

(12) — De Carpeaux, ler “Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade”, in *Origens e Fins. Ensaios*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 329-338; de Bastide, os *Poetas do Brasil*. Curitiba, Edições Guaíba Ltda., s. d., p. 81.

Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,  
mas a areia é quente, e há um óleo suave  
que êles passam nas costas, e esquecem” (p. 73).

Que resta do Drummond anterior, do que ainda não fôra acometido pelo forte desejo de viver integralmente a vida? Restaram-nos aquela expressão dura e sêca e aquêlê lirismo enxuto da “Elegia 1938”, como exemplificou Aurélio Buarque de Holanda (13):

“Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota,  
e adiar para outro século a felicidade coletiva” (p. 85).

José, em suas linhas gerais, repisa o que de nôvo trouxera a mensagem poética de **Sentimento do Mundo**. Acentua-se o velho sentimento da solidão onipresente:

“Nesta cidade do Rio,  
de dois milhões de habitantes,  
estou sôzinho no quarto,  
estou sôzinho na América.  
.....  
De dois milhões de habitantes!  
E nem precisava tanto...  
Precisava de um amigo” (p. 88).

“O’ solidão do boi no campo  
ó solidão do homem na rua!” (p. 89).

Permanece a impressão da disponibilidade e da insolubilidade da vida, que CDA plasmou na conhecida poesia “José”:

“E agora, José?  
A festa acabou,  
a luz apagou,  
o povo sumiu,  
a noite esfriou,  
e agora, José?  
.....  
se você morresse...  
Mas você não morre,  
você é duro José!

Sòzinho no escuro  
.....  
você marcha, José!  
José, para onde?" (pp. 101-103).

Persiste, finalmente, aquela ansiada precisão de fazer algo, de marcar a presença: e o símbolo da mão, "trouvaille" já registrada em sua obra anterior (e que voltará em **Lição de Coisas**), ressurge para concretizar êsse anseio: mão que quer compreender, participar e solidarizar-se; mão que se julga incapaz disso tudo:

"Minha mão está suja.  
Preciso cortá-la.  
Não adianta lavar.  
A água está podre.  
Nem ensaboar.  
O sabão é ruim.  
A mão está suja,  
suja de há muitos anos.  
.....  
Cristal ou diamante,  
por maior contraste,  
quisera torná-la  
.....  
Com o tempo, a esperança  
e seus maquinismos,  
outra mão virá  
pura — transparente —  
colar-se a meu braço" (pp. 104-105).

Em **A Rosa do Povo** reaparece o extinto memorialismo, assinalando-se comovidas composições dedicadas à evocação do pai ("Como um presente", "Rua da Madrugada"); o poeta continua a ser um solitário ("América": "sou apenas um homem. / Um homem pequenino à beira de um rio"), e a participar dolorosamente do mundo que o cerca ("Visão 1944").

Condena o mundo e suas guerras que dividem os homens ("Já não há mãos dadas no mundo" — p. 203), mas não re-

nuncia a esperar por um mundo nôvo — pôsto que verdadeira esperança de um desiludido — (14):

“Uma flor nasceu na rua!  
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfeço.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a policia, rompe o asfalto.  
(...)  
E’ feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nôjo  
[e o ódio” (pp. 113-114).

“Irmãos, cantai êsse mundo  
que não verei, mas virá  
um dia, dentro de mil anos,  
talvez mais... não tenho pressa” (p. 200).

Neste reiterado e desconsolidado acreditar no futuro, identifica-se às humanas comédias de Chaplin, homem do povo:

“ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode  
[caminham numa estrada de pó e esperança” (p. 229).

Se o simbolismo das palavras se adensa em poesias como “Economia dos Mares Terrestres”, persiste por outro lado o ingrediente apoético no cotidiano, brado de protesto contra a sem-razão e a banalidade das coisas: “Noturno Oprimido”, “Morte no avião”, “Morte do Leiteiro”.

**Novos Poemas** é uma coletânea de composições escritas entre 1946 e 1947.

À parte a expressão renovada de solidariedade em “A Federico García Lorca”:

“Vergonha de há tanto tempo  
viveres — se morte é vida —  
sob chão onde esporas tinem  
e calcam a mais fina grama  
e o pensamento mais fino  
de amor, de justiça e paz” (p. 236),

assinalemos, de passagem, o poema em prosa “O Enigma”, representado pela Coisa enorme que barra o caminho aos sê-

---

(14) — A expressão é de Paulo Rônai — “Poesia e Poética em A Rosa do Povo”, in *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro, INL, 1958, p. 81.

res, e para cuja decifração se mostram inúteis a inteligência e a sensibilidade (p. 243).

O ideal de pureza e perfeição subjacentes na poesia de CDA encontra em **Novos Poemas** uma imagem para representá-lo: o diamante, utilizado pela vez primeira em **José**; falando da mão suja, contrasta-a com o “cristal ou diamante” em que “quisera torná-la” (p. 104). E mais além:

“Minha vida, nossas vidas  
formam um só diamante” (p. 230).

Fundamenta-se nesta imagem aquela exclamação de “Sonho de um sonho” (“Ó terra sôbre diamantes!” — p. 257) e a oposição crueldade / diamante constituída nestes versos:

“Aspiro antes à fiel indiferença  
e, na sua indiscriminação de crueldade e diamante,  
capaz de sugerir o fim sem a injustiça dos prêmios” (p. 262).

**Claro Enigma** é obra de autor cinqüentão, entediado e classicizante, cético mas não desesperado. E’ o próprio CDA quem irônicamente nos fala desta fase:

“Um literato de cinqüenta anos é ordinariamente mais suportável que o seu competidor de vinte... já começa a desconfiar da bobagem natural das coisas” (15).

A insistência na temática que configura um mundo imotivado e inexplicável (o que está bem dentro da atmosfera de nossa época) leva o poeta a uma visão amarga da vida, tecida de dúvidas, solidão, niilismo e contradição, sentimentos admiravelmente sintetizados na “Cantiga de Enganar”:

“Meu bem, o mundo é fechado,  
se não fôr antes vazio.  
O mundo é talvez: e é só.  
Talvez nem seja talvez” (p. 259).

---

(15) — Cf. *Passeios na Ilha*, ed. cit., p. 135. Não será demais recordar ao leitor que *Claro Enigma* traz como divisa o “Les événements m’ennuient” de Paul Valéry.

Vivendo num mundo que “anda morrendo sempre” (p. 268) e do qual tôda justificação ou explicação foi brutalmente sonogada aos olhos mortais, não admira que se assanhe a oficina do poeta:

“Eu quero compor um sonêto duro  
como poeta algum ousara escrever.  
Eu quero pintar um sonêto escuro,  
sêco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu sonêto, no futuro,  
não desperte em ninguém nenhum prazer.  
E que, no seu maligno ar imaturo,  
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Êsse meu verbo antipático e impuro  
há de pungir, há de fazer sofrer,  
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro  
cão mijando no caos, enquanto Arcturo  
claro enigma, se deixa surpreender.” (p. 260).

A inexplicabilidade do mundo acarreta uma nova dimensão para a poesia drummondiana: o adensamento da imagética e a complicação do símbolo, frutos da excitação ante o indizível. Era o recurso à linguagem das comparações e dos emblemas, com sabor bíblico, caminho desimpedido para a expressão eficaz das idéias menos de se inteligenciar que de sentir. Daqui composições como “Ser”:

“O filho que não fiz  
hoje seria homem.  
(...)  
O filho que não fiz  
faz-se por si mesmo” (p. 252).

e de “Contemplação no Banco”:

“O coração pulverizado range  
sob o pêso nervoso ou retardado ou tímido  
que não deixa marca na alamêda, mas deixa  
essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim,  
espiralante.  
(...)

Meu retrato futuro, como te amo,  
e mineralmente te pressinto, e sinto  
quanto estás longe de nosso vão desenho  
e de nossas roucas onomatopéias...” (pp. 253-254).

Mas já o equilíbrio retorna, reconduzindo CDA a uma calma aceitação do mundo como é (“baixemos nossos olhos ao desígnio / da natureza ambígua e reticente” — p. 266). E o amor, valor eterno, não se deixa alcançar pelo fel da incerteza, sobrevivendo ao caos:

“Que pode uma criatura senão  
entre criaturas amar?  
(...)  
Êste o nosso destino: amor sem conta” (p. 262).

Outra não foi a resposta que o fantasma da “hora fria” deu às suas “Perguntas”:

“Amar, depois de perder” (p. 289).

As composições que fecham êste **Claro Enigma** versam reminiscências de família (“Encontro”, “A Mesa”), do torrão natal (“Sêlo de Minas”) e a permanência dos nossos mortos em nós (“Convívio”).

**Viola de Bólso** é um oásis dentro da evolução da poesia de CDA; dividido em diversas partes (Prima & Contraprima, Meigo Tom, Boas-Festas, Dedicatórias de Claro Enigma, Dedicatórias de Fazendeiro do Ar, Para Agradecer e Ponteio Maduro), comete o lirismo fácil e o verso de circunstância, poetando o cotidiano (“O Gato Solteiro”, “O Poeta vai ao Jóquei”) e o ensimesmamento humorístico:

“O poeta foi para casa,  
às cinco, após o expediente?  
Ou ficou arrastando asa,  
inconsideradamente?” (16).

Ocorrem também profissões de amor à simplicidade:

“aos que vomitam (sic) meus poemas,  
nos mais simples vendo problemas” (p. 18),

tema que reaparece na dedicatória de **Claro Enigma** a **Cyro dos Anjos**:

“O poeta, com seu Claro Enigma,  
que nada tem de enigma — é claro —  
saúda em Cyro um paradigma  
de escritor disertado e preclaro” (p. 96).

Assinale-se, sobretudo, a presença da rima e de um ritmo bastante marcado, como em “Maralto”:

“Que coisa é maralto?  
O mar que de assalto  
cobre tôda a vista?  
Galo cuja crista  
salta em sobressalto  
a quem lhe resista?  
O mar — que é maralto?  
(...)  
Na lívida escama  
no agudo ressaldo  
do teu cosmorama,  
quem sabe, maralto,  
o que, de tão alto,  
tão alto, anda falto  
no amor de quem ama?” (pp. 113-114).

O tom predominante em **Fazendeiro do Ar**, a obra seguinte, é o de um outonal recolhimento de quem começa a meditar no tempo, na velhice, nos netos, entregando-se a uma dolorida aceitação da incerteza: “E sempre no meu sempre a mesma incerteza” (p. 311) e da melancolia:

“Tenho saudade de mim mesmo, saudade sob aparência de remorso,  
de tanto que não fui, a sós, a êsmo,  
e de minha alta ausência em meu redor” (p. 314).

O mesmo se pode dizer de **Vida Passada a Limpo**, notando-se aqui aquela defesa do amor-valor eterno registrado desde **Brejo das Almas**:

(...)  
“O meu amor é tudo que, morrendo,  
não morre todo, e fica no ar, parado” (p. 329),

válido mesmo quando, ao passar a vida a limpo e se encontrando tudo “branco, no tempo”, ainda assim “essa alvura de morte lembra amor” (p. 331). Na neutralidade da côr branca, o colorido forte do amor.

Com a polêmica **Lição de Coisas** comemorou CDA seu sexagésimo aniversário; a obra está dividida em nove partes, definindo o título de cada qual o tema versado: Origem, Memória, Ato, Lavra, Companhia, Cidade, Ser, Mundo e Palavra.

Antes de qualquer ajuizamento sôbre esta obra, parecemos bom avaliar-lhe as inovações, ao lado daqueles traços que permitem situá-la numa linha evolutiva começada em **Alguns Poesia**.

Principiando pelos últimos, reencontraremos o autor empenhado na “busca do outro” (“Mineração do Outro” e “O Retrato Malsim”), exercício ao cabo do qual se descobre sempre ausente de si mesmo:

“O corpo em si, mistério: o nu, cortina  
de outro corpo, jamais apreendido,  
assim como a palavra esconde outra  
voz, prima e vera, ausente de sentido” (17).

“Afiml irrompe, dono completo.  
Instalou-se, a mesa é sua,  
cada vinco e reflexão madura êle é quem porta,  
e esparrama na toalha sua matalotagem:  
tôdas as flagelações, o riso mau,  
o desejo de terra destinada  
e o estar-ausente em qualquer terra” (p. 69).

Nesta mineração (ou mineiração?) vez e outra o alvião topa a “ultima ratio”, mas a imagem é fugaz:

“O que se libertou da história,  
ei-lo se estira ao sol, feliz.

e. cavalhada morta, as ações.

Agora divisou a traça  
preliminar a todo gesto.  
Abre a primeiríssima porta,  
era tudo um problema certo” (p. 15).

Continua, também, a confiança no futuro, pois “o homem (tenho esperança) liquidará a bomba” (p. 87), ao mesmo tempo em que prosseguem as inquirições em tórno da palavra (“A Palavra e a Serra”) e do indizível (“Massacre”). Falaremos mais tarde sôbre a enumeração caótica, processo cuja ocorrência em **Lição de Coisas** não constitui novidade: encontramos-lo desde **Alguma Poesia**.

Entre as inovações são dignos de nota um aprofundamento do supra-realismo (“O Padre e a Môça) e a ênfase concedida à criação de palavras novas que atendem a intenções evidentes: comunicação mais rápida e eficiente, concentração de mais de uma mensagem num só vocábulo, busca do imprevisto. Exemplificando: **Aurinaciano**, **Auritabirano** (p. 15), **oceano-mundo** (p. 22), **de rompante** (p. 34), **noitidão**, **longiperto** (p. 34), **nunca de nuncaras** (p. 47), “a mão cresce mais e faz / do mundo-como-se-repete o mundo que **telequeremos**” (p. 57).

Coube aos concretistas, salvo êrro, a primazia no iniciar os debates sôbre a obra-caçula do poeta de Itabira. Haroldo de Campos em artigo publicado no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, número dedicado a CDA (18), alinha-o entre os concretistas e entre os que buscam uma “nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea”. Lemos num “móbile” inserto na revista do grupo:

“Neste nôvo livro, vemos o poeta entrar diretamente no assunto, sem rodeios nem tergiversações, ora incorporando o visual, ora fragmentando a sintaxe, ora procedendo à desarticulação ou à montagem de palavras, ora partindo para a linguagem extremamente reduzida” (19).

Não obstante estas opiniões, estou convicto de que a leitura atenta de **Lição de Coisas** por quem quer que seja não

(18) — “Drummond, Mestre de Coisas”, in Supl. Lit. de **O Estado de São Paulo**, edição de 27-10-1962.

(19) — Cf. “Drummond dá Lição de Coisas”, in **Invenção**, rev. de Arte de Vanguarda. São Paulo, n.º 2 (2.º semestre de 1962), p. 72.

facultará a vinculação do poeta a esta ou aquela tendência de vanguarda. Igualmente não creio ser necessário buscar a chave para a compreensão de **Lição de Coisas** em novas concepções do fenômeno poético, como quis Wilson Martins, num artigo em que repele veladamente as experiências praticadas neste livro (20). Afinal, CDA não elevou à condição de sistema a desintegração da palavra e o esfacelamento da sintaxe; procurou, isto sim, uma expressão renovada, insistindo no aprofundamento da pesquisa formal. E ninguém ignora ser esta uma aspiração comum entre os escritores contemporâneos...

Se alguma restrição lhe pode ser levantada, será a da impopularização trazida pelo refinamento expressional e pelo trato surrealista do assunto, riscos que, de resto, êle mesmo traz bem gravados em sua consciência crítica:

“A Arte Moderna não é popular porque ela esquiva o assunto, enquanto o povo o procura” (21).

Concluída esta longa resenha da poesia de CDA, julgo oportuno esquematizar-lhe a temática (22).

Sacrificando o pormenor em benefício do geral (e não se ignora como é difícil dispor didaticamente os motivos desta poesia), pode-se afirmar que o universo poético drummondiano se agita entre dois polos: sentimento de solidão / ímpeto de participação e de solidarização.

CDA mais que ninguém soube pintar a dramaticidade do isolamento em que anda metido o homem moderno, rodeado de milhões de semelhantes hostis, e contudo tão solitário como o boi no campo. Paradoxalmente, é nas instituições humanas mais vinculadas ao senso do coletivo (ruas, edifícios de apartamentos, multidão, etc.) que vamos encontrar o homem só, opressivamente só. Brotam daqui as poesias sôbre edifícios, tôdas elas repassadas de um desespêro mudo que é tam-

---

(20) — W. Martins — “Palavra e Poesia”, in Supl. Lit. de O Estado de São Paulo, ed. de 17-11-1962.

(21) — Cf. Passeios na Ilha, p. 124.

(22) — José Aderaldo Castello foi o primeiro a levantar o idearium do poeta: vj. Homens e Intenções. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959, pp. 100-106.

bém consciência de um odioso absentismo: “Privilégio do Mar”:

“Neste terraço mediocrementemente confortável  
bebemos cerveja e olhamos o mar.  
Sabemos que nada nos acontecerá.  
O edificio é sólido e o mundo também” (p. 72).

“Os ombros suportam o mundo”:

(...)  
“As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edificios  
provam apenas que a vida prossegue  
e nem todos se libertaram ainda” (p. 78).

“Noturno à janela do apartamento”:

“Silencioso cubo de treva:  
um salto, e seria a morte  
(...)  
A soma da vida é nula” (p. 87).

“Edifício Esplendor”:

(...)  
“No cimento, nem traço  
da pena dos homens.  
As familias se fecham  
em células estanques  
(...)  
Entretanto há muito  
se acabaram os homens.  
Ficaram apenas  
tristes moradores” (p. 91).

“Edifício São Borja”:

“Esqueléticos desajustados  
brigando com a vida nus  
surgindo à noite em fragmentos  
São Borja” (p. 146).

A ausência de solidariedade e compreensão sufoca o homem moderno, como já dissera o próprio poeta:

“A solidão é niilista. Penso numa solidão total e secreta, de que a vida moderna parece guardar a fórmula,

pois para senti-la não é preciso fugir para Goiás ou as cavernas. No formigamento das grandes cidades, entre os roncões dos motores e o barulho dos pés e das vozes, o homem pode ser invadido bruscamente por uma terrível solidão, que o paralisa e o priva de qualquer sentimento de fraternidade ou temor. Um desligamento absoluto de todo compromisso liberta e ao mesmo tempo oprime a personalidade. Dessa solidão está cheia a vida de hoje, e a instabilidade nervosa do nosso tempo poderá explicar o fenômeno de um ponto de vista científico; mas, poéticamente, qualquer explicação é desnecessária, tão sensível e paradoxalmente contagiosa é esta espécie de solidão” (23).

Descendem desse nihilismo composições como “Poema que aconteceu”, “O Sobrevivente” e “Vida Menor”, às quais remetemos o leitor.

Por outro lado, o persistente solipsismo de CDA haveria de conduzi-lo à posição oposta, concretizada na pregação de uma atitude participante e solidária, mais conformada ao ideal modernista: “Mas há que tentar o diálogo, quando a solidão é vício” — p. 322 (24). Em *Passeios na Ilha* esclarece a extensão e o alcance da atitude recomendada aconselhando uma “não muito estouvada confraternização” (25). De qualquer forma, porém, não é preciso procurar muito para encontrar o poeta-participante, como ficou demonstrado à saciedade páginas atrás, e como tem sido anotado freqüentes vezes pela crítica: refiram-se o depoimento de Antônio Cândido e o parecer de Andrade Murici, que viu no “efeito de obsessão” laten-

---

(23) — *Confissões de Minas*, p. 25.

(24) — “Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí algumas indicações que permitirão talvez ao poeta deixar de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem”. Cf. *Confissões de Minas*, pp. 218-219. Recorde-se ainda o testemunho de Mário de Andrade: “O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionistas e os valores eternos ficam para depois”. *Aspectos da Literatura Brasileira*, p. 255.

(25) — O. c., p. 11.

te nos versos do poeta uma conseqüência daquela inclinação (26). Angulando a questão de modo diverso, opina Décio Pignatari que CDA se torna mais participante quando, compreendendo a crise declarada hodiernamente entre as relações poesia / prosa, adere à prosa, torna-se mais discursivo, alcançando com isso um grau mais elevado em sua participação:

“...e assim, quanto mais se dá o êxito da prosa, quanto mais o poema se torna prosaico e portanto mais participante e com maior carga de informações, tanto mais êle perde enquanto **poesia**, enquanto **palavra estética**” (27).

Algumas implicações decorrem da atitude participante do autor, notadamente a riqueza temática e a consideração de que não há assunto apoético.

Já em **Confissões de Minas** enumerava o que lhe parecia constituir matéria poética: participação na vida, identificação com os ideais do tempo, curiosidade e interesse pelos outros homens, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior. Numa palavra, poesia em que se nota a busca de uma identificação mais íntima (“Tal uma lâmina, / o povo, meu poema, te atravessa”), não atreita às aparências e à superfície, como sói acontecer em nossa poesia social. Entendam-se nesta perspectiva as auto-recriminações de “O Operário do Mar”, quando o poeta confessa não se sentir perfeitamente “sintonizado” com seu semelhante.

Por fim, o não reconhecimento da distinção poético / apoético (“...apoéticos não são nunca os assuntos, porém os poetas quando não sabem tratá-los” — (28) mostra-nos uma autor

(26) — Respondendo a questionário formulado por Mário Neme, disse A. Cândido: “...não há mógo algum que possua e realize o sentido do momento como êle. CDA representa essa coisa invejável que é o amadurecimento paralelo aos fatos”. Cf. *Plataforma da Nova Geração*. Pôrto Alegre, Liv. do Globo, 1945, p. 32. Andrade Murici — *A Nova Literatura Brasileira*. Crítica e Antologia. Pôrto Alegre, Liv. do Globo, 1936, pp. 41-43.

(27) — Consulte-se a tese apresentada por DP ao Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária e publicada nos *Anais*. Assis, 1963, p. 393. Furtamo-nos a comentar o “prosaísmo” de CDA por escapar ao esquema dêste trabalho.

(28) — *Passeios na Ilha*, p. 94. Considere-se também: “De fato, pode dizer-se de qualquer verdadeiro poeta que a vida inteira êle desenvolverá um tema

bastante entrosado com o **idearium** modernista (29), poetando o cotidiano e construindo através dêle uma obra de elevada concentração estética:

“O bonde, a rua  
o uniforme de colégio se transformam,  
são ondas de carinho te envolvendo” (p. 110).

\*

\* \*

A personalidade literária de Carlos Drummond de Andrade levou-o à elaboração de uma linguagem capaz não só de traduzir sua **visão totalizante** dos homens e das coisas senão também de atender com eficiência a seu honesto esforço de **comunicação**. Nesta segunda parte, procurarei caracterizar os recursos formais utilizados pelo autor para lograr aquela dupla finalidade.

Um velho processo literário utilizado pelos que querem dar do mundo que nos cerca uma visão caleidoscópica e variada é o conhecido por enumeração caótica. Estudado por diversos autores, mereceu de Leo Spitzer um ensaio histórico-interpretativo bastante divulgado e verdadeiramente magistral (30). O objetivo desse processo é captar a complexa realidade objetiva e subjetiva do momento presente e já por esta definição se lhe pode esperar a ocorrência no poeta que estudamos.

---

único, que é o seu próprio, e que se confunde com a sua natureza e o seu entendimento pessoal das coisas humanas” (p. 161).

(29) — “Todos os assuntos são vitais. Não há temas poéticos. Não há épocas poéticas. Os modernistas derruindo êsses alvos mataram o último romantismo remanescente: o gosto pelo exótico”. Vj. Mário de Andrade — “A Escrava que não é Isaura”, in *Obras Imaturas*, São Paulo, Liv. Martins Edít., 1960, pp. 208-209.

(30) — “La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna”, in *Linguística e História Literária*, 2a. ed. Madrid, Editorial Gredos, 1961, pp. 247-300. Mário de Andrade consagrou ao processo enumerativo (a que chamou “polifonia poética”, “simultaneísmo” “sensação complexa total final”) algumas palavras na primeira composição de Paulicéia Desvairada (“Artista”), retomando depois o assunto no estudo “A Escrava que não é Isaura” (ed. cit., p. 265 e ss.). É intrigante que essas considerações não gozem de merecida divulgação entre os estudiosos brasileiros.

De diferentes modos CDA serviu-se da enumeração caótica:

— repetindo a palavra para extrair dela seu conteúdo inteiro, com a valorização do “pormenor poemático” (34); lê-se em “Nosso Tempo”:

“Escuta a hora expandongada da volta.  
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,  
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,  
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem  
imaginam esperar qualquer coisa,  
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,  
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,  
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade,  
[imaginam” (p. 124).

— jogando com palavras inventadas (“Os Materiais da Vida”, p. 334) ou que se sucedem ao sabor de sugestões diversas; dentro dêsse processo, as palavras como que fluem espontaneamente umas das outras, numa verdadeira e “poderosa orquestração verbal”, para servir-me da feliz expressão de Spitzer:

“Isso é aquilo”

“O fácil o fóssil  
o míssil o fissil  
a arte o infarte  
o ocre o canopo  
a urna o farniente  
a foice o fascículo  
a lex o judex  
o maiô o avô  
a ave o mocotó  
o só o sambaqui” (32).

---

(31) — A prática da palavra em CDA, aqui compreendido o uso lúdico do vocabúlo repetido, foi estudada por Antônio Houaiss — “Poesia e Estilo em Carlos Drummond de Andrade”, in *Cultura*. Rio de Janeiro, n.º 1 (1948), 187-186.

(32) — Cf. *Lição de Coisas*, p. 91. Sobre “Isso é Aquilo”, ler de Mário Chamie — “Ptyx, o poeta e o mundo”, in *Supl. Lit. de O Estado de São Paulo*, 27-10-1962

— dispondo linearmente os elementos figuradores de uma visão estética das coisas; registra-se então a presença da oração nominal, importante recurso da sintaxe afetiva:

“São João Del Rei”:

(...)

“Almas antigas que nem casas.  
Melancolia das legendas” (p. 11)

“Família”:

“Três meninos e duas meninas,  
sendo uma ainda de colo.  
A cozinheira preta, a copeira mulata,  
o papagaio, o gato, o cachorro,  
as galinhas gordas no palmo de horta  
e a mulher que trata de tudo.

A espreguiçadeira, a cama, a gangorra,  
o cigarro, o trabalho, a reza,  
a goiabada na sobremesa de domingo,  
o gramofone rouco tôda a noite  
e a mulher que trata de tudo.

O agiota, o leiteiro, o turco,  
o médico uma vez por mês,  
o bilhete tôdas as semanas  
branco! mas a esperança sempre verde.  
A mulher que trata de tudo  
e a felicidade” (p. 25).

“A Palavra e a Terra”:

“Açaí de terra firme  
jurema branca esponjeira  
bordão de velho morragem  
taxi flor amarela  
ubim peúva do campo  
caju manso mamão bravo  
cachimbo de jabuti  
e pau roxo de igapó” (33).

---

(33) — Deixamos de transcrever a poesia inteira por brevidade; tôda ela foi montada com enumerações. Cf. Lição de Coisas, p. 16.

“A Mão”:

(...)

“Entre o sonho e o cafêzal  
entre guerra e paz  
entre mártires, ofendidos,  
músicos, jangadas, pandorgas,  
entre os roceiros mecanizados de Israel,  
a memória de Giotto e o aroma primeiro do Brasil  
entre o amor e o ofício  
eis que a mão decide:” (*ibidem*, p. 57).

— agrupando elementos representativos de uma visão dinâmica: note-se a ausência de virgulação que imprime maior velocidade ao conjunto:

“Rio de Janeiro”:

“Fios nervos riscos faíscas,  
As côres nascem e morrem  
com impudor violento.  
Onde meu vermelho? Virou cinza.  
Passou a boa! Peço a palavra!  
Meus amigos todos estão satisfeitos  
com a vida dos outros.  
Fútil nas sorveterias.  
Pedante nas livrarias...  
Nas praias nu nu nu nu nu.  
Tu tu tu tu tu no meu coração.  
(...) — pp. 11-12.

“Desfile”:

(...)

“O tempo fluindo: passos  
de borracha no tapête,  
lamber de língua de cão  
na face: o tempo fluindo.

(...)

O mundo me chega em cartas.  
A guerra, a gripe espanhola,  
descoberta do dinheiro,  
primeira calça comprida,  
sulco de prata de Halley,  
despenhadeiro da infância” (p. 178).

“Interpretação de Dezembro”:

(...)  
“O velho dormindo  
na cadeira imprópria.  
O jornal rasgado.  
O cão farejando.  
A barata andando.  
O bôlo cheirando.  
O vento soprando.  
E o relógio inerte” (p. 183).

Há pelo menos três aspectos notáveis na poética drummondiana os quais patenteiam seu esforço de **comunicação** com o semelhante, num contacto fraterno ainda que discreto: o coloquialismo, a busca do efeito inesperado e o apêlo à colaboração do leitor no acabamento da obra poética.

E’ sabido que o Modernismo buscou diminuir a distância entre a linguagem escrita e a linguagem falada através do coloquialismo e da recolha de traços populares; nosso poeta não foi infenso a êsse estar à vontade com o leitor:

“Só o amor volta para brigar,  
para perdoar,  
amor cachorro bandido trem” (p. 7).

“Depois volta para casa  
livre, sem correntes  
muito livre, infinitamente  
livre livre livre que nem uma bêsta  
que nem uma coisa” (p. 17).

“Eu te gosto, você me gosta  
desde tempos imemoriais” (p. 28).

“E daí não sou criança.  
Fulana estuda meu rosto.  
Coitado: de raça branca.  
**Tadinho:** tinha gravata” (p. 152).

“Pela escada em espiral  
**Diz-que** tem virgens tresmalhadas” (p. 5).

“O Rio das Velhas lambe as casas velhas  
casas encardidas onde há velhas nas **jinelas**” (p. 9).

“O poeta **chega na estação**” (p. 19).

“Dito isto **fechou-se em copas**” (p. 23).

(dai-me dinheiro para eu comprar o que)  
(na minha terra **ninguém não pissui**” (p. 38).

“Pum pum pum adeus, **enjoada**” (p. 58; também à p. 60).

“Minhas filhas, bôca prêsa  
vosso pai **evém** chegando” (p. 157).

“Olhei para cara dela,  
**quede** os olhos cintilantes?” (p. 161).

“Meu leiteiro tão sutil  
de passo **maneiro** e leve” (p. 166).

“**Não chove** mais, Maria! — e ela  
parou” (Viola de Bôlso, p. 39).

Por outro lado, soube CDA enriquecer a virtualidade comunicativa de seus poemas cultivando o efeito produzido pelo inesperado, graças ao que traz o leitor em permanente estado de tensão. Para tanto, praticou a adjetivação inusitada, criou palavras e lançou mão do recurso às sucessões vocabulares analógicas, conforme passamos a exemplificar.

Drummond adjetiva escassamente, com sobriedade e finura. Porém a frugalidade com que se utiliza dêsse recurso expressivo não faz senão acentuar o tom raro, por vêzes cômico, mas sempre inopinado de sua adjetivação; assim, a lua pode ser “irônica, diurética” (p. 5) ou “gorda” (p. 21); os postais da Suíça mostram “altitudes altíssimas” (p. 8) “na vida de minhas retinas fatigadas” (p. 15). O coração do poeta é “numeroso” (p. 19), tem “ímpetos de aeroplano” (p. 46). Surge o “riso postiço de um dente de ouro” (p. 30), há uma “ausência branca (p. 67), enquanto as môças estão “de um vegetal segrêdo enfeitçadas” (p. 238).

Também no campo do artesanato de palavras foi CDA moderado. Aos exemplos colhidos em **Lição de Coisas** (enumerados pp. atrás) acrescentemos mais êstes, de interêsse para documentar a anterioridade do processo: “virgens tresmalhadas, / incorporadas à via-láctea, / **vaga-lumeando**” e “chamar-te vi-

são seria / **malconhecer** as visões” (p. 254); “que pode uma criatura senão, / (...) amar e **malamar**” (p. 262); “Eternidade eternite eternaltivamente / etêrnuávamos / eterníssimo / A cada instante se criam novas categorias do eterno” (p. 315).

Mas a surpresa que seus versos nos causam reside principalmente no uso de um processo a que denominaremos “séries de vocábulos analógicos”, verdadeiras seqüências de palavras encadeadas por afinidades fônicas ou semânticas e ordenadas numa disposição de tom inelutavelmente lúdico, por vêzes. Com êsse artifício ameaça o poeta desfazer a oposição “palavras nobres” / “palavras vulgares” (que a linguagem literária vinha laboriosamente edificando), empurrando de modo indiscriminado umas sôbre outras e retirando dêsse proceder efeitos verdadeiramente surpreendentes:

“Enquanto os **bárbaros sem barbas**  
sob o Cruzeiro do Sul  
se entregam perdidamente  
sem anatólios nem capitólios  
aos deboches americanos” (p. 23).

“A mulher de braços redondos que nem coxas  
martelava na **dentadura dura**” (p. 27).

“Na noite lenta e morna, morta noite sem ruído, um me-  
[nino chora” (p. 70).

(falando da mão suja)

“Era sujo pardo,  
pardo, tardo, cardo” (p. 105).

“Prêso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias **espreitam-se**” (p. 112).

“Amor tão disparatado,  
desbaratado é que é...” (p. 149).

“Calma vã de suíça e de alma  
em que me pranteio, branco,  
brinco, bronco, triste blau  
de neutro brasão escócio...” (p. 279).

“E assim terei celebrado Sônia Maria  
Sônia de som e sonho

sonata mozartiana que em modinha  
brasileira se ensombra  
e vai soar suavíssima no sono  
Maria de Maria mariamente  
ou de mar de canaviais mar murmurante” (p. 333).

“a lenha é todo o meu lenho.  
E o lanho no rosto lembra  
um tortuoso tempo escoado” (**Viola de Bólso**, p. 15).

“Chuvadeira Maria, chuvadonha,  
chuvinhenta, chuvil. pluviomedonha” (**ibid.**, p. 38).

“No fim restou-me a impressão  
que a melhor ilha ainda é filha  
do que, na essência do ser,  
é terra e é água: escumilha de pura imaginação” (**ibid.**,  
p. 70) (34).

Deixamos para o fim a consideração do procedimento que nos parece o mais eficiente dentro do esforço de comunicação que marca fortemente esta poesia: o apêlo à colaboração do leitor.

Preliminarmente, é bom encarecer que as pesquisas formais empreendidas por CDA jamais foram de molde a diminuir-lhe a dimensão humana, divorciando-o de sua missão (35) Drummond aborreceu vivamente a torre de marfim, por isso renunciou à forma pela forma. Odiando a solidão, valorizou o semelhante em sua poesia, encarregando o leitor da mais extraordinária das tarefas: o completamento, em termos individuais, de sua mensagem universalizante. A aparente ambigüi-

---

(34) — Como se pôde ver pelos exemplos, as séries analógicas ocorrem simultaneamente com as enumerações.

(35) — Escapou, desta forma, à acusação que João Cabral de Melo Neto formulou contra os poetas que vivem “no individualismo mais exacerbado, sacrificando aos caprichos da expressão o propósito de comunicar-se”. Cf. “Da Função Moderna da Poesia”, tese apresentada ao Congresso Internacional de Escritores de 1954 e publicada no vol. **Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais**. São Paulo, Ed. Anhambí Ltda., 1957, pp. 311-315.

dade de seus versos é cuidadosamente procurada, pois que lendo CDA somos convidados como que a completá-lo, partindo das sugestões que êle ardilosamente nos vai deixando ao longo de sua obra. Sua mensagem não se esgota após a primeira leitura, pois aquela procurada anfibiaologia traz muitas possibilidades e não apenas uma. CDA instituiu o “leitor-autor” libertando-nos de uma passiva reconstituição da emoção estética vivida primeiramente pelo artista.

E’ a universalização da palavra poética e o respeito à autenticidade do nosso sentir que encontramos nos meandros da poesia drummondiana. E assim, dignificados por êste singular artifício, somos convidados a compreender em sua potencialidade versos como:

“o filho que não fiz  
faz-se por si mesmo” (p. 252),

ou:

“O nome é bem mais do que nome: o além-da-coisa,  
coisa livre de coisa, circulando” (**Lição de Coisas**, p. 18),

e aquela “pedra no caminho” tão célebre quanto obsessiva:

“No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho.  
(...)  
Nunca me esquecerei dêsse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas” (p. 15).

Um sentido insuspeitado assume aquêlo estilo suspensivo, reticente de “Morte no Avião”:

“Pela última vez miro a cidade.  
Ainda posso desistir, adiar a morte,  
não tomar êsse carro. **Não seguir para** (p. 176) (36).

---

(36) — Construção semelhante encontrei em Carlos Heitor Cony, o que faz supor se trate de tipo sintático corrente na linguagem contemporânea: “**Fiz um gesto tolo, com os ombros. Não, não era lágrima nem ameaça de**”. Cf. **Informação ao Crucificado**. Rio de Janeiro, Edit. Civilização Brasileira S. A., 1961, p. 76.

E é precisamente essa **sympátheia** tão honesta e respeitavelmente buscada pelo poeta ao longo de sua obra, e essa corrente de afinidade que prontamente se estabelece entre autor e leitor que conferem a CDA uma dimensão singular no seio da poesia modernista brasileira. Este, porventura, o maior título com que o itabirano-universal Carlos Drummond de Andrade passará à história literária brasileira.