

## ENGENHARIA MODERNISTA – A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – ABRALIC

Doutorando Roberto de Andrade Lota<sup>1</sup>

### **Resumo:**

*O modernismo de 22 é normalmente propagado como um grito iconoclasta e transgressor. Essa visão, contudo parcial, não leva em conta o fator construtivo do movimento. Nesse sentido, a poesia de Carlos Drummond de Andrade, profícua e diversa, desenvolve um modernismo dicotomicamente de modernidade e de tradição a partir dos recursos da intertextualidade para a impressão do rigor (e do vigor) formal. A consciência artística do poeta, portanto, desenvolve-se, por exemplo, num prosaico em que se mostra a modernidade, retomando estéticas que apontam para o clássico. A consciência artística de Carlos Drummond de Andrade se faz numa feição crítica, visto que produz não só uma poesia que consegue olhar para si, mas que também reconhece no passado as argamassas que irão solidificar o presente.*

**Palavras-chave:** Modernismo Brasileiro – Poesia Brasileira – Carlos Drummond de Andrade e Intertextualidades Literárias

### **Introdução**

O falar sobre o modernismo deve sempre passar pelo crivo da análise distinta entre os elementos cronológicos e estéticos. Isso porque a palavra, cognata de moderno, pode indicar em sua primeira acepção a mudança de rumo das forças do passado para as mais novas, relegando certas formas para um descrédito ou anacronismo. Por outro lado, a hermenêutica estética aponta um traço de cronologia estática (entendida aqui como marca de um contemporâneo específico) indicando uma ideologia de um movimento literário, neste nosso caso particular, a continuidade da modernidade que contornou o Teatro Municipal de São Paulo naquela semana de 22.

---

<sup>1</sup>Autor

Roberto de Andrade LOTA, Doutorando  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Robertolota81@gmail.com

A iconoclasta ideologia modernista surge, então, no Brasil a partir de um curioso paradoxo. Lutando contras as forças academicistas que perpetravam a matematização positivista em nossas letras, irrompem os espíritos da época numa luta ufanista que visava à autonomia literária e identitária sob a égide das estéticas europeias, que ficaram conhecidas como os elementos de vanguarda.

Num claro processo de tateamento das verdades que pareciam brotar como filhotes de coelho, os espíritos inovavam nas formas, negando as antigas – veemente – e gritavam aos quatro ventos saudações ao Brasil junto às críticas à nossa própria condição social e artística no cenário mundial (entendido sempre como o europeu). Entretanto, isso que pode aparentar um erro ou uma algazarra, começa a tomar forma, começa a desenvolver um ideal estético firme, contudo não pontualmente em 22, mas a partir dele. É o que ocorre quando os ânimos mais iconoclastas se apascentam e a consciência crítica se desenvolve. É o que acontece, também, quando o mundo sente os efeitos das Guerras e da conseqüente angústia do período entre elas. Com as verdades abaladas e enfraquecidas, o caminho que segue precisa ser revisto. O poema-piada perder seu sentido num mundo cada vez mais sério e cinzento e não com o colorido das telas expressionistas e futuristas. Sonho e impressões interiores se transformam em agonia e incertezas.

Dessa tela apocalíptica, surge no Brasil a poesia crítica de Carlos Drummond de Andrade. O modernismo, ou melhor, os modernismos (já que devemos considerar a pluralidade de estéticas que pulularam naqueles férteis anos), então, mais do que um grito adolescente e bonachão, ganha valores mais rígidos, a partir do amadurecimento de Mário de Andrade e da mudança de tom da poesia de Manuel Bandeira, que sai do neo-simbolismo dos seus primeiros livros para atingir a consciência poética – (digamos) plena – em *Libertinagem*. Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, desenvolve uma poesia que passa tanto pela análise das situações do mundo (daí a alcunha de poeta maior) até os meandros de discussão do próprio processo artístico. Sobre isso, Antonio Candido afirma que:

Os dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade são construídos em torno de um certo reconhecimento do fato. **O sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse, embora o faça de maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo.** Este tratamento, mesmo quando insólito, garantiria a validade do fato como objeto poético bastante em si, nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos

de poesia.

(...)

Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. **E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo**, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético (2004, p.67 – grifos nossos).

De toda a pluralidade interpretativa da obra do mineiro, iremos nos concentrar numa de suas faces: a intertextualidade crítica como processo de criação original. No poeta, sua construção não vem da exegese explícita, mas da construção de uma poesia que desenvolve uma urdidura, mais ou menos, em constante diálogo não só consigo mesmo, mas com toda a tradição que lhe precede, seja recuperando antigas fórmulas seja retomando antigos temas, com o escopo de ressignificá-los.

## 2 Os aspectos da intertextualidade

### 2.1 A crítica romântica

Visando tornar mais clara a relação que Drummond estabelece a partir dos elementos da tradição, façamos uma breve análise do poema *Cidadezinha Qualquer*.

#### **Cidadezinha Qualquer**

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.

Devagar . . . as janelas se olham.

Eta vida besta, meu Deus.  
(*Alguma Poesia*, 2012)

A partir da leitura do texto, realça-se a intertextualidade com *Meus Oito anos*, de Casimiro de Abreu, presentificadas na estrutura sintático-semântica do poema e nas relações de sentido que se engendram quando o texto é contraposto a uma matriz de referenciação parafrásica.

Já no título, a presença do diminutivo conduz ao valor dimensional de limitação

geográfica na representação de uma cidade do interior. Paralelamente a essa interpretação lexical, há o valor embutido no diminutivo associando a um tom pejorativo, como uma “cidade desimportante”. Isso se ratifica pela posposição do adjetivo “qualquer”, que perde o valor pronominal de indefinição para ganhar um aspecto de frivolidade. Tal cidade, então, passa a ser compreendida como uma cidade comum posta num espaço isolado do mapa do Brasil. Sem individualidades, identidade ou essência de unicidade.

Na primeira estrofe, reforça-se o lirismo, a partir do bucolismo dos dois primeiros versos. O último, por sua vez, volta à ideia de pomar, metonimicamente representado em *bananeiras* e *laranjeiras*, espaço que, preenchido pelas mulheres, estará repleto de *amor*, acompanhado pelo *cantar*, que recheia de lirismo a cena.

Contudo essa aparência de júbilo contido desenvolve subrepticamente um tom de estaticidade morosa que leva a coisificação dos elementos ao redor. Isso se observa estruturalmente a partir do paralelismo sintático dos dois primeiros versos em que a relação de equivalência entre *mulheres* e *casas* não conduz para a personificação da segunda, mas sim para a reificação da primeira.

Tais relações paralelísticas – *pomar*, *amor*, *cantar* – enumeradas numa coordenadamente, transforma, por conversão, *cantar* num substantivo, indicando (ou reiterando) que não há ações, mas apenas a descrição de uma cena, a partir de um eu lírico que se põem à distância do evento observado. Sem marcações gramaticais que indiquem uma aproximação emocional do eu lírico, há um quadro visto pela memória e pela nostalgia.

Na segunda estrofe, o poema ganha novo ritmo (e novo sentido), percebido menos na escansão do que na entonação. Em cada verso, há a marca do ponto final, encerrando o movimento dos *homens*, do *burro* e do *cachorro*, levando o leitor a uma leitura um pouco mais morosa. Da mesma forma que se estabelece uma relação paralelística entre *mulher* e *casa* na primeira estrofe, podemos relacionar os substantivos masculinos selecionados acima pelo mesmo processo e justificar tal situação por igual relação de paralelismo sintático de que fazem parte. Todos os elementos dessa cidade passam a ser objetos de uma observação estática. O andar é vagaroso, como se representado num quadro vivo, que mais indica um ritual ou hábito do que verdadeiramente uma vontade anímica. O sentido de nostalgia aqui é totalmente perdido para se transformar quase em enfado.

A terceira estrofe, que traz o verso “Devagar as janelas se olham...”, constrói-se sob base de uma anadiplose, reforçando a morosidade da cena. Observemos que o verbo *olhar*

(diferentemente do *ver*, que requer atenção) é uma atitude passiva. Somente se direciona o olhar, tendo, pelas janelas, o efeito de espelhamento (processo do qual Velásquez foi o criador na pintura): há um duplo na observação da cena. As reticências contribuem para o conceito de continuidade do processo que se inaugurou.

Essa noção de morosidade entediante ganha contornos claramente subjetivos no último verso do poema, no momento em que o sujeito lírico quebra as expectativas ao proferir de forma coloquial, direta e objetiva toda a sua impressão sobre o que vê, gerando a partir daí o fenômeno da recategorização, uma vez que as ideias desenvolvidas anteriormente passarão agora a indicar um novo valor.

Quando todos esses elementos se colocam em paridade do texto *Meus oito anos*, de Casimiro de Abreu, os temas são mais bem analisados. Lembremos o texto do poeta fluminense.

### **Meus oito anos**

Oh ! que saudades que eu tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais !  
Que amor, que sonhos, que flores,  
Naquelas tardes fagueiras  
À sombra das bananeiras,  
Debaixo dos laranjais !

Como são belos os dias  
Do despontar da existência !  
- Respira a alma inocência  
Como perfumes a flor;  
O mar é – lago sereno,  
O céu – um manto azulado,  
O mundo – um sonho dourado,  
A vida – um hino d'amor !

Que auroras, que sol, que vida,  
Que noites de melodia  
Naquela doce alegria,  
Naquele ingênuo folgar !  
O céu bordado d'estrelas,  
A terra de aromas cheia,  
As ondas beijando a areia  
E a lua beijando o mar !

Oh ! dias de minha infância !

Oh ! meu céu de primavera !  
Que doce a vida não era  
Nessa risonha manhã !  
Em vez de mágoas de agora,  
Eu tinha nessas delícias  
De minha mãe as carícias  
E beijos de minha irmã !  
(...)  
Casimiro de Abreu

(*As Primaveras*, publicado em 1859.)

No texto, percebemos que a paisagem é descrita pela subjetividade da memória. O passadismo (que representa a fuga para um lugar idealizado por conta do sofrimento e das dores que há no presente (“Em vez de mágoas de agora,/Eu tinha nessas delícias/De minha mãe as carícias/E beijos de minha irmã!”) traduz uma paisagem bucólica, exagerada em beleza e nimamente emotiva. O uso das interjeições, dos pronomes de primeira pessoa, dos pontos de exclamação traduzem esse processo. O poema é então construído sob o memorialismo e sob a emoção. Aqui, são as carícias das mulheres (mãe e irmã) que tornavam a vida do eu lírico agradável: “De minha mãe as carícias/E beijos de minha irmã!”. São a essas carícias que ele retoma quando afirma que a sua dor no presente é imensa.

Drummond, captando essa atmosfera, relaciona a partir de elementos metonímicos o espaço referido por Casimiro de Abreu. Assim, quando o romântico diz: “A vida é um hino d’amor”, Drummond vale-se da palavra *cantar*. No verso “Que amor, que sonhos, que flores”, observamos que é a partir da estrutura sintática enumerativa que se estabelece, no mesmo plano semântico, a relação com a palavra *amor*. Já os versos “À sombra das bananeiras,/ Debaixo dos laranjais!” irá remeter à ideia do *pomar*. Assim, será essa enumeração que refletem imageticamente os elementos fundamentais na atmosfera de cada um dos textos.

Mas, assim como a paisagem descrita por Casimiro de Abreu é bela, ela também é estática, pois se prende à reminiscência idealizada de seu passado. Esse tom estaticizante é conseguido por Drummond, como já o dissemos, mediante os paralelismos sintáticos, produzidos na segunda estrofe e reiterado na anadiplose da terceira. A própria repetição do advérbio *devagar* já ratifica a morosidade existente. Observemos que o texto de Casimiro de Abreu se repete em ritmo (redondilha maior) e tema (infância).

Em “Eta vida besta, meu Deus”, Drummond parece julgar não somente a paisagem que se observa em Cidadezinha Qualquer como também a própria atmosfera romântica de Casimiro de Abreu. Como o grito iconoclasta da Geração de 1922, a poesia modernista se apresenta como uma desfiguradora dos elementos canônicos que se mostravam por demais adolescentes ou simplesmente frágeis. A força da poesia de Drummond, neste caso, está na intertextualidade. Com grande capacidade de síntese, o poeta mineiro irá não somente desbastar o excesso sentimento romântico de Casimiro de Abreu como de toda a escola romântica.

## 2.2 A auto-crítica literária

Em *Vários Escritos*, Antonio Candido aponta para as **inquietudes** na poesia de Drummond, mostrando que elas se referem igualmente à presença do eu no mundo tanto quanto ao processo de criação poética. Assim, o crítico, dizendo que a poesia é “como um movimento coeso de ser no mundo, não um assunto, mediante o qual um vê o outro” (2012, pp.80-81), conclui que o poeta ao transformar o mundo busca transformar a si mesmo. Numa palavra, no ato contínuo sobre o problema do fazer poético (e em último grau de todo o problema acerca da poesia), o poeta encontra (ou tenta encontrar) a si próprio.

Pois bem, sendo a intercomunicação do poeta com o seu ofício matéria enfática na elaboração do estatuto poético, explicita-se, assim, a maneira como Drummond irá ressignificar os conceitos defendidos anteriormente em sua própria condição de crítico literário poético. Partamos então daqui para a leitura e posterior reflexão de Legado.

### Legado

Que lembrança darei ao país que me deu  
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?  
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu  
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?  
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.  
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,  
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,

uma voz matinal palpitando na bruma  
e que arranque de alguém o mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois o resto se esfuma,  
uma pedra que havia em meio do caminho.  
(*Claro Enigma*, 2012)

Quarto texto de *Claro Enigma*, o poema se coloca como uma reflexão crítica acerca de sua produção literária. O diálogo com o arqui-famoso *Poema de 7 faces*<sup>2</sup> se instaura na proposição metalinguística sobre o fazer poético. Se neste, no entanto, as forças dos elementos cubistas e futuristas já se faziam sentir na veloz sucessão imagética de faces que se uniriam num todo perfeitamente compreendido (como marca de uma modernidade patente), naquele o retorno ao soneto e a preocupação estrutural leva a uma mudança de tom.

Na primeira estrofe, os elementos ganham contornos memorialistas de uma voz enunciativa que se coloca no presente, fazendo uma avaliação de seu pretérito e seu futuro. Assim, avalia seu lugar poético, constatando a efemeridade da existência artística que pouco teria contribuído para o valor literário da poesia. Já, na segunda estrofe, o mundo, cindido do eu, é o interlocutor privilegiado com o qual discute a consciência literária. Consciência essa capaz de enxergar que a poesia atual se dissocia do gosto da poesia tradicional (“Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu”). É claro que o laivo de ironia se faz ouvir aqui, uma vez que a escolha do soneto alexandrino o coloca ao lado de “Orfeu”(um dos maiores poetas que já existiu), ainda que o eu lírico reconheça as incertezas do mundo e em consequência da própria escolha poética, vagando “taciturno, entre o talvez e o se”. Os dois últimos tercetos apontam para o lado do *gauchismo* que se observa desde *Poema de 7 faces*. Aqui o poeta reitera seu objetivo de não criar uma poesia que seja lirismo de engodo. Sua poesia, portanto, não se revestirá de eufemismo para atenuar um “mundo caduco”. Será poesia de espinho, de pedra, de materialidade não metafísica que vê a realidade como o melhor material literário, capaz de transmutar a vida em arte, sem lhe tirar a essência ou renegar as vicissitudes. O último verso do poema guarda, a seu turno, um gosto especial, ao retornar em paródia o verso de um dos seus mais conhecidos poemas *No meio do caminho*. Aqui, há, contudo, a paródia (entendida em seu

---

<sup>2</sup> O estudo desse poema foi detidamente elaborado por José Guilherme Merquior em *Verso Universo em Drummond*.



sentido mais fundamental de subversão do tom), no momento em que o eu lírico corrige a utilização sintática de “tinha uma pedra no meio do caminho”, para “uma pedra que havia no meio do caminho”. A ironia ganha também um importante elemento, pois na composição formal do soneto *Legado* parece haver por parte de Drummond o reconhecimento dos caminhos do movimento modernista e o seu próprio. Quer dizer, após os apupos dos primeiros gritos modernistas, a poesia desses autores vai se consolidando como cânone, e o que antes era o símbolo da resistência intelectual, artística e ideológica vai se tornando a tradição. O poeta aqui deixa claro que o seu legado não será o do contraste, o do gauchismo, mas sim os elementos da tradição de que o mundo lhe imporá, transfigurando seu aspecto artístico ao gosto, digamos, de Orfeu. Os tercetos mostram uma vez mais a força artística de Drummond que se elevará sobre as formas de opressão, mas isso, reconhece o poeta, “se esfuma”, restando apenas a correção do gauchismo que ele desenvolverá.

A crítica do poeta, portanto, se refere ao próprio modernismo, ou melhor, ao que ele se tornou, uma vez que representando sempre a ideologia dominante, converte em matéria de autointeresse aquilo que lhe destoa da área de compreensão. É curioso, por isso, se observar que o poema em questão se coloca como o quarto poema de *Claro Enigma*. O primeiro e o segundo, *Dissolução* e *Remissão*, mostram as inquietudes do poeta no ato de destruição e construção do material artístico. O terceiro, *A Ingaia Ciência*, se elabora como o método utilizado, ou seja, a madureza como processo de observação do fazer artístico. *Legado* vem em quarto e em quinto aparece *Confissão*, em que fecha o processo poético. Assim, conseguimos perceber: a destruição, a madureza como elemento analítico e a confissão da precariedade do próprio fazer poético: “Só proferi algumas palavras, melodiosas, tarde, ao voltar da festa”. Qual é então o papel do poeta? Drummond com sua obra tenta responder essa questão. Se ele não consegue de todo (pelo menos para o poeta) ao menos ele se engaja fundamentalmente na procura pela resposta.

## **Conclusão**

A força da construção poética de Drummond deixa clara, desde seu primeiro livro (*Alguma Poesia*, de 1930), sua capacidade analítica. Primeiro, ele percebe que o fazer poético não é somente o lúdico e o pueril, como em certa escala foi parte da poesia de Oswald de Andrade. É Arrigucci Jr que nos aponta a impressão que Drummond produziu:

A primeira impressão que dava Drummond é que vinha com a novidade, a graça, a rebeldia, o espalhafato dos modernismos dos anos 20. Com traço fino e preciso de bico de pena, era um perfeito *blagueur*, conforme então se dizia.

Decerto a impressão não era de todo falsa. Mas, tampouco, era exata; fica-se muito longe da verdade quando se reduz o poeta dos anos de militância na vanguarda meramente a uma pretensa uniformidade do poema-piada modernista. A designação – dada, ao que parece, por Sérgio Milliet – foi um achado de momento para situar coisas muito diversas. Os poemas têm sempre, como é próprio deles, dimensões escondidas, além do que se imagina à primeira vista, pela cara do conjunto, e de resto já eram muito diferente e cada um dos poetas que os praticaram, como, por exemplo, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes.

(...)

Apesar da ponta aguçada da ironia e da verve modernista, sustentada pelo estilo mesclado de altos e baixos, pelo aproveitamento da linguagem oral extraída da fala do cotidiano, o poeta não escondia o ‘eu todo retorcido’, as escarpas da alma severa, o sofrimento beirando o desespero, o desajeitamento do indivíduo. (2002, p. 27-28)

E será esse senso poético único que conduzirá a obra de Drummond à desconstrução crítica do passado. Tal processo – é preciso, no entanto, que se diga – não se fez sem o conhecimento da tradição, mas a partir do amplo conhecimento do que se foi produzido e agora será ressignificado. Numa palavra, não há em Drummond uma negação gratuita do passado, mas a produção de matéria poética precisa que irá não somente trazer novamente os elementos da tradição, com a qual nossa identidade literária (mais ou menos) foi produzida, mas, na fusão do presente com o passado, Drummond irá mostrar na crítica ou na paráfrase que o valor da poesia não se relaciona com o momento de sua produção, mas no vigor de composição que fará com que ela dialogue com as gerações do futuro.

## **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Claro Enigma*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In. *Vários Escritos*. São Paulo, Ouro Sobre Azul, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. – 3ª. edição. – São Paulo: É Realizações, 2012.

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