

TRAÇOS PÓS-MODERNOS NA POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*Kathi Crivelaro Lopes**

Trazendo na bagagem uma tradição de ruptura com a arte acadêmica, construída pelos artistas de 22, Carlos Drummond de Andrade assimilou todas as conquistas da vanguarda modernista, depurando-as, entretanto, de tudo aquilo que era irracionalismo, formalismo e puro deboche. Desprezou também o nacionalismo folclórico e exótico da geração anterior, em busca da maturidade de uma obra em que se evidenciam tendências pós-modernas, como os procedimentos lúdicos da linguagem, o recurso à intertextualidade, por vezes a desmotivação ideológica e a estética do fragmentário.

* Professora do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (RS).

Sobre a pós-modernidade

A partir dos anos 50 da chamada “era pós-industrial”, evidenciou-se uma modificação na natureza mesma da ciência (e da universidade) provocada pelo impacto das transformações tecnológicas sobre o saber. O pós-moderno, enquanto condição de cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes. O cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informativo e informacional.

Para o filósofo moderno, herdeiro do Iluminismo, a ciência era vista com algo auto-referente, ou seja, existia e se renovava incessantemente com base em si mesma e cuja função primordial era romper com o mundo do senso comum e das crenças tradicionais, contribuindo assim para o desenvolvimento moral e espiritual da nação.

No século XX, descobriu-se que a fonte de todas as fontes chama-se informação e que a ciência, assim como qualquer modalidade de conhecimento, nada mais é do que um certo modo de organizar, estocar e distribuir certas informações. Da ciência fundada na “vida do espírito” ou na “vida divina”, o cenário pós-moderno começa a vê-la como um conjunto de mensagens passível de ser traduzido em “quantidade de informação.”

A pesquisa científica passa a ser condicionada pelas possibilidades técnicas da máquina informática, assim sendo, deixa de ser aquela práxis que, segundo a avaliação humanístico-liberal, especulativa, investia na formação do “espírito”, do “sujeito razoável”, da pessoa humana e até mesmo da “humanidade.” Com ela, o que vem se impondo é a concepção da ciência como tecnologia intelectual, ou seja, como valor de troca e, por isso mesmo, desvinculada do produtor (cientista) e do consumidor. Esse processo é designado por Lyotard pela expressão “deslegitimação.”

Se a revolução industrial fez ver que sem riqueza não se tem tecnologia ou mesmo ciência, a condição pós-moderna nos vem mostrando que sem saber científico e técnico não se tem riqueza, e que a competição econômico-política entre as nações se dará daqui para frente não mais em função primordial de tonelagem anual de matéria-prima ou de manufaturados que possam eventualmente produzir, mas em função da quantidade de informação técnico-científica que suas universidades e centros de pesquisa forem capazes de produzir, estocar e fazer circular como mercadoria.

Ao filósofo pós-moderno, avesso às filosofias da subjetividade e aos metadiscursos de emancipação, interessa-lhe o presente, os detalhes do cotidiano, visando a interpretação da emoção e da ciência, da paixão e da inteligência, do sonho e da pátria, de forma que a poesia possa vir a ser a flor espontânea do mundo futuro.

O termo “pós-moderno” é usado, no continente americano, por sociólogos e críticos e designa o estado da cultura após as transformações que afetaram a regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX.

Graham Hough, professor na Universidade de Cambridge, argumenta que, no mundo moderno (igual ao atual, o que está acontecendo, e se opõe ao antigo e ao velho), a única força intelectual, unificadora e inevitável é a das ciências naturais. Como o poeta se dedica a áreas de experiências que não são abordadas pelas ciências naturais, cabe a ele fabricar seu próprio mito ou escolher um, por uma opção existencialista arbitrária. O poeta tem, mais do que nunca teve, outros meios externos, tecnológicos e/ou de expressão corporal, para combinar com seus textos poéticos. Para tanto é necessário um grande senso crítico nesta combinação, ajustando em si (nele, no poeta) o rigor crítico, do contrário, produzirá apenas o efêmero, o temporário, o esporádico.

Pierre Gaudibert, do Centro Nacional de Artes Plásticas da França, participou do IV Congresso Brasileiro de História da Arte, no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em novembro de 1990, e afirmou que “pós-moderno” indica que a Modernidade (que surge com o início da industrialização, na Europa, e caracterizada pelo aparecimento de objetos fabricados em série, grandes magazines e pela reprodução mecânica das obras de arte) faz parte do passado. É o fim das vanguardas, das utopias revolucionárias, o abandono do mito do progresso e da ideologia de desenvolvimento. E quando tomamos conta dos desastres e estragos da modernidade.

O ano de 1857 caracterizou a poesia da modernidade, no mundo ocidental, pois é o ano da publicação de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, na França. Segundo Luiz Costa Lima, com esse livro, Baudelaire coloca a poesia sob o signo da negação, o que, a partir daí, irá constituir-se na marca permanente da poesia da modernidade. Até o século XIX, a tradição poética remetia à idealização da realidade através da função sublimadora da linguagem.

O Brasil assimilou essa literatura de importação até o modernismo, para incluir definitivamente nas suas poéticas esse aspecto da negatividade, a partir de 1922 em diante. Depois do modernismo, o concretismo, em 1956, inovou com a abolição do verso e a desintegração da palavra em letras e sílabas. Para os concretistas, o poema deixou de ser apenas verbal, para ser também visual. Para Affonso Romano de Santana, o concretismo engendrou uma geração de frustrados, homens que carregam desde o início a obrigação de igualar-se a James Joyce e, logo, ficam impossibilitados de

pelo menos gerar a poesia de boa qualidade. A poesia pós-64 irá apontar para a referencialidade biográfica ou social, a “literatura do eu” na expressão de Flora Sussekind.

A década de 70 é marcada pelo surgimento da poesia marginal (geração mimeógrafo), ou seja, de edição à margem do mercado editorial. A poesia marginal expressa uma sensibilidade coletiva comum, que afasta a individualidade estilística.

Nos anos 80, a produção literária recorre à técnica e à elaboração da linguagem como meio poético de qualificação e reflexão da experiência, distanciando-se da “literatura do eu” (política e referencial) e da hoje oficializada “poesia marginal.”

Segundo Jameson, citado por Sérgio Rouanet, o pós-modernismo nas artes apresenta as seguintes características: rompimento das fronteiras entre a arte popular ou a de massas e a arte erudita; desaparecimento do sujeito; o artista pós-moderno é forçado a voltar-se para o passado, porque está esgotada sua capacidade de criação, recorrendo, assim, ao pastiche de obras anteriores, ou seja, à imitação pela imitação. Segundo o autor, a cultura pós-moderna só tem a dimensão do presente, um presente avassalador e monstruoso.

Rouanet lembra que a modernidade teve três ciclos estéticos: o primeiro em torno de 1800, quando Schlegel e Madame de Stael teorizavam sobre o romantismo, em oposição ao classicismo; o segundo, por volta de 1850, com Baudelaire refletindo sobre o conceito de modernidade na arte e quando começaram a surgir as estéticas pós-românticas; o terceiro, por volta de 1900, em que surgiram as vanguardas contemporâneas com Proust, Joyce, Picasso, etc. Segundo Rouanet, a esse terceiro ciclo é que chamamos modernismo. Portanto, afirma ser possível a arte contemporânea representar uma ruptura com o modernismo, embora não represente uma ruptura com a modernidade. Segundo sua concepção estamos entrando num quarto ciclo estético, desde o advento da modernidade.

Embora ainda recebido com alguma reserva por determinados setores da crítica, o estilo pós-modernista na arte literária apresenta-se com os seguintes traços, de acordo com os estudos de vários especialistas sediados nos Estados Unidos da América do Norte, como Charles Altieri, Ibad Hassan, John Barth, Craig Owens, Andreas Huyssen, Robert Alter, Linda Hutcheon, com indicações de alguns ensaios de brasileiros, como Sérgio Paulo Rouanet e José Guilherme Merquior:

a) verifica-se uma intensificação do ludismo na criação literária. Essa

- concepção lúdica da arte se instaurou com o modernismo europeu e manifesta-se tanto no âmbito da forma, como no dos conteúdos;
- b) tendência à utilização da intertextualidade; percebe-se o ecletismo estilístico, presente, principalmente, na prosa;
 - c) o exercício da metalinguagem, também encontrado no modernismo, ou seja, o texto literário volta-se para si mesmo, passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa receber;
 - d) manifesta-se no texto literário uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico;
 - e) o fragmentarismo textual, a associação de fragmentos de textos, colocados em seqüência, sem qualquer relacionamento explícito de significação. O leitor chega ao sentido do conjunto associando uns aos outros, a partir de traços semânticos comuns;
 - f) no que se refere especificadamente à narrativa, intensificam-se os elementos de auto-consciência e auto-reflexão próprios do modernismo; radicalizam-se posições anti-racionalistas e anti-burguesas; o narrador distancia-se da matéria narrada e converte-se num observador, quase um repórter. A narrativa pós-moderna inscreve-se em cheio na civilização da imagem. Também se evidencia o centramento da linguagem, ou seja, o privilegiar a linguagem como lugar de configuração do real. Ainda, presente no texto, a exaltação do prazer, a presença do humor, em atitudes coerentemente dionisíacas;
 - g) em relação à poesia, assinalam-se três posicionamentos, de acordo com as indicações de Charles Altieri: uma poesia confessional altamente personalizada, uma poesia baseada em comportamentos objetivos e uma poesia da imagem profunda, que utiliza de maneira controlada uma poética surrealista.

No Brasil, o pós-modernismo envolve uma dimensão plural: comporta manifestações que ainda muito devem ao modernismo, abrange movimentos de transição para o novo e abriga obras em que se presentificam traços pós-modernos.

Traços pós-modernos da poética de Drummond

Tomemos o livro *A paixão medida* (1980), de Carlos Drummond de Andrade, constituído por 34 poemas. O poeta reelabora certos temas de sua obra até aqui, como a visão oblíqua e o desafio a si e aos outros como forma de existência e projeto de atividade estética, admitindo ter

ocorrido uma transformação. Estamos diante de uma linguagem mais franca e aberta, de celebração da vida, de admissão, de duplicidade eu latente / eu aparente e da aceitação da vida e da morte como realidades que se impõem inapelavelmente.

Para Schlegel, a língua é “uma poesia em constante estado de desenvolvimento, cambiante, jamais acabado de toda a humanidade.” O poeta – ou qualquer outro falante – recorta da língua a sua linguagem particular, e é a partir dessa linguagem, dessa maneira pessoal de usar a língua, que o poeta “desvia”, pela criação, a linha oblíqua de sua linguagem poética. É, portanto, desse jogo de poesia da poesia – ou de “simulacro do simulacro” no dizer de Platão – que Drummond, consciente de seu ofício criador, retira o elemento essencial para a sua construção poética. O poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e se vê projetado no mundo exterior, sabendo que desse mundo poderá fazer apenas uma tradução parcial.

Quanto mais os meios de comunicação foram se desenvolvendo, quanto mais a arte foi evoluindo em direção à técnica, tanto mais a linguagem expressiva foi sendo percebida como mediação entre poeta e realidade, perdendo seu caráter de verdade e desestabilizando a função do poeta. Esse, não acredita que possa compreender e dominar definitivamente em nosso mundo, esse novo “habitat.” O mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro, a representação da representação entendida como perda do referente. O signo é signo de outro signo num crescente efeito multiplicativo. A consciência-de-mundo do indivíduo é de fragmentação, a vida torna-se diante dele estilhaçada.

Os poemas de Drummond refletem uma arte moderna e proporcionam a reflexão sobre o mundo e as coisas. O livro é uma confiança continuada e uma incursão na trama dos acontecimentos. Do conceito de Deus aos linchamentos populares, passando pela duvidosa alegria das mulheres do Mangue, ou pela visita de um poeta – Mário de Andrade – a outro poeta – Alphonsus de Guimaraens –, de que extrai um sentido de transcendência da Viagem como procura incessante, Drummond prossegue no trabalho de utilizar o verso à maneira de espelho da existência e como meditação sobre ela.

Vejam os alguns traços pós-modernos em suas poesias.

a) *O caráter lúdico da arte*

ARTE POÉTICA

Uma breve uma longa, uma longa uma breve
uma longa duas breves
duas longas
duas breves entre duas longas
e tudo mais é sentimento ou fingimento
levado pelo pé, abridor de aventura,
conforme a cor da vida no papel.

Esse poema é constituído de sete versos, alternando sílabas longas e sílabas breves. O exercício poético traduz-se como um trabalho braçal, onde, utilizando o duplo sentido do vocábulo pé, cria a sensação de surpresa no leitor, reforçada pela metáfora que o caracteriza: “abridor de aventura.”

Visivelmente, a arte de poetar é apresentada como tarefa lúdica. No universo lúdico da poesia, os conceitos adquirem uma conotação diferente dos da vida comum. Rompendo os limites da lógica, a poesia leva o homem ao exercício da fantasia, recolocando-a em contato com sua transcendente liberdade.

Para Freud, o poeta é um indivíduo que sonha acordado, e Jung, reconhecendo no poeta um figurador de absurdos, enfatiza que o que diferencia o esquizofrênico do artista é que este último ainda controla seus sonhos e imagens. Na poesia drummoniana, o elemento onírico se confunde com o elemento poético. Assim diz Umberto Eco:

a palavra poética é usualmente aquela que põe em relação absolutamente nova o som e o conceito unindo frases de um modo incomum, comunicando junto com um dado significado uma emoção inusitada, a tal ponto que a emoção surge mesmo quando o significado é imediatamente claro.

Em outro poema fica evidente que o fazer poético é um brinquedo tão prazeroso quanto o jogo amoroso. O poema é um espaço possível de liberdade e de sonho.

A PAIXÃO MEDIDA

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iampos aos meus com força entrelacei.
Em dia alemânico, o instinto ropálico
rompeu, leonino,
a porta pentâmetro.
Gemido trilingo entre breves murmúrios.
E o que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
senão a quebrada lembrança
de latina, de grega, inumerável delícia?

O autor, a partir do próprio título, atribui à paixão um sentido denotativo: sentimento levado a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão. Essa paixão é o encontro de amor entre dois seres, onde, usando significantes estranhos e dissociados dos significados habituais, o autor rompe com a norma oficial, enriquecendo a carga semântica.

Observamos os significados de alguns termos usados para classificar versos antigos gregos ou latinos: “trocaico” – verso composto de troqueus (pé de verso composto de uma sílaba longa e outra breve); “dáctilo” – verso composto de uma sílaba longa e duas breves; “espondeu” – pé de verso formado de duas sílabas longas; “iambo” – pé de verso composto de uma sílaba breve e outra longa; “alemânico” – verso composto de três dáctilos e uma censura; “ropálico” – verso grego ou latino que principia por palavra monossilábica; “leonino” – verso em que os hemistíquios rimam; “pentâmetro” – verso grego ou latino de cinco pés; “ecóico” – verso cujas duas últimas palavras terminam em vogal idêntica; “trilingo” – verso grego ou latino que tem três sílabas longas.

Cada poeta apaixonado quer, no fundo, como toda pessoa, dar a seu amor um caráter único, tirá-lo do senso comum, como se ninguém nunca tivesse experimentado esse sentimento antes. Cada amada terá que ter, também, uma aura única. Metonimizando a mulher (tomando parte dela como se fosse ela própria), cabelos, olhos, mãos são tema de um sem-número de poemas, que tentam negar a máxima de que “as mulheres são todas iguais.”

O amor, às vezes, pode ser tão precioso que nunca é revelado. A poesia passa, então, a sugeri-lo, nunca nomeá-lo, para que ele não perca sua magia. “Poupai a ingenuidade delicada / dos que amaram sem nunca dizer nada, / dos que foram amados sem saber!” pede aos “namorados alegres” o poeta Guilherme de Almeida.

b) *A intertextualidade*

Roland Barthes afirma que

o texto redistribui a língua. Uma das vias desta desconstrução é permutar textos, farrapos de textos que existiram ou existem em volta do texto considerado e finalmente dentro dele; todo o texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em diversos níveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Isto quer dizer que não existem textos puros. Eles só existem em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição a um esquema textual preexistente, mas sempre em relação a eles. Enfim, Sérgio Rouanet enfatiza que todo texto alude continuamente a outro texto, o que significa que a literatura pós-moderna é fragmentária, descontínua e polissêmica.

A poética de Carlos Drummond de Andrade também é feita de intertextualidades. Há um lado clássico a considerar na sua obra que nos conduz a duas direções: a elementos referentes à poética grega e latina; e a elementos referentes à poética renascentista, esta representada por Camões.

O poeta de Itabira refere-se a Camões apenas duas vezes nos cinco livros de poemas de sua primeira fase estética e o faz aí como simples elemento decorativo, chegando a falar em “epopéia que jamais escreverei.” Na segunda fase, nove vezes aparece o nome do poeta lusitano, além de referências claras à sua obra épica e lírica. Nos livros de prosa (crônica, contos e crítica), nada menos que trinta alusões à obra camoniana. No poema “História, coração e linguagem”, que integra *A paixão medida*, a referência tem um sentido sublime, de exaltação do homem, Luís, que deseja elevar a sua pátria, o seu povo: “Tu és a história que narraste, não o simples narrador”; “és, mais que amador, o próprio amor”; “És a linguagem”; “Pelos antigos e pelos vindouros, foste discurso de geral amor.” Cabe, a ele, a Camões, toda a glória de dignificar, através da linguagem poética, o indivíduo diante do seu destino; exaltar a pátria, mas nunca perdendo a consciência crítica a respeito de seu país.

No texto de Drummond, a referência a Camões transcende, pois, os limites da pura erudição literária para repercutir na imaginação popular como um traço mítico (um camonema), um arquétipo que sobrevive no inconsciente coletivo, dando ao povo culto a transparência dos ideais

lingüísticos e literários e à grande massa de brasileiros a imagem de um ser capaz de vencer os poderosos para beneficiar os pobres. Eis a versão política da intertextualidade.

c) A desmotivação ideológica

Outra característica pós-moderna evidencia-se no retrato do homem contemporâneo que se vê frustrado, sem perspectivas de futuro, diante da triste realidade que seus olhos vêem, e que “parece” ter assumido a passividade do conformismo. Acentua-se, na sociedade contemporânea, a influência marcante da informação na caracterização da visão de mundo dos indivíduos, uma multifragmentação do social, onde a atuação política é assumida menos por indivíduos e mais por grupos setoriais representativos. É o que se percebe no seguinte poema:

IGUAL-DESIGUAL

Eu desconfiava:
 todas as histórias em quadrinho são iguais.
 Todos os filmes norte-americanos são iguais.
 Todos os filmes de todos os países são iguais.
 Todos os best-sellers são iguais.
 Todos os campeonatos nacionais e internacionais de fu-
 [tebol são iguais.
 Todos os partidos políticos são iguais.
 Todas as mulheres que andam na moda são iguais.
 Todas as experiências de sexo são iguais.
 Todos os sonetos, gazéis, virelais, sextinas e rondós são
 [iguais
 e todos, todos
 os poemas em verso livre são enfadonhamente iguais.
 Todas as guerras do mundo são iguais.
 Todas as fomes são iguais.
 Todos os amores, iguais iguais iguais.
 Iguais todos os rompimentos.
 A morte é igualíssima.
 Todas as criações da natureza são iguais.
 Todas as ações, cruéis, piedosas ou indiferentes são
 [iguais.
 Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem,
 [bicho ou coisa.
 Não é igual a nada.
 Todo ser humano é um estranho
 ímpar.

T. S. Eliot, escreveu em 1925:

Somos homens vazios
Somos homens espalhados
Uns nos outros apoiados
Cabeça cheia de palha, ai!
Forma sem feitio, sombra sem cor,
Paralisada força, gesto sem ação...

A sensação de vazio, de solidão, de ansiedade, caracteriza o homem do século XX. Numa época de incertezas, sente-se incapaz de saber o que deseja. Mas, no texto de Drummond, o ser humano é também único, é ímpar, pode reconstruir-se, transformar hábitos e pensamentos, achar a direção certa, espiritualizar-se, recuperar a personalidade, sem tornar-se orgulhoso do seu poder sobre a matéria e sobre a vida, a fim de não perder por completo o domínio do seu universo interior.

d) A estética do fragmentário

A poética de Carlos Drummond de Andrade se apresenta como um vitral de um mundo estilhaçado, aparentemente desconexo e paradoxal; mas, ao figurar-se assim através de uma consciência artística ordenadora, a obra está manifestando sua autenticidade histórica, porque, segundo Umberto Eco, “o primeiro discurso que uma obra faz, o faz pelo modo como é feita.” A obra se apresenta como uma estrutura semelhante à estrutura que estuda e pensa.

A princípio, a poesia de Drummond reflete uma visão retalhada da realidade (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*). Depois reproduz um mundo caótico e desconexo, o mundo dos homens partidos, da vida fragmentada (de *Sentimento do mundo* a *Rosa do povo*). Finalmente (de *Claro enigma* a *Boi tempo*), através do “claro raio ordenador” da memória-consciência, o mundo ganha mais organicidade, ainda que oscilando entre a aparência e a essência.

Eis os pilares da obra drummoniana: a vida e a morte, o ser e o não-ser, o tempo e a memória, o claro e o escuro, a província e a metrópole, o instante e a eternidade, até a síntese dos elementos no dualismo ruína-construção.

Partindo de um conceito de que a poesia, como a memória, se baseia num processo de “associação de idéias”, de que poesia é uma “memória voluntária”, pode-se tentar a classificação dos principais tipos de associações desenvolvidas em Drummond.

Uma associação por contraste, exemplificando-se através da oposição cromática: “Vejo garotos na escola / preto-branco-branco-preto / vejo pés pretos e uns brancos / dentes de marfim mordente / o alvor do riso escondendo / outra negridão maior / o negro central, o negro / enegrece tem negrume / e que nada mais assume” (“Canto negro”).

Uma associação por similaridade, agrupando elementos da mesma espécie ou gênero, como em “Família”, onde o sentimento da “vida besta” encontra sua definição através da estruturação niveladora de seres e objetos, que assim poderíamos agrupar: a) três meninos e duas meninas, sendo uma ainda de colo; a cozinheira preta, a copeira mulata; o papagaio, o gato, o cachorro; a espreguiçadeira, a cama, a gangorra; o agiota, o leiteiro, o turco.

Uma associação por subordinação, que parte de um vocábulo (idéia central), referencia-o como outros pertencentes ao mesmo universo semântico, a exemplo dos poemas a Carlito, ou aquela descrição das dentaduras (“Dentaduras duplas”).

Uma associação progressiva, que parte do particular para o geral: “Uma rua começa em Itabira, que via dar no meu coração. / Nessa rua passam (...) A terra é mais colorida do que rodonda” (“América”).

Uma associação semântica, onde o termo vai contaminando o sentido do outro, um jogo de palavras polivalentes como em “Dentaduras duplas”, onde menciona “pontes móveis”, esparsas “coroas”, “reinos proféticos”, “tripla dentadura”, “dentadura múltipla”, “sorriso técnico”, “tritura do amor.”

Uma associação por coordenação, onde os termos se colocam ao mesmo nível, estando a força mais no adjetivo do que no nome, como em “Os rostos imóveis”: “Pai morto, namorada morta. / Tia morta, irmão nascido morto. / Primos mortos, amigo morto. / Avô morto, mãe morta. / Conhecidos mortos, professora morta. / Inimigo morto. / Noiva morta. / Chefe de trem morto, passageiro morto.”

Uma associação por assonância, como em “José.” A única exceção está nos últimos dois versos, que marcam a disritmia do *gauche* José dentro da harmonia do mundo: “Se você gritasse / se você gemesse / se você tocasse / a valsa vienense / se você dormisse / se você cansasse / se você morresse... / Mas você não morre / você é duro José.”

Uma associação cromática. A partir de uma cor dada, o poeta relaciona outros objetos/seres de mesma tonalidade: “A escuridão estende-se, mas não elimina / o sucedâneo de estrela nas mãos / certas partes de nós, como brilham. São unhas / anéis, pérolas, cigarros, lanternas...” (“Nosso tempo”).

Conclusões

Em síntese, a poética de Drummond resume-se numa indagação filosófica da existência, percebida no trabalho incessante da palavra, no que ela pode revelar pelos sentidos e pelos recursos estéticos que apresenta.

Em sua reflexão existencial, é remetendo à essência lúdica do ser que ele consegue furar o vácuo e apreender a si próprio. A linguagem poética é, nesse particular, a essência-essencial. Affonso Romano de Sant'Anna assim se manifesta quanto a esta afirmação:

A linguagem poeticamente articulada pode salvar o homem da destruição total, na medida em que o leve ao conhecimento de si mesmo e a perpetrar uma obra que sobreviva ao seu corpo. Pela linguagem, o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte.

Mas já no primeiro poema de seu primeiro livro (o “Poema de sete faces”, de *Alguma poesia*) Drummond já aparece em tom maior:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

O ser esquerdo, esquisito, corpo estranho, matriz de toda a poética de Drummond, já está presente nos seus primeiros versos como princípio existencial, que implica e se nutre de uma solidão profunda como em “Também já fui Brasileiro”, de 1930:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.

E, mais de trinta anos depois, ainda ecoa em “Science fiction”: “E fiquei só em mim, de mim ausente.”

O humor, em sua poesia, não disfarça o núcleo de tristeza solitária:

Sou até muito triste
A culpa é das sombras das bananeiras
de meu país, esta sombra
mole, preguiçosa.

Tristeza que, como em toda arte verdadeira, se funda em motivos pessoais: “No elevador penso na roça, na roça penso no elevador.” Na situação do país:

Aqui ao menos a gente sabe que tudo
uma canalha só,
lê o seu jornal, mete a língua no governo,
queixa-se da vida (a vida está tão cara)
e no fim dá certo,

No espelho da história:

(Impossível compor um poema a essa altura da
evolução da humanidade)
e atinge dilemas de ordem metafísica:
(esse tropel de desejos
essa ânsia de ir para o céu
e de pecar mais na terra).

Sua permanência entre nós fica por conta da doação poética, a exemplo dos versos: “Cada dia que passo incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós / e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil. / Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se chama tempo. / E essa eternidade negativa não nos desola. / Pouco e mal que eles vivam, dentro de nós, é vida não obstante. / E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco.” (“Convívio”, *Claro enigma*, 1951)

A obra de Drummond, pedra no meio do caminho da poesia brasileira, dispensa os louros e imortalidade. Ela só precisa de leitores para que

O seu canto confidencial ressoe
para o consolo de muitos e
esperança de todos,
os delicados e os oprimidos,
acima das profissões e dos
vãos disfarces do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A paixão medida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- BARBOSA, Rita de Cássia. *Literatura comentada: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nova Cultural, 1981.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L & PM, 1986.
- HOUGH, Graham. *Guia Geral do Modernismo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro : Graal, 1980.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- PROENÇA Filho, Domicio. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Schwarcz, 1987.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : 1980.
- _____. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo : Ática, 1988.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- _____. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo : Cultrix, 1979.