



**CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:
O CANTAR DAS CIDADES – O
MARTELAR DOS GRANDES CENTROS,
O OURO E OS POMARES DE
QUAISQUER CIDADEZINHAS**

Simão Pedro dos Santos*

Resumo: Na obra de Carlos Drummond de Andrade perpassa, entre outras, uma poética da cidade, que se dá como uma espécie de busca de identificação do homem por seu espaço. Um eu lírico crítico e reflexivo empreende olhar que não ocorre apenas quando o foco é o contexto urbano dos grandes centros. Uma pequena cidade interiorana também é mote das mesmas críticas e reflexões desse eu. Humor e ironia, característicos do poeta mineiro, também se fazem presentes na temática apontada. O estudo das cidades nesse autor leva-nos a perceber o homem urbano desdobrado em questões que abrangem desde os atos políticos, com suas questões sociais, até a moda, a publicidade, o mercado, a religiosidade e aqueles casos mais prosaicos tão inerentes aos grandes e pequenos centros, respectivamente. É o que tentaremos apresentar nesse

texto.

Palavras-chave: Poética. Cidades. Humor.

Abstract: The work of Carlos Drummond de Andrade brings up, among other themes, an urban poetry, which consists of a kind of search for man's identification with their space. It shows a critic and reflexive poetic persona looking not only into the big urban centres. A small town in the countryside is also a theme of the same critics and reflexions of this persona. Sense of humour and irony, typical of this poet from Minas Gerais, are also part of this thematic area. The study of cities in Drummond's work let us perceive the urban man amid their political acts, social issues, fashion, publicity, business, religiosity and those prosaic cases inherent of the big and small centres, respectively. This is what we aim to present in this text.

Keywords: Poetics. Cities. Humor.

* Universidade de Pernambuco – UPE Campus
Petrolina, Petrolina, PE, Brasil.
Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em
Letras.

E-mail: professor.upeletras@gmail.com
DOI: 10.19177/memorare.v5e2201841-57



REVISTA
MEMORARE

UNISUL
www.portaldeperiodicos.unisul.br
ISSN 2358-0593

1. Introdução

Em textos de Carlos Drummond de Andrade há cidades que são apresentadas com nome próprio, a exemplo de Itabira, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Mariana, Sabará, São João Del Rei, entre outras. No entanto, umas há que aparecem insinuadas e, que, graças à semiologia, as identificamos segundo os signos que as fazem emergir em ruas, calçadas, igrejas, tipos humanos e seus transitares diversos, a mula, o cachorro, a venda.

2. Drummond, o fundador de cidades: as grandes, as pequenas, as imaginárias

A nosso ver, as cidades imaginárias de CDA são tão globalizadas quanto àquelas reais, com data de nascimento e batismo, algumas já no âmbito das metrópoles, e tornadas motivos na poética do itabirano. Podem figurar essas cidades imaginárias em qualquer espaço geográfico sem representarem, necessariamente, a exuberância dos centros urbanos, mas quaisquer cidadezinhas, (com a permissão para inverter e flexionar um dos títulos mais conhecidos da poesia drummondiana), construídas atemporal e concretamente pela sensibilidade da criação humana, inclusive como pontos tangenciais de fuga da realidade. De todo modo, a cidade, imaginária ou não, é essa convenção necessária ao refúgio humano. É o espaço provido de todas as ferramentas de que o homem necessita para, confortavelmente, habitá-la. É certo, embora, que a cidade se faz de percalços, labirintos, armadilhas, mas é nela onde estão todos os aparatos que a faz ser tida e havida nessa condição.

Se concordarmos que a matéria da poesia é a palavra e que esta se dá pela língua (falada ou escrita) e mais uma série enorme de significações, perceberemos quanto Carlos Drummond de Andrade deste vasto terreno/linguagem se utiliza para, com muita fineza, arquitetar suas cidades.

Começemos nossas apreciações pelo poema “Eu, etiqueta” (*Corpo*, 1984). Embora não apareça uma cidade com nome próprio, artérias, prédios, calçadas, lojas, o eu lírico insinua que pelas ruas de uma cidade perambula um homem, igualmente sem nome, que traduz uma semiologia de coisificação do urbano: blusão com o reclamo da

bebida, camiseta que proclama o cigarro, meias, lenço, relógio, cinto, escova. Tudo o sujeito alardeia em seu corpo, sem, no entanto, os ter experimentado.

O texto traz a ideia de consumo tão próprio desse homem/coisa da cidade. Note-se que o homem, sujeito e objeto de consumo a um só tempo, se encaixa naquela função conativa ou apelativa ligada à linguagem da propaganda, da publicidade e, seguramente, do se convencer, mas do convencer o outro ao consumo. Quanto à discussão em torno da técnica do levar o outro ao consumo, afirma Barthes (1985, p. 168): “Pela sua dupla mensagem, a linguagem conotada da publicidade reintroduz o sonho na humanidade dos compradores: o sonho quer dizer, sem dúvida, uma certa alienação (a da sociedade concorrencial) mas também uma certa verdade (a da poesia). E esta “certa verdade da poesia” está nesse olhar crítico para uma sociedade cada vez mais perdida nos labirintos do consumo. Só a poesia do cotidiano é capaz de nos mostrar essa verdade.

O homem-quase-sanduíche de “Eu etiqueta” parece se mostrar consciente de sua ação de “propagandista” que carrega grudado ao corpo produtos que nunca usou, embora espalhe pela cidade um instigar ao consumo: seu blusão, sua camiseta, a marca de cigarro, suas meias, seu tênis trazem aquilo a que outros até experimentam ou poderão experimentar, mas que alguns, na igual condição dele, jamais experimentarão:

Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório
Um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca, nessa vida,
Em minha camiseta, a marca de cigarro
Que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produtos
Que nunca experimentei
Mas são comunicados a meus pés.

O anônimo que propaga marcas, além de certa consciência, como acima apontado, aparenta concomitantemente, algum alheamento por, talvez, não dar conta de que os produtos por ele anunciados podem resultar de seu trabalho ou do de seus semelhantes, se concordamos com Marilena Chauí, para quem trabalho alienado é aquele no qual o produtor não pode reconhecer-se no produto de seu trabalho, porque as condições desse trabalho, suas finalidades reais e seu valor não dependem do próprio trabalhador, mas do proprietário das condições do trabalho. (CHAUÍ, 1994, p. 55).



Neste caso, pode-se inferir de um sujeito que também não se percebe dominado pelas forças de trabalho, pelo mercado e por uma classe a ele tão superior, (seu proprietário), que não só faz, mas impõe o mercado, apesar de esse homem se saber não consumidor do mercado cujo produto sai de suas mãos.

Interessante notar que, mesmo senhor de sua condição de homem anteriormente consciente, “pensante, sentinte” o personagem faz referência à outra/nova condição sua: a de viver uma alienação em meio à correria do grande centro:

Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
Seja negar minha identidade,
Trocá-la por mil, açambarcando
Todas as marcas registradas,
Todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
Eu que antes era e me sabia
Tão diverso de outros, tão mim mesmo,
Ser pensante, sentinte e solitário
Com outros seres diversos e conscientes
De sua humana, invencível condição.

Em “Eu-etiqueta”, pode-se afirmar o sujeito que carrega adesivos, rótulos marcas, com o fim de propagar os produtos tatuados em sua roupa, se deixa perder a identidade. Nega-a. Inclusive, veja-se, a anulação da identidade vernácula que parece sufocada por uma língua qualquer. Observe-se a ênfase dada ao verso entre parêntesis:

Agora sou anúncio
Ora vulgar ora bizarro.
Em língua nacional ou em qualquer língua
(Qualquer principalmente.)

Esse homem, que não é “anúncio contratado”, paga para ter em seu traje, somente por prazer banal, as marcas que apagam identidades, o que é lamentável para quem antes, tinha alguma consciência, era senhor de si, independente e que ora passa a ser “Coisa, [...] coisamente” na cidade que o devora, o faz menor, que o engole. Vorazmente.



3. O vidro, o asfalto, o barulho das ruas e a calmaria poética das tantas cidadezinhas

Em “Os materiais da vida”, (*A vida passada a limpo*, 1958), uma ideia de cidade aparece em decorrência de signos como vidrotil, modernfold, interflex, camabel, ondalit. Tiradas das páginas de anúncio da revista *Módulo* (Cf. FERRAZ, *In*: Terceira Margem: 1995), as palavras do poema estabelecem diálogo com elementos da modernidade, o que evidentemente envolve campos de significação que abrangem o grande centro citadino. É importante lembrar que a *Módulo* foi uma Revista de Arquitetura e Artes Plásticas teve duas fases: de 1955 a 1965 e de 1975 a 1989. [...] Desde o início, [...] teve periodicidade irregular, com um mínimo de publicações de dois números por ano (em 1957 e 1964). Entre 1959 e 1965, foram lançados cinco números por ano, em meses que variavam. (Cf. www2.espm.br).

Pensemos com Italo Calvino (1990) na sua asserção de que “nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve”. Neste aspecto, o discurso literário, há de se perceber, será sempre uma representação do mundo-objeto, motivo por que o discurso, por exemplo, em torno da cidade não a trará propriamente, mas redundará das impressões do poeta, que com palavras e em oficina, a recria em discurso, com palavras. A cidade-objeto do poeta resultará metáfora para constituir com jogos de palavras, um ideal de cidade e, portanto, de significações. A cidade atrai o artista. Sempre atraiu poetas, pintores, romancistas, contistas, cronistas. A cidade é um corpo, e desse modo, tem veias, ligações, batimentos, sangue, vida.

Para Bradbury (1989, p. 76), “sempre existiu uma ligação entre a literatura e as cidades. [...]”. Certamente esse elo, nem sempre pacífico, desperta nos romancistas, nos cronistas, nos contistas e nos poetas a atração, mas também a recusa, ambas responsáveis pelo discurso no qual “a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico” (Bradbury, 1989, p. 77). Se cidade é discurso é fala que se traduz por conteúdo e até por forma. A forma que o poeta lhe queira dar. Evidentemente.

A cidade é prisão, labirinto, mas também é liberdade, pois é libertação. Pela cidade andamos, vamos aos cafés, aos museus, às bibliotecas, ao cinema, ao teatro, às praças. Ao mesmo tempo a cidade nos castiga, prende: a poluição sonora, o assalto, o automóvel, as luzes, o semáforo, a correria, o trabalho, o relógio, os compromissos. Há



na cidade o embate entre o ficar e o fugir. Nas duas situações estão os labirintos, pois se nela nos detemos, por vezes, nos angustiamos, sufocados, se dela fugirmos, queremos voltar e voltamos e ficamos. Parece não haver saída. Grande dilema. A cidade nos prende e nos liberta, mas o seu prender ou o seu libertar soam quase como maldição.

Afirma Barthes (1987, p. 184) que “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos à nossa cidade”. E quando “falamos a nossa cidade” o fazemos com o corpo, com o coração, com o sentimento, com o olhar aguçado da arte, com a crítica cruel ou o mais inflamado encômio. O discurso da cidade está em suas periferias como está em seu mais nervoso centro. A cidade clama efetivamente por um discurso e nós o fazemos e há quem o faça o tempo inteiro, pois a cidade é corpo vivo e como tal, sofre ou se deleita a depender do discurso que lhe seja direcionado. De todo modo, a cidade espera por invocação, um discurso. E não importa se esse discurso traga dor ou alegria.

Berman, ao buscar compreender a cidade moderna afirma que:

[...] promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça, destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (BERMAN, 2007, p. 24).

Cientes de como são as *urbes* modernas, a elas voltemos segundo a poética de CDA. Quando do lançamento de *A vida passada a limpo* vivia-se a eufórica modernidade brasileira: tempos de Juscelino Kubitschek e seu desenvolvimentismo dos *50 anos em 5*. Da construção de Brasília – símbolo maior e orgulho da moderna arquitetura nacional –. Da Bossa Nova. Do Cinema Novo. Das montadoras de automóveis. Tudo a representar um Brasil que desde a década de 1930 ensaia a saída de sua arraigada cultura rural. “Os materiais da vida” traz uma reflexão sobre esse Brasil que se urbaniza:

Drls? Faço o meu amor em vidrotíl
nossos coitos são de modernfold
até que a lança de interflex
vipax nos separe
em clavilux
camabel camabel o vale ecoa



sobre o vazio de ondalit
a noite asfáltica
plkx

A disposição de agrupamento de fonemas seguidos de interrogação, no primeiro verso, e aparentemente sem sentido, na verdade, leva o leitor a depreender o porquê da confusão, do emaranhado e do contorcer-se próprios das grandes cidades. “Drls?” não diria nada, não fosse o desenrolar do texto. A cidade é um verdadeiro arregaçar de si mesma, uma movimentação, um entra e sai de novidades e um abrir e fechar de tradição e modernidade que convivem: o antigo e o moderno se dão por palavras como “coitos” (tradição) x modernifold (modernidade); “lança” (tradição) x interflex/vipax (modernidade); “vale” (tradição) x “camabel” (modernidade). E “sobre o vazio de ondalit”, processo metonímico de que o poeta se utiliza para substituir a marca pelo produto (Ondalit = telha, que remete a telhado = casa,) “a noite asfáltica” cobre o vazio das casas, o silêncio, a indiferença da família moderna e encerra o aspecto de modernidade do universo urbano. Já “Noite asfáltica” tanto leva à escuridão da noite quanto, propriamente, ao asfalto preto que cobre as ruas, símbolo igualmente da modernidade. Como no primeiro verso do poema, um impronunciável grupo de fonemas, “plkx” (último verso), continua a traduzir o labirinto que é a cidade, um quê de confusão, emaranhado e contorcimento próprios da cidade grande.

A cidade ferve, se aquece. Há um “fazer amor” revestido de vidrottil (mosaico produzido artesanalmente, com vidro puro e disponível em várias cores e tamanhos irregulares, amplamente usados por artistas, arquitetos e designers). Atente-se ainda que “fazer amor” já abrange um falar da modernidade, enquanto “coito” induz a uma condição mais rudimentar do homem, uma vez que é uma referência apenas à procriação (quase o sem-prazer, sobretudo da mulher de uma época, no ato sexual). Coito tanto envolve linguagem bíblica, tradicional, judaico-cristã para ato sexual humano quanto diz de igual ação a partir de que os animais irracionais se reproduzem. Desse modo, “fazer amor” (“Faço o meu amor em vidrottil”) e “coito” (nossos coitos são de modernifold) divide o homem em civilizado e “incivilizado”, moderno e selvagem, respectivamente, “até que a lança de interflex/vipax nos separe/em clivilux”. Neste caso, há um “até que a morte [lança/pênis] nos separe” (discurso tradicional em cerimônias de casamento) e um até que as paredes [de interflex/pênis] (divisórias de escritórios) nos separe. Pura modernidade das coisas, da vida e das relações.

Em estudo sobre “Os materiais da vida” afirma Denise Azevedo:

Pelo efeito do estranhamento, seja no sentido, no ritmo ou visualmente, ao agir metalingüisticamente, o poeta cria as palavras capazes de exprimir as coisas de um mundo cada vez mais artificial. Drummond consegue problematizar a percepção distorcida do homem da época, em seu fascínio pelos derivados de petróleo, pelos produtos estrangeiros e pelos nomes também importados, como símbolos do status. Desse modo a relação amorosa "naturalizada" (pelo uso do vocábulo "coitos", que remete ao ato naturalmente praticado entre animais) vê-se cercada de materiais de uma vida artificial. A lança /pênis de interflex vipax ao invés de unir, separa o casal; restando apenas o vazio de uma noite oposta àquela cultivada nos poemas românticos, sem lua e sem estrelas, tão negra quanto asfalto (www.utp.br).

Presentes na modernidade, os signos do poema levam a uma conclusão de que a cidade grande integra uma natureza artificial composta de plástico, náilon, vidro, aglomerados, entre outros produtos, o que lembra agilidade, leveza e dinamismo. Há também a revelação de uma cidade que, em meio à modernidade, vive o sexo, a vontade de fazer amor, a busca pelo outro, embora em relação artificial que pode acabar a qualquer momento. O homem se artificializa com e como a cidade.

No tocante à modernidade presente no texto aponta ainda Denise Azevedo:

Nos meados do século XX, surge a consciência de que a velocidade, nas grandes cidades, além de impor um ritmo frenético ao cidadão, alia-se ao artificialismo de uma vida regida pela "matéria plástica". Os derivados do petróleo e outros materiais da vida moderna na cidade têm o poder em seus próprios nomes vinculados ao consumo, com apelos ao estrangeiro (importado e raro) e ao produzido em grande escala (fruto da tecnologia) (www.utp.br).

De acordo com Baudrillard:

[...] Todos os processos orgânicos ou naturais praticamente encontram o seu equivalente funcional em substâncias plásticas e polimorfos: lã, algodão, seda ou linho encontram seu substituto universal no nylon ou em suas inumeráveis variações. Madeira, pedra, metal cedem lugar ao concreto, à fórmica e ao polietileno (BAUDRILLARD, 2009, p. 44).

Vidrotil, modernfold, interflex, vipax, camabel, ondalit integram o poema numa mostra dessa modernidade que nos acompanha desde os séculos XVIII e XIX com sua Revolução Industrial. E isto depõe de nossa ânsia por nos tornar cada vez mais



sintonizados com a cidade, suas placas luminosas, seus autos, seu asfalto e sua industrialização.

Ao explicar o uso de vocábulos com características modernas como *vipax*, *interflex*, *clavilux* e outros, explica o prof. Cláudio Moreno:

A operação de batizar um produto industrial envolve muito mais que uma simples designação: é importante também que esse nome sugira qualidades desejáveis como modernidade, eficiência e respeitabilidade. Essa força evocativa das palavras fica naquele rincão misterioso que o linguista Roman Jakobson denominava de *função poética* da linguagem. Digo misterioso porque simplesmente ninguém explica por que uma determinada combinação de sons traz mais prestígio do que outras; o certo é que isso acontece, e os publicitários e homens de criação precisam ter sempre o ouvido muito atento (wp.clicrbs.com.br).

E prossegue:

Há fortes indícios de que o uso das terminações em **X** para marcas e produtos tenha vindo do Inglês. A presença, em muitos nomes compostos de radicais como *flex*, *mix*, *max*, *fix*, *lux*, *vox*, [...] que sugere a ideia de excelência, parece ter carregado todos os nomes terminados em **X** com essa aura especial, reforçada por marcas de grande renome e qualidade, como *Rolex*, *Xerox*, *Pentax*, *Victorinox*, *Linux*, *Rolleiflex*. Na irrefreável globalização mercantil, muitos desses produtos entraram no Brasil, misturando seus nomes ao de produtos genuinamente nacionais, batizados também nesse novo estilo. Hoje, sem uma pesquisa cuidadosa nas juntas comerciais e nos registros de marcas, é praticamente impossível distinguir, a olho nu, quem é daqui e quem é de fora entre os seguintes nomes: *Ajax*, *Chamex*, *Colorex*, *Concremix*, *Durex*, *Errorex*, *Eucatex*, *Iodex*, *Marinex*, *Mentex*, *Panex*, *Paviflex*, *Repelex*, *Varilux*, *Zetaflex*. (wp.clicrbs.com.br).

Acreditamos que terminações sufixais como as de *vidrotil*, *camabel*, *ondalit* tenham explicações parecidas com essas terminadas em **X**.

Ao pensar a modernidade junto à língua, C.D.A. se apropria de linguagem que a represente segundo sua leveza: se o mundo propõe sair dos pesados pés das coisas, dos objetos e até das mentalidades, o poeta faz as palavras flutuarem em *pés-palito* (para usar termo cunhado por Eucanaã Ferraz):

Sonhando com a leveza, o mundo moderno parecia mesmo equilibrado sobre *pés-palito*. Com novas funções, novo desenho, novo material, os objetos ganharam um status até então desconhecido, testemunhando, no lar de cada cidadão, o avanço da ciência e a certeza do bem-estar burguês. A publicidade ganhou papel decisivo, compondo um discurso com forte apelo à técnica, à ciência e à estética, decididamente unidas em torno de novos objetos. (EUCANAÃ, *In*: Terceira Margem, 145).

A paisagem urbana ganha velocidade e dinamismo com o respaldo da tecnologia, da ciência, dos aparatos mecânicos e, hoje, eletrônicos. Observada pelo olhar do poeta e com os recursos poéticos de que este dispõe, sofre essa paisagem abordagem igualmente moderna por linguagem não menos dinâmica.

Para Eucanaã Ferraz:

O poema “Os materiais da vida” pode ser lido como uma fantasia criada a partir dessa espécie de rejuvenescimento das substâncias, das formas, dos sentidos, da história e, evidentemente, da língua. Com a avalanche de novidades surge um novo vocabulário, com marcas fonético-morfológicas exageradas, como que buscando refletir ao nível da construção do signo linguístico a novidade do objeto nomeado e ainda é como se, com as novas substâncias, nascesse uma língua sintética, artificial, luminosa, em substituição a uma outra natural, de sons e formas já codificados, sem brilho. (*In*: Terceira Margem, 145-146).

“Os materiais da vida” é sem dúvida, não só questão de língua, mas de linguagem, pois é a busca pela palavra que mais bem represente o homem e a modernidade que o cerca e em que vive. É também a busca pelo som material da palavra, num jogo que envolve não só os impronunciáveis versos *Drls?/Plkx*, em detrimento da não sequência de sons consonantais aliados aos vocálicos, mas também pelos sons e não rimas, produzidos por *vidrotil*, *modernfold*, *interflex*, *vipax*, *clavilux*, *camabel* e o sonoro *ondalit*.

Em análise do referido poema, afirma Bráulio Tavares:

Em "Os materiais da vida", Carlos Drummond diz: "Drls? Faço meu amor em vidrotil / nossos coitos serão de modernfold / até que a lança de interflex / vipax nos separe / em clavilux". Que palavras são estas? Pouco importa. O som delas nos traz imediatamente à memória os nomes de centenas de marcas de produtos, de materiais plásticos ou metálicos, de invólucros, de texturas. Ironizando o amor em tempos de tecnologia e comércio, o poeta multiplica as sílabas que são a cara da indústria, da publicidade, dos comerciais da TV. (www.portalentretextos.com.br).

Com relação aos sons da palavra assevera ainda Tavares: “Pode-se dizer que essas palavras têm seu significado determinado, antes de tudo, pelo seu próprio som”. (www.portalentretextos.com.br). Desse modo, afirma-se que o Carlos Drummond de Andrade de “Os materiais da vida” tanto buscou encontrar solução para arregimentar palavras que dissessem da vida e do cotidiano do grande centro como buscou os sons

que representassem esse cotidiano e as correrias da cidade inserida na modernidade em meio à publicidade, aos cartazes, aos arranha-céus, a buzinas, a barulhos, a passantes.

Diferentemente do Drummond de “Eu, etiqueta” e de “Os materiais da vida”, há o de “Cidadezinha qualquer”, (*Alguma poesia*, 1930) que é, na verdade, qualquer cidadezinha dessas de interior em que o tempo não passa. Cidades congeladas, mas não menos poéticas, sobretudo quando se pensa no poeta de Itabira, para quem tudo pôde ser matéria de poesia. A estática paisagem de “Cidadezinha qualquer” traz como num quadro mulheres em conversa no pomar, metonímicas janelas a olhar a rua e animais que adentram na toada das ruas de pó.

Para Níncia Teixeira, (2007):

A temática Literatura e Cidade tem despertado pesquisas em diversos campos do saber. Historiadores, arquitetos, sociólogos, antropólogos e estudiosos da literatura têm enfrentado o desafio de inscrever a cidade como um espaço de concentração de linguagens, que compõe o discurso da modernidade. Na literatura, a experiência urbana e a cena escrita estão, ambas, inseridas no mundo dos signos. Conseqüentemente, pode-se afirmar que a cidade tem a capacidade de produzir significados da mesma forma que os textos literários apresentam tantas interpretações quantos forem os leitores. (www.uel.br/pos/letras/terroraxa).

Em CDA essa leitura fica evidente tanto no que refere à grande cidade como à pequena. É um desafio a qualquer poeta a temática das cidades, sua inserção em contexto poético, com seus homens, suas mulheres, seus bichos, seus costumes, seus problemas, seu dia-a-dia. Em “Cidadezinha qualquer” há a provocação da simplicidade (tarefa nada fácil) e do sintético: dizer em poucas palavras mediante signos que têm de se completar na interpretação do leitor é algo que só ao poeta cabe. Dizer da pequena e estática cidade sem que isto soe irônico, embora para uns até seja, não é simples fazer e mencionar a “vida besta” sem atingir o leitor mais sensível, e, sobretudo, fazê-lo ver no texto o elogio da pequena cidade, (sem que perceba nisso um elogio às avessas), é trabalho desafiante a qualquer poeta.

Com efeito, é certo que graça, humor e até ironia passeiam por esta “Cidadezinha qualquer” universal, pois sem nome, é um sítio do mundo. De signos particulares como bananeiras, laranjeiras, o cachorro, o pomar ou até o burro e as janelas, o texto se universaliza, já que o habitante de qualquer aldeia do orbe pode se



identificar como um habitante dessa cidadezinha intimista que o poeta mineiro arquitetou e ergueu:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.
Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.

Devagar as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

O silêncio do vale dessa cidade anônima ecoa mundo afora como uma representação da identidade do homem interiorano, simples que, a seu modo, faz da paisagem da “vida besta” seu espaço de contemplação, de trabalho, de compadrio, de fê, de camaradagem, de afinidade e até de solidariedade. Parece que, parado no tempo, esse espaço não tem vida, mas tem: é uma vida ao seu jeito, ao jeito do homem que o habita sem a pressa e a correria da cidade grande. Diametralmente inverso, o espaço de “Cidadezinha qualquer” é tão importante quanto o de qualquer metrópole, pois é espaço feito por homens que com ele se identificam. O que não há nesta cidadezinha que a diferencia das grandes é roncar de motores, estridências de máquinas, semáforos, correrias, asfalto, gritaria, poluição.

Interessante apontar que há, igualmente, uma “vida besta” (grande ironia drummondiana) da/na cidade grande: a pressa, as Bolsas, os bancos, os shoppings, o medo, o assalto, as sirenes, as buzinas, os automóveis, os transportes coletivos, a aglomeração habitacional, as favelas, tudo a trazer ao homem desse grande centro o pânico de si e do outro na contramão da bucólica tranquilidade de uma “Cidadezinha qualquer”. Diga-se que a “vida besta” da metrópole seja essa corrida desenfreada, e, por vezes, sem sentido, vazia, o que denota um perder-se do homem cidadão que não sente e não ver a verdadeira vida, pois:

A cultura da modernidade é, eminentemente, urbana e comporta duas dimensões indissociáveis: por um lado, a cidade é o sítio da ação social renovadora, da transformação capitalista do mundo, e por outro lado, a cidade torna-se, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. Dessa forma, é na correlação modernidade-cidade que encontramos a passagem da ideia da urbe como local onde as coisas acontecem. A

metrópole é a forma mais específica da realização da vida moderna.
(www.uel.br/pos/letras/terraroja).

Essa “realização da vida moderna” tem levado o homem a não mais se ver e, conseqüentemente, a não ver seu semelhante. Que “Vida besta, meu Deus”.

Sabará é cidade com nome próprio que aparece na poética de Drummond. Integra “Lanterna mágica”, (*Alguma poesia*), série de oito poemas que figuram cinco cidades mineiras e lugares como a fluminense Nova Friburgo, Rio de Janeiro e a Bahia. Os de Minas recorrem à memória remota. “Sabará”, dedicado a Aníbal Machado, é um deles: os velhos tempos coloniais, o ouro, os casarões, os bandeirantes vêm à tona. A cidade é mostrada como reminiscência de um passado que tem acanhamento de se apresentar aos tempos modernos, à exceção das torres das igrejas:

A dois passos da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem).
Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas
não brincam de esconder.

Diferentemente da atemporal “Cidadezinha qualquer”, “Sabará” é de tempo mais antigo, tempo de coisas “muito mortas”, passado que vai além da memória do poeta, pois é memória mesmo de antanho. Tempo a que o poeta só alcança pela história, como qualquer de seus leitores. Tempo de lembranças das Gerais e não propriamente da contemporaneidade do autor de “Mãos dadas”. Minas rediviva no seu passado de século XVIII:

Ai tempo!
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
Os séculos cheiram a mofo
e a história é cheia de teias de aranha.
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
Quede os bandeirantes?
O Borba sumiu,
Dona Maria Pimenta morreu.

No tempo presente [o da escrita do poema] dessa velha Minas “O Rio das Velhas lambe as casas velhas,/ casas encardidas onde há velhas nas janelas”. Minas que rememora e remói seus mortos, mortos os homens, mortas as ruas, morta D. Maria



Pimenta, sumido o desbravador Borba Gato, morta a Penção de Juaquina Agulha na velha Sabará “a dois passos da cidade importante”. O entrevamento da vetusta cidade se move na poesia drummondiana, salta para páginas de memória e se eterniza como uma obra do Aleijadinho.

Notem-se como termos da língua e da linguagem popular acontecem no texto: “penção”, “quede”, “cacunda”, “Juaquina”, “maginando” “forde” dão ao poema a vivacidade da “língua errada do povo/ língua certa do povo”, como queria Manuel Bandeira. (Estrela da vida inteira), mas dão também a dimensão da pesquisa e do experimentalismo que seguem pelos anos de 1930, segundo propostas que vêm da fase anterior, com um Oswald de Andrade, um Mário de Andrade, um Manuel Bandeira, entre outros.

Ao mencionar Sabará-buçú, ou Sabarabuçu o poeta intenta mostrar um passado tradicional (nessa acepção mesma, sem redundância), da região, já que Sabarabuçu foi um dos trajetos da Estrada Real ao tempo da mineração no distante século XVIII e ligava ainda Catas Altas a Glaura (então distrito de Ouro Preto) e se constituía em extensão do Caminho Velho, que chegava às vilas de Sabará e Caeté que tinham o rio das Velhas como ponto convergente.

Esses velhos motivos levam justamente o poeta a apontar: “Nem siderúrgica nem Central nem roda manhosa de forde/sacode a modorra de Sabará-buçú”. Imaginem-se: tecnologias de usina, avanços todos, a chegada do automóvel, mas nada demove Sabará de seus “andrajos”, de seu tempo, como a igreja do Carmo, todo pedra. Entre irônico e resignado um eu lírico é chamado a tratar a velha *urbe* de “cidade teimosa”:

Mas tudo tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fachaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas:
a do Carmo - que é toda de pedra,
a Matriz - que é toda de ouro.
Sabará veste com orgulho seus andrajos...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nos agrupamento de poemas de “Lanterna mágica” tudo parece cheirar a mofo. Em “Belo Horizonte”, por exemplo, o eu lírico tomado de tempo pretérito não desconversa: “Meus olhos têm melancolias,/ minha boca tem rugas. Velha cidade!/ As árvores tão repetidas”. Uma cal parece não deixar que se entreveja um rosto novo de



presente. Ironicamente essa cal conserva o velho em detrimento daquilo que é tinta fresca, nova. Olhos abertos, atentos para o repetido, mas cegos para a novidade. Em “Caeté”, a cidade aparece como aquela que dá às costas para um tempo presente, representado pelo trem, que resulta, é certo, da modernidade: “A igreja de costas para o trem./ Nuvens que são cabeças de santo. /Casas torcidas./ E a longa voz que sobe/ que sobe do morro/ que sobe...” Tempo de voz que se ergue, vira fumaça, (“nuvens que são cabeças de santos”), se dissipa. Tempo místico que dispensa a razão (o trem). Tempo barroco com suas “casas torcidas”, com seus homens torcidos, espiralados.

São João Del-Rei não é para ser despertada. A modernidade não a deve assombrar: “Quem foi que apitou?/ Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho./ Almas antigas que nem casas./ Melancolia das legendas./ As ruas cheias de mulas-sem-cabeça/ correndo para o Rio das Mortes/ e a cidade parálitica/ no sol/ espiando a sombra dos emboabas/ no encantamento das alfaias”.

Elementos linguísticos/semânticos como almas, (tão antigas quanto as casas) sombras, legendas, mulas-sem-cabeça contrastam com o ideal de modernidade tão presentes no tempo de *Alguma poesia* representado pelo apito que não apenas se presta ao despertamento, mas para o abrir passagem, caminhos. Que serve para alertar (“quem apitou?”). O trem, o automóvel? A fábrica? E Del-Rei dorme com seus mortos. Deixem a cidade parálitica vivenciar seu eterno tempo. Seus fantasmas.

“Itabira” chama à atenção a atitude de Tutu Caramujo: no barroquismo do texto suas lamentações se dão em torno das perdas: a identidade perdida com o fim do Pico do Cauê é fatal, mas ninguém dá conta. Tutu Caramujo agrega em si as frustrações a que o cotidiano esquece. O homem comum que é Tutu é resignado no movimento quase fotografia de seu lugar: “os meninos seguem para a escola/ os homens olham para o chão/ Os ingleses compram a mina.” Meninos/presente, escola/futuro: olhar para cima. Os homens olham para o chão/olhar para baixo. Angústias cotidianas de barroquismo mineiro: “os homens olham para o chão” diante da perspectiva de futuro: o “olhar para cima” dos meninos que vão para a escola.

Olhar para o chão é também não querer deparar com a dura realidade do Pico que não mais pertence a ninguém – ou melhor, é dos ingleses que não só o compraram como o destruíram. O Pico do Cauê é território inglês. Olhar para o chão é aceitar perdida a identidade em meio às crianças que prosaicamente vão à escola. A Tutu



Caramujo (isolado, fechado em si, para dentro) cabe pensar, matutar, na “perda incomparável”.

4. Considerações Finais

Na poética das cidades em Carlos Drummond de Andrade há um fazer que direciona tanto para o cotidiano e à cultura de cidades interioranas e pacatas, (como aquelas do ciclo ouro ou uma “Cidadezinha qualquer”), quanto para o cotidiano de cidade agitadas como às insinuadas em “Eu, etiqueta” e “Os materiais da vida”. Àquele, a trazer o homem-sujeito-coisa, dobrável/dobrado/perdido; este, a abordar o uso de leves e artificiais palavras para também dar sentido de modernidade a um mundo que, como nos dois poemas em questão, se faz dobrável, flutuante, retorcível.

“Os materiais da vida” é um poema *modernfold*, ele todo, para se entender, com Eucanaã Ferraz (1995), que se trata de “um texto dobrado sobre si mesmo”. Em “Eu etiqueta” e naqueles que integram “Lanterna mágica”, além de “Confidência do itabirano” e de “Mulinha”, (apenas mencionados, mas não trazidos como reflexão neste artigo), há o verso e a palavra modernos com a reflexão antigo/moderno, e, como em “Os materiais da vida”, com a ideia de que poesia se faz com palavras, que se experimentam, têm movimento, indagam, questionam e se dobram.

Em “Os materiais da vida” os versos do início e do fim se dão de forma a confundir o leitor, atordoá-lo frente à cidade que é legível/ilegível, que se faz compreendida/incompreendida. [Significante/grupo de fonemas/versos] - *Drls?/plkx* sem significado algum apontam para o indizível, para o não compreendido. Parece, inicialmente, que “Os materiais da vida” é poema para confundir, mas na verdade, é para se entender que a cidade moderna é isto: “contorcimento”. Como é contorcido certo “anjo torto desses que vivem na sombra”.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record. 2001.

_____. **Poesia completa**. Gilberto Mendonça Teles (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARTHES, Roland. **Semiologia e urbanismo**. A aventura semiológica. Tradução de Maria S. Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTELHO, Gustavo Schindwein; AMORIM, Patrícia. **Revista Módulo (1955 –1965): Projeto gráfico e o estilo tipográfico internacional**. Disponível em: <http://www2.espm.br>. Acesso em: 23 fev. 2013.

BRADBURY, M.; McFARLANE, J. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERRAZ, Eucanaã. **Poesia como semiologia da cidade**. In: Terceira margem. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ. n.º 3, A cultura das cidades e outros ensaios. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

GUIMARÃES. Denise Azevedo Duarte. **A arte na urgência da urbe**. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras3/art01.htm>. Acesso em 17/02/13.

MORENO, Cláudio. **Sua língua**. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/sualingua>. Acesso em: 23 fev. 2013.

TAVARES, Bráulio. **O som em versos**. In: Língua Portuguesa. Ed. 33. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/o-som-em-versos,272.html>. Acesso em: 23 fev. 2013.

TEIXEIRA, Níncia Cecília R. Borges. **Fisionomia da cidade moderna**: imagens literárias urbanas. Terra roxa e outras terras. Revista de estudos literários. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol10. Acesso em: 2 mar. 2013.

Submetido em: 30/03/2018. Aprovado em: 31/07/2018.

