

VIVIANA MARIA VIEIRA

**ARQUÉTIPO E CANÇÃO EM CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Julho/2020**

VIVIANA MARIA VIEIRA

ARQUÉTIPO E CANÇÃO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras-Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Danilo Barcelos Corrêa

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Julho/ 2020**

Dedico a Emanuel Y, presente em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, grande fomentadora da minha formação profissional.

À CAPES E FAPEMIG por financiarem a minha pesquisa.

Aos colegas do mestrado que fizeram desta travessia uma corrente de incentivos e trocas de experiências. Ainda não havia presenciado, em toda a minha vida acadêmica, tamanha união.

Aos coordenadores, funcionários, estagiários do PPGL, pela atenção e paciência dirigida aos mestrandos.

Aos professores do PPGL, pela transmissão do saber, dedicação ao Programa e aos mestrandos, em especial à professora Dra. Ilca Vieira, pelo apoio e por ter me recebido como estagiária no curso de Letras português desta instituição.

Ao professor Dr. Danilo Barcelos Corrêa, pela orientação, apoio e valiosas contribuições neste trabalho.

*“Se eu não for para o céu pelas asas da poesia,
irei pelas asas da música. E não é a mesma
coisa?”*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

Neste trabalho investigamos a canção como um símbolo arquetípico presente na obra de Carlos Drummond de Andrade. Vimos que a canção, composição poemática, na Idade Média era transmitida oralmente e mantinha aliança com a música, justamente, porque os trovadores declamavam as canções com o acompanhamento de instrumentos musicais como a lira, por exemplo. Neste caso, verificamos que Drummond, em alguns momentos chega a recuperar a tradição oral. Na verdade, o poeta utiliza uma linguagem mesclada com elementos helênicos e expressões coloquiais. Com isso, revela uma capacidade de decodificar a realidade de sua época e insere a sua poesia no cânone literário brasileiro. Drummond compõe com os instrumentos “confeccionados” no seu tempo de forma que perpassam até os dias atuais, ou seja, uma poesia construída no tempo arquetípico. Uma canção monódica cantada sem exageros poéticos, em “tom baixo”, expressão utilizada por Eduardo Dall’Alba. Desta forma, analisamos os poemas, como *corpus* central da pesquisa: “Canção Amiga”, “Canção de Itabira”, “Cantilena Prévia”, “Canção Flautim”, além de dialogarmos com os críticos e teóricos norteadores da pesquisa como, Northrop Frye, Ezra Pound, Carl Gustav Jung, Gilberto Mendonça Teles, Eduardo Dall’Alba, Octavio Paz, Friedrich Wilhelm Nietzsche e Paul Zumthor.

Palavras-Chave: Carlos Drummond de Andrade; Símbolo Arquetípico; Canção; Idade Média; Trovadores; Modernismo.

ABSTRACT

In this work we investigate the song as an archetypal symbol presents in the work of Carlos Drummond de Andrade. We saw that the song, a poetic composition, in the Middle Ages was transmitted orally and maintained alliance with music, precisely, because the troubadours recited it to the sound of musical instruments such as the lyre. In this case, we find that Drummond, in some moments, comes to recover the oral tradition. In fact, the poet uses a language mixed with Hellenic elements and colloquial expressions. Thereby, he reveals an ability to decode the reality of his time and insert his poetry in the Brazilian literary canon. Drummond composes with the instruments "made" in his time in a way that passed through to the present day, that is, a poetry built in archetypal time. A monodic song sung without poetic exaggeration, in a "low tone", an expression used by Eduardo Dall'Alba. In this way, we analyzed the poems, as the central corpus of the research: "Canção Amiga", "Canção de Itabira", "Cantilena Prévia" and "Canção Flautim". In addition to dialoguing with the critics and guiding theorists of the research such as, Northrop Frye, Ezra Pound, Carl Gustav Jung, Gilberto Mendonça Teles, Eduardo Dall'Alba, Octavio Paz, Friedrich Wilhelm Nietzsche and Paul Zumthor.

KEYWORDS: Carlos Drummond de Andrade; Archetypal Symbol; Song; Middle Ages; Troubadours; modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
CAPÍTULO 1 – ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS E A ESTRUTURA SONORA EM DRUMMOND	p. 19
1.1 Arquétipos como símbolo comunicável na poesia drummondiana.....	p. 19
1.2 A canção.....	p. 26
1.3 O canto moderado.....	p. 29
1.4 “Canção Amiga”	p. 36
CAPÍTULO 2 – A MELOPEIA COMO HERANÇA TROVADORES NA CANÇÃO	p. 44
2.1 Melopeia na Poesia de Drummond.....	p. 44
2.2 “Canção de Itabira.....	p. 56
CAPÍTULO 3 – O RITMO ASSOCIATIVO E MÉTRICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	p. 61
3.1 O Ritmo no Poema	p. 61
3.2 O <i>Descordo</i> e o Pessimismo na Canção Drummondiana.....	p. 70
CONCLUSÃO	p. 81
REFERÊNCIAS	p. 84

SIGLAS DOS TÍTULOS DA OBRA

AP – Alguma poesia
BA – Brejo das Almas
SM – Sentimento do Mundo
JO – José
RP – Rosa do Povo
NP – Novos Poemas
CE – Claro Enigma
VB – Viola de Bolso
FA – Fazendeiro do Ar
VPL – A Vida Passada a Limpo
LC – Lição de Coisas
VE – Versiprosa
FQA – A Falta que Ama
IB – As Impurezas do Branco
DP – Discurso de Primavera
BO – Boitempo
PM – A Paixão Medida
CO – Corpo
NA – O Amor Natural
FL – Farewell

INTRODUÇÃO

Carlos Drummond de Andrade faz parte do grupo dos intelectuais que contribuíram, significativamente, para o modernismo. O poeta escrevia sobre a vida cotidiana, tendo um compromisso com a sociedade e com a literatura brasileira. A sua poesia dialoga com os dias atuais, e o olhar atento para a realidade de sua época o fez dizer, “o tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (ANDRADE, 2002, p. 80).

Drummond traz para os seus versos expressões tiradas da fala cotidiana e comum do interior de Minas Gerais, como, por exemplo, no poema, “Cidadezinha Qualquer”, onde o dialeto está contido no verso: “Eta vida besta, meu Deus” (ANDRADE, 2002, p. 23). Observa-se que a expressão “eta”, que também pode ser grafada como “eita”, é muito utilizada e demarca um regionalismo acentuado do sertanejo. Semanticamente, proporciona uma ideia de admiração ou de surpresa. Emanuel de Moraes observa que “as várias faces” do poeta estão presentes no tom prosaico, “resultante, sobretudo dos verbos, a qual, no entanto, não importa em descaída do terreno do poético” (ANDRADE, 1967, p. 17) isto sem, contudo, deixar de abrir mão dos “versos cujo lirismo traz até certo sabor helênico”. (*idem*).

Vale ressaltar que, no começo do modernismo, Carlos Drummond de Andrade, assim como o grupo paulista que tinha a figura de Mário de Andrade como um dos seus expoentes, buscava algo novo para a literatura brasileira. O principal objetivo da primeira fase do modernismo era romper com a tradição, uma vez que “a nova arte – de que a *Paulicéia* é exemplar – é tomada nos aspectos que mais ferem a tradição literária em vigência: desarticulação da sintaxe, sem os padrões rígidos de rima e ritmo tão caros aos parnasianos [...]” (CURY, 1998, p. 76). Os poetas da primeira fase não tinham pretensões de seguir o modelo das escolas anteriores. Atribuindo os padrões rígidos como característica dos parnasianos que, segundo os modernistas, compunham seus versos de forma vazia, inflexíveis ou sem muita expressividade.

Destacamos, também, de acordo com o próprio poeta, que os mineiros não chegaram a participar da Semana de 1922. Assim, se somariam ao grupo só mais tarde, depois que receberam os modernistas de São Paulo em Belo Horizonte, “uma viagem empreendida por Mário e Oswald de Andrade, Blaise Cendrars, Godofredo Telles, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade Filho” (CURY, 1998, p. 79). Tão logo, aspirando à necessidade de mudança, os jovens intelectuais de Belo Horizonte integraram-se ao modernismo e, notadamente, o nome de Carlos Drummond de Andrade se destacou no novo movimento literário que insurgia.

Por esse motivo, referindo-nos às fases do modernismo, compreende-se, segundo John Gledson (1981), mesmo que Drummond tenha escrito a coletânea *Alguma Poesia* nos anos de 1925, 1928 e publicado em 1930, ainda na primeira fase do modernismo, seria demasiado “exagero [...] dizer que Drummond era modernista em 1922.” (GLEDSON, 1981, p. 28). Isto porque, o poeta não chegou a participar da Semana de Arte Moderna que aconteceu em São Paulo. Compreendemos que Drummond não sabia que estava surgindo um movimento literário intitulado, “Modernismo”. Inclusive, sobre a Semana de 1922, esclarece em entrevista ao *Jornal Correio da Manhã* de 1962, que não chegaram informações em Belo Horizonte sobre o movimento realizado em 1922. E, perguntado se a Semana interferiu de alguma maneira na sua obra, Drummond esclarece:

Não vejo influência direta da Semana no que escrevi e deixei de escrever. Não me traçou nenhum rumo, pela simples razão de que devo tê-la ignorado na ocasião, por falta de notícia. Nosso grupo modernista de BH se formou ao acaso das afinidades e dos achados de livraria. A própria Semana, como historiou Mário de Andrade em sua conferência de 1942 no Itamarati, foi desenvolvimento e não ponto de partida. Em Minas éramos também inquietos, embora menos informados, e procurávamos alguma coisa que não sabíamos qual fosse (ANDRADE, 1962, p. 06).

Essa passagem exemplifica que o poeta, de certa forma, estava rompendo com a tradição sem saber, até então, que começava ali a criação de um movimento literário. Foi no livro, *Alguma Poesia*, dedicado a Mário de Andrade, que inaugura a sua insatisfação com a tradição que insiste em permanecer nos padrões fixos e rígidos das escolas literárias anteriores, como, por exemplo, a predileção dessas escolas pelo emprego da métrica regular, ou seja, dividida com os mesmos números de sílabas poéticas, uso das rimas ricas e preferência pelo emprego da norma culta da língua. Por essa razão, Drummond, em vários momentos, abandona a rima, perde o ritmo e, muitas vezes, brincando com a sintaxe, expunha temas sobre política e nacionalismo com uma linguagem cheia de humor e ironia.

Todavia, de acordo com o próprio poeta, “*Alguma Poesia* (1930) traduz uma grande inexperiência do sofrimento de uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo.” (ANDRADE, 1967, p. 547). Ainda nesse livro, vemos um poeta tímido, mas que nos presenteou com o famoso poema, publicado pela primeira vez na *Revista de Antropofagia* e, a partir de então, causou muita polêmica. O poema “No Meio do Caminho”, por exemplo, escandalizou os poetas mais tradicionais da época e, como Drummond mesmo disse, dividiu o país “em duas categorias mentais” (ANDRADE, 1967, p.547). Por isso, o poeta já era emblemático desde os seus primeiros escritos.

Além disto, a ironia é uma marca registrada de Carlos Drummond de Andrade, elemento presente em toda a sua obra. No entanto, sua utilização não chega a ser um desvario, muito pelo contrário, aponta, apenas, para um humor nada tímido do poeta. Nesse ponto de vista, Affonso Romano de Sant'Anna nos diz que:

A ironia-humor descreve uma curva no transcorrer de sua obra. No princípio é mais aberta e constante, fosse devido às influências do movimento modernista, fosse devido ao exercício de um traço de seu temperamento, fosse, enfim, devido a uma visão jovem e superficial do mundo. (SANT'ANNA, 1992, p. 64).

A ironia é uma forma de expressão que Drummond utiliza na sua criação poética, como Sant'Anna (1992) nos descreve. Já nos primeiros escritos, o poeta recorre à ironia para externar a sua insatisfação e as críticas contra as correntes literárias ideológicas predominantes. Nesse contexto, o crítico Emanuel de Moraes (1972) chama Drummond de um “sobrevivente”, visto que, no período em que a poesia seguia as regras fixas e a linguagem dos cânones, o itabirano conseguiu se sobressair com os seus versos livres e sem pretensões com a rima, principalmente nos seus primeiros escritos. Há propósito desta colocação. Drummond publica em *Alguma Poesia* o poema “O Sobrevivente” e o dedica a Cyro dos Anjos. O poeta diz ter se sentido desafiado em fazer um poema fora das regras pré-estabelecidas pelos cânones: “Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade. Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia. O último trovador morreu em 1914. Tinha um nome de que ninguém se lembra mais [...]” (ANDRADE, 2002, p. 26).

Por sua vez, percebe-se que em Carlos Drummond de Andrade houve uma reformulação na sintaxe dos versos. Moraes (1972) nos explica que, no que se refere à linguagem verbal, o poeta com tendências inovadoras não negou a tradição; ao contrário, o modernista propõe uma reforma nas técnicas poéticas institucionalizadas, principalmente, no aspecto semântico e sonoro das palavras. Segundo Moraes, “nelas não haveria a intenção de negar, mas simplesmente a de substituição dos símbolos sonoros ou gráficos tradicionais por outros da inventiva individual ou de grupo.” (MORAES, 1972, p. 261-262). Por certo, podemos notar na obra de Carlos Drummond de Andrade um diálogo com a tradição, com maior destaque a partir de *Claro Enigma* (1951). Observamos nesta obra a presença de um lirismo marcado pela linguagem mais clássica. Sobre esse acontecimento, Affonso Romano de Sant'Anna esclarece que *Claro Enigma* é o livro que denuncia um Drummond que “recolheu a si mesmo para privar do convívio de sua memória numa atitude mais metafísica. E é justamente a partir daí que sua poesia melhor se define como poesia lírica.” (SANT'ANNA, 1992, p. 215). Sant'Anna, ainda, nos diz que quanto mais o poeta fala de si mesmo ou de suas memórias, mais a sua obra se torna

lítica. De acordo com o crítico, existe em *Claro Enigma* um poeta lúcido que se examina todo o tempo e se volta para questões filosóficas, que constantemente se interroga e a sua “consciência da liberdade e a concepção de um tempo social estão ligadas a uma consciência individual, que se expande numa formulação do tempo”. (SANT’ANNA, 1992, p. 88). Observamos, portanto, que, em Carlos Drummond de Andrade, as tensões e os conflitos estão presentes em toda a sua obra.

Em uma entrevista a Luiz Fernando Emediato, no jornal *O Estado de São Paulo* no ano de 1986, o poeta confirma ser uma pessoa extremamente pessimista.

Eu sou uma pessoa inteiramente pessimista, cética. Não acredito em nenhum valor de ordem política, filosófica, social ou religiosa. Acho a vida uma experiência que tem de ser vivida, mas que se esgota e termina, acabou, não tem nada.¹

Recordamos que a descrença no homem reverbera no modernista já no período escolar, o mesmo chega a desabafar na sua “Autobiografia para uma Revista” (ANDRADE, 1967) que, diante das injustiças sofridas desde o tempo em que fora expulso, por “insubordinação mental” do colégio dos jesuítas, perdera a fé, o tempo e a confiança na justiça daqueles que o julgaram (ANDRADE, 1967, p. 546). Contudo, o seu pessimismo não o tornou indiferente aos rumores de guerra, pelas questões políticas, com as ordens ideológicas, enfim, com “a máquina do mundo” que vem varrendo tudo. “O sobrevivente Drummond” desafia o seu tempo e consegue fazer poesia, porque, só “os percevejos heróicos renascem” (ANDRADE, 2002, p. 27). E, como mencionado, a partir de *Claro Enigma*, vislumbramos um poeta mais consciente aos acontecimentos do seu tempo, Drummond nos apresenta os fatos do cotidiano com uma linguagem mais elaborada.

Desta maneira, para compreender Drummond, devemos ir além do estudo dos seus críticos. É preciso analisar a sua obra com profundidade, pois cada verso revela um encontro entre o arcaico e o moderno. Eduardo Dall’Alba (2003), na sua tese *Noite e Música na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, observa como Drummond estabelece um diálogo intrínseco com a música, pois, segundo o crítico, esta leitura não é perceptível à primeira vista e o leitor despercebido, talvez, não consiga absorver de uma forma clara ou evidente, a “leitura colada de uma e outra matéria, mas uma renovada maneira de se ler a tradição, percebida nos pormenores do movimento poético interno da obra, ou seja, na forma do poetar” (DALL’ALBA, 2003, p. 27). Existe, ainda de acordo com Dall’Alba (2003), uma impureza na

¹ In: *Claros enigmas*, entrevista a Luiz Fernando Emediato para o Caderno 2 de O Estado de S. Paulo, 19.10.86

poesia de Carlos Drummond de Andrade, que ocorre, justamente, pela combinação de elementos da linguagem erudita com marcas da oralidade da cultura popular brasileira. O pesquisador adentra o tema discorrendo sobre os cânones da tradição clássica, e o “tom baixo”² que na poesia de Carlos Drummond de Andrade está relacionada ao “canto raso”, expressão que Dall’Alba (2003) utiliza para discorrer sobre a monotonia, visto que, em toda a obra, escutamos uma mesma melodia – “como se o poeta indicasse o caminho do poe­tar” (DALL’ALBA, 2003, p. 29).

A mescla da linguagem erudita com a prosaica, ou seja, o mesmo ponto de vista mencionado por Dall’Alba (2003), também é lembrada por Gilberto Mendonça Teles (1973) no texto *A variante Expressiva: Cammond & Drumões*. Teles aborda no texto o “lado Clássico de Drummond”, principalmente porque nele existe um diálogo com Camões, ressaltando que Drummond chegou, inclusive, a se declarar como um admirador do poeta português. Desta forma:

[...] o número de referências a Camões revela, além da natural admiração ao mestre, um simples recurso literário, funcionando às vezes como fonte de humor e de ironia, como modéstia, como mera citação e, é certo, de vez em quando impregnado, consciente ou inconsciente, o seu processo criador. Drummond tem consciência de que a sua linguagem poética se instaura sobre as possibilidades expressivas da língua portuguesa. Por isto, embora não no mesmo sentido de Camões, se lança à tarefa de ampliar e renovar essas possibilidades (TELES, 1973, p. 205).

Possivelmente, o itabirano buscava, no decorrer de sua trajetória literária, aperfeiçoar os seus versos, como nos diz Teles: “o antigo alimenta o moderno, e o moderno restaura o antigo, num processo de permanente universidade” (TELES 1973, p. 204). A intenção do poeta com o modernismo era conversar com a tradição para consolidar a sua poesia lírica modernista. No entanto, Drummond expõe, de acordo com Teles (1976), uma forte habilidade para compor versos com sabor helênico a partir de 1945, no qual “evidencia-se a tendência artesanal, inaugurando-se uma poética de disciplina em que ao lado do verso livre reaparece o metrificado, mas renovado por outras dimensões de linguagem e de ritmo [...]” (TELES, 1976, p. 12).

Além das imbricações da linguagem demarcada por elementos da tradição, constata-se que existe na poesia de Carlos Drummond de Andrade uma sonoridade marcada pelo ritmo advindo da repetição de versos, termos e palavras. Estes recursos são, propositalmente, inseridos pelo poeta para reportar no poema um efeito de monotonia – e, para exemplificar, citamos, novamente, o poema, “No Meio do Caminho” (ANDRADE, 2002, p.16).

² O tom baixo ou moderado se refere à forma do poe­tar, Drummond não usa de exageros e adjetivações.

A partir disso, esta pesquisa teve como objetivo estudar a canção como um símbolo arquetípico presente nos poemas de Carlos Drummond de Andrade. E, no decorrer desta, surgiram alguns questionamentos do por que um poeta modernista quis recuperar a canção com elementos da tradição. Através desse tema, buscamos entender o arquétipo como um universal concreto na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, chamamos de símbolos arquetípicos imagens comunicáveis que estão presentes no nosso inconsciente, buscamos entender estes conceitos no transcorrer deste trabalho. Northrop Frye (1973), em seu livro *Anatomia da Crítica*, nos esclarece que o elemento arquetípico pode ser analisado como uma imagem convencional que liga um poema a outro, estando presente em toda a literatura (FRYE, 1973,). Neste caso, os símbolos são vistos como uma unidade passível de comunicação e, quando se repete sobre muitas obras, torna-se um elemento arquetípico. Assim, em toda a sua obra de Drummond, a repetição, um tema, também, estudado por Gilberto Mendonça Teles (1976), é um estilo do poeta. Entende-se, logo, que “o objetivo da repetição é o de ativar a imaginação e levar o leitor a prolongar em si aquele instante do ato criador” (TELES, 1976, p. 47) e ajudar a sistematizar os padrões cíclicos com temas que se repetem. Por isso, esse movimento cíclico que ocorre na poesia de Drummond, como uma canção que se repete, de acordo com Eduardo Dall’Alba (2003), está relacionado à variedade temática trabalhada pelo poeta. Portanto, “a poesia se apresenta como se um poema se desenvolvesse a partir de outro, sem que literalmente ocorra esse desenvolvimento, ou seja, dos diferentes grupos temáticos de poemas se entrelaçam [...]” (DALL’ALBA, 2003, p. 182).

Por conseguinte, sabemos que o poeta tem uma intimidade com a música e essa relação começou desde cedo. Desta maneira, não podemos deixar de mencionar que o musicólogo Vasco Mariz (1987) foi um dos críticos pioneiros que escreveu um artigo publicado na Folha de São Paulo no ano de 1987, intitulado, *A música na Poesia de CDA*. Mariz nos diz que o itabirano caiu nas graças do povo brasileiro, pois o tema da escola de samba da Mangueira de 1987 foi Drummond e, inclusive, a escola foi vencedora do carnaval daquele ano. O crítico também esclarece que existia uma aproximação do poeta com os músicos da época, por lhes dedicar alguns dos seus poemas.

Neste caso,

Somente examinando os títulos dos poemas, já percebemos insistentes alusões à música, a saber: “Toada do amor”, “Bolero de Ravel”, “Nova Canção do Exílio”, “A música Barata”, “Beethoven”, “Concerto”, “Música Protegida”, “Música”, “Orquestra”, “Viola de Bolso”, (títulos de livros diversos), “A nova canção (sem rei) de tute”, “A banda guerreira”, “A música da terra”, etc. Tudo parece demonstrar, como é verdade, que a música, desde a sua juventude, desempenhou papel importante no

seu cotidiano. Momentos saborosos foram pintados com mão de mestre recordando a presença da música em várias etapas de sua vida.³

Nesta pesquisa, verifica-se que a poesia de Carlos Drummond de Andrade se aproxima da poesia lírica medieval, o que se deve, sobretudo, pela sonoridade que integrava esta poesia. O aspecto sonoro dos versos de Drummond nos convidou a compreender, a partir dos apontamentos de Ezra Pound (2013) sobre a *melopeia* dos trovadores, que a poesia se destinava ao canto e era declamada ao som de instrumentos musicais. Constatou-se que a poesia de Drummond está impregnada de uma musicalidade, porque o som e o ritmo das palavras permeiam as canções de tal maneira que escutamos uma harmonia entre as palavras e a melodia do verso. Desta forma, ao propor um diálogo constante com a tradição, o poeta confirma o seu compromisso com a poesia brasileira, pois não rompe com o passado, mas o atualiza.

Para este trabalho, fizemos um levantamento dos poemas de Carlos Drummond de Andrade que remetem à música.⁴ O catálogo foi importante para o desenvolvimento da pesquisa, visto que nos facilitou na escolha do *corpus*. Assim, pela própria escolha do tema, optamos pela análise de poemas centrais, como: “Canção Amiga”, publicado em 1948 no livro *Novos poemas* ([1948] 2002); “Canção Flautim”, do livro *Farewell* ([1996] 2002); “Cantilena Prévia”, do livro *A Falta que Ama* ([1968] 2002); o poema “Canção de Itabira”, publicado em 1984 no livro *Corpo* ([1984] 2002); além de outros poemas com os quais se fez necessário dialogar.

O aporte teórico da pesquisa se fundamenta em Ezra Pound (2013) que estuda o conceito de *melopeia*, *fanopeia*, *logopeia*, que, segundo o teórico, são elementos indispensáveis na composição da poesia. Pound retoma a ideia de que a poesia e a música mantinham uma estreita relação e, para entender esta proximidade, o ensaísta nos sugere um retorno aos versos dos trovadores. Igualmente, buscamos os estudos de Northrop Frye (1973), que dialoga com Pound. Frye reafirma que o *mélós* pode estar relacionado à *melopeia* (*melopóia*) que Aristóteles menciona no livro da *Poética*. O estudo de Frye norteia o nosso trabalho, visto que, por meio dos seus apontamentos sobre a crítica arquetípica, analisamos os poemas de Carlos Drummond de Andrade, selecionando, como mencionado, aqueles que remetem uma referência mais musical. Frye (1973) nos explica que os símbolos arquetípos estão organizados na literatura de

³ A *Fortuna Crítica* contém (páginas LXXII e LXIII) parte do artigo de Vasco Mariz intitulado “A música na poesia de CDA”, publicado em “O Estado de São Paulo”, de 06/07/1987.

⁴ Como pretendíamos analisar alguns dos poemas de Drummond que dialogam com a música, achamos viável, pela própria exigência da pesquisa, não nos atermos somente a um livro específico, visto que no decorrer da investigação vimos que esta temática está em toda a poesia do poeta. A música estaria na forma do poeta e no canto não festivo, pelas marcas da linguagem prosaica mesclada com os versos herméticos.

modo que, ao serem repetidos, unem os poemas e os tornam comuns e universais. Por sua vez, recorreremos ao psicanalista Carl Gustav Jung (2000; 2016) que, juntamente com Frye (1973), nos esclareceu sobre o conceito de arquétipos. Por conseguinte, dialogamos com Friedrich Wilhelm Nietzsche (1992), Emil Staiger (1975), Segismundo Spina (1956; 1982) e Paul Zumthor (1993; 1997), pois se fez necessário entender o conceito de canção, oralidade e a estrutura do poema, com seus elementos, como a métrica, as estrofes e o ritmo. Finalmente, utilizamos Octavio Paz (1982) para nos esclarecer a respeito do tempo no poema e a sua relação com o tempo arquetípico.

A partir disso, dividimos a pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, discorreremos sobre o arquétipo como um universal concreto do “inconsciente coletivo”, termo estudado pelo psicanalista Carl Gustav Jung, em 1919. Vimos como Frye (1973) dialoga com os arquétipos citados por Jung nos explicando como os arquétipos literários ligam um poema a outro. Também, entendendo que as artes eram irmãs, através do diálogo com o filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche (1992), vimos que a música, na Tragédia Grega, fazia parte do coro e compreendemos os conceitos de canção lírica e canção popular. Dialogamos com Paul Zumthor (1993; 1997), nos explicou que a oralidade é um termo que veio dos medievais, pois a transmissão da obra de arte foi primeiramente de forma oral. Ainda neste capítulo, conversamos com Eduardo Dall’Alba (2003) e entendemos que, em Drummond, existe um canto moderado, pois escutamos, por meio dos seus versos, uma melodia monódica que perpassa toda a sua obra, uma sonoridade que se harmoniza com os vários temas que o modernista propõe. Existe na sua poesia um canto reflexivo, sugestão de Dall’Alba, no sentido que a sua poesia parece destoar da poesia geral modernista, porque o mundo poético drummondiano celebra elementos da linguagem cotidiana, carregada de oralidade. Drummond investe no “elemento precário” (DALL’ALBA, 2003, p. 150) como um canto primordial para compor a sua poesia.

No segundo capítulo, discorreremos sobre a *melopeia*, mencionada por Aristóteles no livro *Poética*, e aprofundada pelos teóricos Ezra Pound e Northrop Frye. Em seguida, analisamos o poema, “Canção Flautim”, publicado em 1996, no livro “Farewell” ([1996] 2002). Nesse caso, levando em conta os elementos sonoros, observamos a reincidência melódica e a inversão das palavras que Moraes nos apresentou como sendo uma das sugestões do “Sobrevivente” Drummond na década de 1920. Verificamos que Carlos Drummond de Andrade se aproxima da lírica medieval e, para comprovar essa proximidade, fizemos a análise do poema “Canção de Itabira”, o poeta usa a sua cidade natal como um símbolo arquetípico ou uma imagem recorrente. Logo, Itabira pode ser pensada como uma imagem poética que se refere à

canção que o *eu* escuta e que “continua ressoando” pelos quatro cantos em torno da cidade (ANDRADE, 2002, p. 1248). Lembramo-nos que, em outros poemas, a cidade de Itabira simboliza a própria personalidade de Drummond. O poema reporta à tradição da oralidade, fato que nos remete à Idade Média em que os poetas tinham a missão de executar oralmente as suas composições.

No terceiro capítulo, discutimos a respeito do ritmo e do tempo no poema. Para esse propósito, utilizamos o entendimento de Octavio Paz (1982) que nos esclareceu a respeito do tempo arquetípico e como ocorre o ritmo no poema, conceito também desenvolvido por Ezra Pound (2013). Este teórico expõe que o ritmo é um elemento importante para entender a poesia dos trovadores. Por isso, orienta que devemos estudar a métrica grega como ponto de partida nas análises de poemas, fato que levamos em consideração no estudo do poema “Cantilena Prévia”. Dialogamos, igualmente, com Segismundo Spina (1982), pois este nos apresenta a definição da estrutura poemática do poema, da repetição, “estrofação” e do paralelismo. Esclarecemos, então, como Drummond desenvolve a sua canção pelo elemento da *fanopeia*, que Pound nos apresentou. Para tanto, utilizamos os apontamentos de Octavio Paz para discorrer sobre a imagem no poema e Northrop Frye, que apresenta os símbolos como imagem na literatura.

CAPÍTULO 1

ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS E A ESTRUTURA SONORA EM DRUMMOND

1.1 Arquétipos como símbolo comunicável na poesia drummondiana

A crítica arquetípica é uma abordagem muito estudada por Northrop Frye, neste capítulo, analisamos o arquétipo, um símbolo comunicável que está presente na canção de Carlos Drummond de Andrade. Neste sentido, buscamos entender até que ponto a poesia de Drummond pode ser chamada de arquétipos comunicáveis.

Os arquétipos foram pensados por Carl Gustav Jung (2000), o psicanalista suíço, que foi um dos discípulos de Sigmund Freud, no seu estudo sobre a psicologia analítica, discorre sobre os povos da Ásia e África, desenvolve um trabalho sobre a mitologia e povos ancestrais. No livro *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, o autor relata que os arquétipos são conteúdo do inconsciente da humanidade, ou seja, imagens primitivas ou ideias e tendências inatas que existiram em tempos antigos e estão gravadas no inconsciente coletivo, sendo repetidas de geração em geração por meio de experiências vividas. Para o psicanalista, o arquétipo já está presente no homem antes mesmo da sua formação, sendo um tipo de arquivo pertencente ao passado coletivo. Nesse caso, o homem reproduz o que anteriormente fora pensado, todavia, o homem não multiplica cópias idênticas do que fora herdado dos seus antepassados. Ao usar o inconsciente coletivo com o seu consciente individual, ele é capaz de recriar temas e reorganizar novas possibilidades de conteúdos. Por isso, o inconsciente coletivo que Jung chama de arquétipos está presente na mente humana, sendo originado pela repetição exaustiva:

O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (JUNG, 2000, p. 54).

Os arquétipos, de acordo com o estudo de Jung, estão em toda a parte, e são “um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar.” (JUNG, 2000, p. 53). Desta maneira, os arquétipos estão relacionados aos nossos antepassados, visto que estes tiveram ideias, ou conceitos universais referentes aos deuses, terra, maternidade, heróis, etc. Como se repetem várias vezes, armazenam-se, de alguma forma, no inconsciente coletivo. Jung acredita que esse inconsciente é universal, porque influencia, de maneira igual, o comportamento e os aspectos comuns em cada indivíduo. Como mencionado, os conteúdos do

inconsciente coletivo “são chamados de arquétipos” (JUNG, 2000, p. 15). Para chegar a este entendimento, o psicanalista percebeu que os sonhos, vistos como “manifestações imediatas” do arquétipo, são expressões simbólicas do nosso inconsciente. O autor acredita, pois, que, por meio deles, foi possível entender o inconsciente e interpretar os símbolos. Para Jung (2016), o símbolo pode ser uma imagem ou mesmo uma representação que produz um sentido específico e deve ser analisado mais detalhadamente. Portanto, em outro livro, *O Homem e seus Símbolos*, nos diz que:

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós (JUNG, 2016, p. 16).

Assim, “O símbolo tem a grande vantagem de conseguir unificar numa única imagem fatores heterogêneos ou até mesmo incomensuráveis” (JUNG, 2000, p. 116). Jung conseguiu tirar essas conclusões por meio da análise dos sonhos, percebendo que o símbolo da água, por exemplo, é um tema recorrente e universal e está contido no inconsciente da humanidade. Diante dessa análise, a água é um símbolo que, por vezes, pode simbolizar a vida, a fertilidade, entre outros. Porém, segundo Jung (2016), o sonho pode trazer outros significados, a depender das experiências do sonhador, apesar de estar diante de um mesmo símbolo, nesse caso, a água.

Um exemplo de que me recordo é o de um sonho em que um grupo de jovens a cavalo atravessa um extenso campo. O sonhador é quem comanda o grupo e salta um buraco cheio de água, vencendo o obstáculo. O resto do grupo cai na água. O jovem que primeiro me contou este sonho era um tipo cauteloso e introvertido. Mas também ouvi o mesmo sonho de um velho de temperamento ousado, que tivera uma vida ativa e arrojada, mas que na época do sonho achava-se inválido e dava imenso trabalho a seu médico e à sua enfermeira. Naquele momento, por desobedecer às prescrições médicas, sua saúde piorara. Estava claro que o sonho dizia ao jovem o que ele deveria fazer. Já ao velho expressava o que ele ainda fazia (JUNG, 2016, p. 97).

Trazendo esses conceitos para a literatura, recorreremos a Northrop Frye (1973) no seu livro *Anatomia da Crítica*, publicado pela primeira vez em 1957 – mas, destacamos, utilizamos nesta pesquisa a versão da editora Cultrix, de 1973. Por conseguinte, para Frye “os arquétipos são símbolos comunicáveis”, (FRYE, 1973, p. 119). Nota-se que o símbolo é, igualmente, considerado um elemento indispensável para a crítica literária, pois, como vimos em Jung, estamos inseridos em um mundo carregado de símbolos. Eles são tão importantes que Frye dedica o segundo ensaio sobre a teoria dos símbolos e nos esclarece que, por se tratar de um conceito bastante abrangente, o símbolo remete ao arquétipo, ou os símbolos ligam ideias, termos, imagens e nomes. Nesse sentido, Frye conceitua que:

A outra questão concerne ao uso da palavra "símbolo" [...] significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial (é esse o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos discerníveis na análise crítica. (FRYE, 1973, p. 75).

Desta forma, Frye reitera que, na fase formal, o símbolo é visto como imagem, uma vez que, quando o crítico formal faz a análise de um poema, este tende a separar símbolos que fazem analogias à natureza, ou mesmo, ideias que representam uma imagem poética: “portanto, as unidades que ele isola são aquelas que mostram uma analogia de proporção entre o poema e a natureza que ele imita. O símbolo, nesse aspecto, pode melhor ser chamado imagem” (FRYE, 1973, p. 88). O autor canadense nos apresenta uma gama de entendimentos sobre as análises de imagens em um poema, explicando que o conceito de tonalidade na crítica formal pode estar relacionado à repetição de imagens que voltam com frequência. Além do mais, “na fase formal os poemas não pertencem à categoria da “arte” e nem à categoria “verbal”: representam sua própria categoria” (FRYE, 1973, p. 97). Por essa razão, estes são únicos e se relacionam com outro poema por meio dos símbolos que se repetem.

Pensando na fase mítica, os símbolos, ao se repetirem em outros poemas, acabam, de maneira inconsciente, se tornando um elemento arquetípico na literatura e têm que “expandir se, por sobre muitas obras, até chegar a um símbolo arquetípico, pertencente à literatura como um todo” (FRYE, 1973, p. 103). Deste modo, a comunicação entre os poemas só é possível por meio do arquétipo, que é “um símbolo que liga um poema a outro e assim ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária.” (FRYE, 1973, p. 101). Ainda segundo Frye, a estrutura de um poema também se repete, e por isso o poeta não cria poemas, pois “o verdadeiro pai ou espírito conformador do poema é a própria forma do poema, e essa forma é manifestação do espírito universal da poesia”, como por exemplo, “o “único procriador” dos sonetos de Shakespeare, não era o próprio Shakespeare, mas o tema de Shakespeare” (FRYE, 1973, p. 101). Em outras palavras, o poema nasce dentro de uma estrutura, uma ordem pré-estabelecida de temas que se repetem, e por isso são arquétipos literários.

Podemos comprovar essa passagem tomando como referência o poema “Procura da Poesia” (*RP*), que Drummond publicou no ano de 1945. Nota-se que o poeta discorre sobre a relação do poeta com o texto literário, pois, “penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos” (ANDRADE, 2002, p. 117). Logo, compreende-se que os poemas, segundo Drummond, já estão prontos, porém o poeta terá a missão de conviver com eles e adulá-los antes de escrevê-los, uma vez que, estes “estão paralisados”, “sós e mudos,

em estado de dicionários” (ANDRADE, 2002, p. 117). Em razão disso, o escritor afirma que os poemas estão em “estado de dicionários”, ou melhor, os poemas são palavras e temas já ordenados e articulados espreitando, apenas, uma proximidade com o poeta.

PROCURA DA POESIA

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

5 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionários.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

10 Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço.

15 Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:

20 Trouxeste a chave?

[...]

(ANDRADE, 2002, p. 117-118).

“Procura da poesia” é um poema que reitera a metalinguagem na poesia, porquanto no decorrer da sua escrita o poeta entra em crise e, questionando o fazer poético, começa uma busca constante pela palavra, por entender que se trata da matéria-prima do seu trabalho. A poesia é a personagem do poema. Assim, talvez o que Drummond gostaria de aludir é a que “a poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir emoção que outras não produzem, e que denominamos de *poética*.” (VALÉRY, 1991, p. 205). Conforme Valéry (1991), a arte de combinar as palavras requer do poeta uma tarefa difícil de inteira precisão e acuidade, porque as palavras não têm a espontaneidade de uma pintura, mas, nesse caso, o poema é um jogo de palavras, incitadas pelo som, ritmo, versos, sentidos, etc. Por isso, Valéry declara que a linguagem tem a missão de ser compreendida, e o poema “é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A

poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstruí-la identicamente” (VALÉRY, 1991, p. 213).

No século XX, lembramo-nos de Hugo Friedrich no livro *A Estrutura da Lírica Moderna* (1978), que se debruça sobre como o poeta moderno sofre com os impactos da modernização tecnológica, globalização, crescimento das cidades, desestruturação da sociedade. Enfim, o poeta acaba entrando em crise e, no caso de Drummond, por entender que a poesia é “beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 58), ela passa a ser o tema central de muitos dos seus poemas, visto que o sentimento não é mais o objeto principal da poesia, como defendiam os românticos.

Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia

(ANDRADE, 2002, p. 117).

Em outros poemas, Carlos Drummond de Andrade também questiona a função da poesia. Logo, remetemos a crítica formal, pois estamos isolando uma imagem poética para analisá-la com mais precisão. Em contrapartida, pensando no elemento arquetípico, o tema do fazer poético é recorrente em Drummond, como se os poemas se comunicassem dentro de uma estrutura poética que o poeta reitera no decorrer de sua obra. Um poema está ligado a outros e isso é um correlato indispensável para entender o arquétipo na literatura. O tema da poesia ou do fazer poético, então, pode significar um símbolo que representa uma ideia que podemos observar nos poemas que se seguem. Temos, assim: “Poema que aconteceu” (AP), “Poesia” (AP), “Explicação” (AP). “O Lutador” (AP), “A Palavra” (PM), “Remissão” (CE), além de outros de sua obra. Por exemplo, no poema, “A Palavra” (PM), o itabirano confirma que existe uma palavra que não está nos dicionários, contudo, não “se pode inventar” (ANDRADE, 2002, p. 1207) a mesma, por ser uma palavra impronunciável. Nesse poema, o poeta deixa em evidência a difícil tarefa de encontrar a poesia, e sua inquietação oscila entre achar a palavra que a define e a descoberta de que a poesia mora dentro de si mesmo.

POESIA

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
5 Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento

inunda minha vida inteira.

(ANDRADE, 2002, p. 21).

Danilo Barcelos Corrêa, no texto *As Coisas Que São Uma Só No Plural Dos Nomes: Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos* (2015) nos esclarece que a poesia está em seu estado de potência, sendo impossível de ser definida pela palavra, justamente pelo seu poder de silêncio (BARCELOS, 2015, p. 44). Contudo, o *eu poético*, ao penetrar no mundo da poesia, será capaz de produzir um poema, mesmo “que a pena não (queira) escrever”. Entendemos, de acordo com o estudo de Barcelos (2015), que, para perceber o estado de poder da poesia, devemos percorrer, como leitores, o caminho do poeta. Quando seguimos a rota do poeta e adentramos o poema, conseguimos, enfim, experimentar as potências que a poesia nos proporciona. Por outro lado, as experiências do poeta, que dialoga com a sociedade, apresentando-nos, por meio do poema, seus medos, amor, morte, lembranças, família, nos convida a fazer parte do mundo do poema, ou nos infiltrar no “reino das palavras”. Por esse motivo, para Drummond a “poesia é negócio de grande responsabilidade” (ANDRADE, 1967, p. 547), o que se soma ao fato de o poeta construir os seus versos com elementos da fala cotidiana e escrever sobre temas populares, em um tom prosaico carregado de ironia. Mas, ao escrever sobre o próprio fazer poético, acaba questionando a posição da poesia na sociedade. Tomado pela lucidez constante, o poeta mostra-se inquieto ao descobrir que a poesia habita no silêncio, sendo o poema o caminho para o seu poetar. Nesse sentido, a poesia se revela e, nesse momento de inteira depuração, o poeta descobre que os seus versos produziram o efeito desejado.

Sendo assim,

[...] a poesia como potência, existe em um *lugar* impossível de ser atingido pela palavra. Uma das maneiras de se penetrar neste lugar é por meio do *caminho* ofertado pelo poema, que nos suspende na poesia. Para tanto, é preciso que no poema esteja em vigência essa força da poesia capaz de suspender o ser com sua carga de silêncio. Uma vez que, por meio do poema, penetramos surdamente no reino das palavras, entramos em contato com um tipo *essencial* de *saber*. E este *saber*, pertencente ao reino poderoso de criação poética que é capaz de *fazer* pensar, de *produzir* um pensamento (BARCELOS, 2015, p. 44).

Nessa passagem, compreendemos que a “chave” está em conviver com os poemas antes de escrevê-los, visto que, como mencionado por Barcelos (2015), o poema é a chave ou o *caminho* para se chegar à poesia, porque “só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente” (PAZ, 1982, p. 17). O poema, portanto, é o lugar de encontro onde a poesia se mostra ao leitor. Desta maneira, os arquétipos, que Frye (1973) apresenta como comunicáveis,

devem ser estudados como a imagem poética que o poeta busca na sua invenção para escrever poemas. Pois, “na fase arquetípica a obra de arte literária é um mito, e um ritual e sonho. Fazendo assim, limita o sonho: torna-o plausível e aceitável para uma consciência social que desperta” (FRYE, 1973, p. 120). O sonho poético é o resultado do surgimento de imagens que podem estar adormecidas, nesse caso, no poeta, mas que, através do sonho, são recuperadas no poema e trazidas para uma assimilação racional. Somente assim é possível de ser aceita na consciência coletiva, mesmo que o sonho não seja real, pois é visto como um delírio, uma alucinação. Nesse caso, quando o sonho é adaptado para um poema, passa a fazer parte de uma realidade aceitável, por fazer “o mundo do desejo realizado, liberto de todas as ansiedades e frustrações. [...] o universo do sonho fica inteiramente dentro da mente do sonhador” (FRYE, 1973, p. 120).

Assim, o estudo dos arquétipos nos permite entender o sonho e realidade de uma maneira clara. Esses elementos estão presentes na canção drummondiana, porém, ampliando o entendimento, vemos que toda e qualquer forma de arte, seja poesia, pintura e música, e outras artes que representam o saber, têm uma origem criadora. Por exemplo, a “manifestação imediata” (JUNG, 2000, p.17) do arquétipo encontra-se no sonho, por estar em um mundo dos sonhos, não fazendo parte, ainda, do coletivo. No momento que o sonho é transformado em poema, música, pintura, ou outra forma de arte, deixa de fazer parte do mundo da fantasia, tornando-se uma convenção real e aceitável quando, é claro, dialoga com o leitor/ouvinte ou apreciador da arte.

Por conseguinte, os arquétipos do sonho, também, estão contidos na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Recordamos dos poemas: “Sentimental” (*AP*), “Papai Noel às Avessas” (*AP*), “Encontro” (*CE*), “Aliança” (*NP*), “Sonho de um Sonho” (*CE*), “Cantiga de Enganar” (*CE*). Entendemos que o mundo dos sonhos é criado pelos desejos mais ocultos e somente por meio da poesia é possível de se tornar uma realidade “aceitável”. Podemos dizer, parafraseando Affonso Romano de Sant’Anna (1992) que, em alguns poemas de Drummond, os elementos poéticos estão misturados com os elementos do sonho, algo perceptível já nos primeiros versos do poema “Sonho de um Sonho”:

SONHO DE UM SONHO

Sonhei que estava sonhando
e que no meu sonho havia
outro sonho esculpido.
Os três sonhos sobrepostos
dir-se-iam apenas elos
de uma infundável cadeia

de mitos organizados
em derredor de um pobre eu.
Eu que, mal de mim! sonhava.
[...]

(ANDRADE, 2002, p. 256).

Neste caso, os sonhos representam um símbolo e o sonhador, simplesmente, era o receptor de uma mensagem que ligava uma “cadeia infindável de mitos”, sendo três sonhos colocados para “um pobre eu”. Neste sentido, Jung nos esclarece que “o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta” (JUNG, 2000, p. 16). Entendemos que, em geral, o conteúdo da poesia drummondiana está, justamente, na utilização de uma temática variada que carrega uma arte poética marcada pela linguagem prosaica com traços narrativos que o poeta utiliza, propositadamente, para ser interpretada e compreendida por todos. Diante disto, verificamos nos segundo e terceiro tópico deste capítulo, como a canção arquetípica em Drummond é um universal concreto introduzido no inconsciente coletivo.

1.2 A canção

A canção como arquétipo é o que nos faz pensar em um símbolo que se repete. Assim, observamos que a repetição de temas converte a obra de Drummond em um apanhado de arquétipos comunicáveis. Por exemplo, o tema da “canção” se repete no decorrer de sua obra – o poeta declara em “Canção Amiga” (*NP*) que, “prepara uma canção” (ANDRADE, 2002, p. 231). No poema “Uma Canção”, por sua vez, informa que existe “uma canção cantada por si mesma” (ANDRADE, 2002, p. 361). Posteriormente, no poema “Voz”, de *A falta que Ama*, publicado em 1968, Drummond já menciona, quase com a utilização do mesmo verso do poema “Uma Canção”, que: “Uma canção cantava-se a si mesma” (ANDRADE, 2002, p. 681).

Nesta perspectiva, é importante entender o conceito da canção e, para tanto, achamos por bem o diálogo com *O Nascimento da Tragédia Grega*, de Friedrich Nietzsche (1992). Isto porque, mesmo que a tragédia grega especificamente não norteia o nosso tema, mas, neste caso, será importante para entender a canção de Drummond, que é o objetivo deste trabalho. Com isto, o que nos interessa é explicar, sob a visão do filósofo Friedrich Nietzsche, como a união da música grega dionisíaca com a apolínea inspirou a canção popular [*Volkslied*], e como a canção lírica [*Lied*] surgiu partindo do princípio da vontade.

Nietzsche (1992) nos diz que, na tragédia grega, o coro era cantado, e por isso a música fazia parte do coro. Na verdade, o termo “canção” refere-se a uma composição destinada ao canto. O filósofo explica, então, que a música é analisada por Apolo e por Dionísio, porém existe uma distinção entre a arte de ambos. Na arte apolínea, a música estava associada aos elementos rítmicos rígidos e presa por métodos sem muita expressividade: “A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara” (NIETZSCHE, 1992, p. 34). A música de Apolo foi feita para ser declamada, não existia improvisação, ela deveria ser analisada racionalmente, sendo executada de forma rigorosa e rompendo com toda a espontaneidade. Por outro lado, a música de Dionísio era dinâmica, carregava uma harmonia e vibrações rítmicas. Ela era espontânea e tocava o homem profundamente, pois dialogava com a sua própria vida, seus costumes, sua cultura – e foi nesse contexto que surgiu os ditirambos. Nietzsche (1992) nos diz que a música de Dionísio era indispensável ao homem, uma vez que o fazia desprezar de velhos padrões rígidos e se associar a “um novo mundo de símbolos. [...] Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia.” (NIETZSCHE, 1992, p. 35).

Ainda conforme os apontamentos de Nietzsche (1992), a canção popular unia a música de Dionísio com a de Apolo. Esse acontecimento possibilitou uma transformação para uma arte mais carregada de expressividade, onde o coro ganha notoriedade por proporcionar vida à obra. O coro abrangia toda a essência do povo. Assim, a arte que nasce das camadas populares é considerada a criação artística mais pura de uma sociedade, pois representava com profundidade a tragédia, como uma canção universal capaz de harmonizar o indivíduo com o resto do mundo. Segundo o filósofo, o poeta lírico Arquíloco foi “quem introduziu a canção popular [*Volkslied*] na literatura” (NIETZSCHE, 1992, p. 48), episódio que fez de Arquíloco um artista dionisíaco e apolíneo. Por isso, a canção popular exprime, na poesia, todo o sentimento do povo – é “o espelho musical do mundo” (NIETZSCHE, 1992, p. 48). Contudo, as tendências antidionisíacas, ou a influência do socratismo na arte trágica, culminou com o “deslocamento da posição do coro” (NIETZSCHE, 1992, p. 90) e, conseqüentemente, na expulsão da música na tragédia.

No que diz respeito à canção lírica [*Lied*], a mesma não pode ser vista somente como um simples sentimento da vontade de um *eu* subjetivo que volta as costas para o público. O conjunto de contrastes entre o sujeito egoísta, que coloca o seu individualismo acima da causa dos demais, não produz uma arte verdadeira. Por essa razão, Nietzsche (1992) deixa claro que a lírica cheia de contemplações individuais, representando à vontade somente do *eu*, era ilusória, pois o gênio criador deve entrar na essência da arte.

Por conseguinte, Emil Staiger, no livro *Conceitos Fundamentais da Poética* (1975), também, explica-nos o conceito de canção, ao esclarecer que a canção se estabelece por meio da palavra, do conteúdo das frases e da música. Portanto, é uma forma poemática que se refere ao gênero lírico.

A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as. O próprio poeta confessa-o, quando compõe a canção (*Lied*) que destina ao canto. No canto, há uma elaboração da curva melódica, do ritmo. O conteúdo da frase passa a ter menor importância para o ouvinte. Acontece, às vezes, que o próprio cantor não sabe bem de que se fala no texto. Amor — morte — água, qualquer ideia mais ou menos propícia lhe basta. Nos intervalos, ele segue cantando despreocupadamente e continua perfeitamente integrado no todo. Ele se chocaria se lhe dissessem que não compreendia a canção. É evidente que com isso ele não dedica o tratamento devido ao todo da criação artística; pois também as palavras e o conteúdo das frases pertencem, como é lógico, à canção. Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um (STAIGER, 1975, p. 23).

A canção representava uma composição poética destinada ao canto e que mantinha aliança com a música, porque o poema era declamado ao som de instrumentos musicais. Dessa forma, os seus sentidos só se configuram quando as palavras e melodia perfazem “o milagre da lírica”. Porém, quando a canção lírica (*Lied*) se desligou do acompanhamento musical, a música das palavras passou a permear o verso da canção. Por isso, “na criação lírica, ao contrário, metro, rima e ritmo surge em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali” (STAIGER, 1975, p. 10).

Por sua vez, para entender sobre a canção, Ezra Pound (2013) desenvolve um estudo minucioso da poesia dos trovadores, por ser a “expressão verbal” (POUND, 2013, p. 43) mais condensada que temos, porque ela congrega, em si, o que ele chama de “três modalidades de poesia” (POUND, 2013, p. 69), classificando-as em *fanopeia*, *logopeia* e *melopeia*. A *fanopeia* significa a imaginação visual no poema, a *logopeia* seria o significado das palavras que está relacionada ao aspecto intelectual e a *melopeia* seria como a música das palavras – pois nestas são colocados os elementos musicais, como o ritmo e o som, fazendo parte da criação poética, já que se relaciona com o aspecto musical do poema. Do mesmo modo, há uma relação da poesia drummondiana com os aspectos citados por Pound. Além do mais, os elementos musicais utilizados pelo modernista estão na recuperação da linguagem erudita, mesclada com a linguagem cotidiana da cultura popular. É nesse sentido que Drummond modifica a linguagem, restaurando, de maneira reflexiva, uma poesia que tem alguma coisa de musical, mas de uma música impura.

Dessa maneira, a música impura, mencionada por Eduardo Dall’Alba (2003), está relacionada à mescla da linguagem erudita com a oralidade, caracterizada pela fala comum do

povo que, segundo o pesquisador, é responsável pela variação de temas na poesia drummondiana.

A poesia drummondiana não é elementar no sentido de que seja parca de recursos ou pobre em realização. A elementaridade está no fato de que aproxima seu canto do elemento precário, impreciso, impuro, marcado pelo traço sonoro a multiplicidade temática onde o tom particular destoia do tom geral da poesia moderna, embora possa representá-la como poeta maior. Seu destoar, no entanto, se deve ao fato de que Drummond investe no elemento precário, no canto essencial, de modo a provar que alguns elementos da oralidade podem pertencer à renovação do cânone, pela leitura que estabelece, enquanto a poesia modernista brasileira [...] (DALL'ALBA, 2003, p. 150).

A música impura refere à variedade de temas que Drummond agrega de forma harmônica em sua poesia. É importante destacar que a sua poesia se aproxima da música quando nos referimos à tonalidade que o poeta emprega. Isto é, entoada em um tom baixo ou em um “canto raso”. Não estamos dizendo que se trata dos fundamentos musicais propriamente dito, porque “o canto do poema drummondiano se faz sem notação musical” (DALL'ALBA, 2003, p. 158). Nesse sentido, o canto moderado em Drummond é o que nos permite escutar uma combinação de sons sem as adjetivações e superlativos expressivos.

1.3 O canto moderado

De acordo com Eduardo Dall'Alba (2003), existe na obra de Drummond um canto moderado, tratando-se de um canto que se estende, permitindo-nos escutar uma melodia que atravessa a sua obra, marcando a tonalidade da canção. Assim, o poeta recupera os temas das canções populares, principalmente nos versos em que se destacam “alguns ritmos com maior intensidade, como a redondilha” (DALL'ALBA, 2003, p. 28). Sabemos, neste caso, que as redondilhas são muito usadas na poesia popular ibérica e reportam também às cantigas trovadorescas galego-português. Logo, podemos verificar essa característica na poesia do poeta e trovador Luís Vaz de Camões – pois este fazia uso, além da *medida nova*, também compunha seus versos na *medida velha*.

Nesse sentido, Cleonice Berardinelli, nos *Estudos Camonianos*, ressalta que Camões não “renega a tradição lírica medieval” (BERARDINELLI, 2000, p. 203) e nos diz que o poeta português dialogava com a tradição, empregando as redondilhas nos seus versos. Berardinelli, ademais, explica que a *medida velha* “surgiu no séc. XVI – não sem certo tom pejorativo – [...], aplicar-se aos metros e gêneros tradicionais utilizados pelos poetas do *Cancioneiro geral*” (BERARDINELLI, 2000, p. 167). Portanto, para compor sua poesia, Camões “leva ao mais alto

grau a redondilha – maior e menor” (BERARDINELLI, 2000, p. 203), proveniente da tradição popular da lírica medieval. Citamos o poema “Os bons vi sempre passar”, onde há uma redondilha com a temática do desconcerto do mundo. Notamos, no poema, um *eu poético* desiludido e pessimista com o progresso dos maus e o sofrimento dos bons. O *eu* se sente perseguido pelas aflições desta vida, pois diz que: “os maus vi sempre nadar em mar de contentamentos” e resta-lhe, apenas, seguir acreditando que somente para ele “anda o mundo concertado” (CAMÕES, 1997, p. 110).

No caso de Drummond, os poemas “Caso de vestido” (*RP*) e “Canção de Itabira”, do livro *Corpo*, de 1984 (ANDRADE, [1984] 2002), são compostos em redondilha maior. Porém, no poema “Fraga e Sombra”, publicado no livro *Claro Enigma* ([1951] 2002), percebemos um poeta hermético ao compor um soneto de dez sílabas poéticas, além de dialogar com as escolas do parnasianismo e arcadismo, resgatando o soneto de elevado nível vocabular e temas bucólicos. Nesse sentido, ao fazer uma comparação com o pessimismo de Camões no poema “Os bons vi sempre passar”, observamos no soneto “Fraga e Sombra” que o poeta recorre, em um tom reflexivo, ao tema da natureza para exemplificar o seu pessimismo em relação ao mundo.

FRAGA E SOMBRA

A sombra azul da tarde nos confrange.
 Baixa, severa, a luz crepuscular.
 Um sino toca, e não saber quem tange
 é como se este som nascesse do ar.
 5 Música breve, noite longa. O alfanje
 que sono e sonho ceifa devagar
 mal se desenha, fino, ante a falange
 das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,
 10 sentimos o espetáculo do mundo,
 feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo
 instinto de existir, outra mais pura
 vontade de anular a criatura.

(ANDRADE, 2002, p. 265).

Verificamos no soneto que as paisagens de Minas estão representadas pelo verso: “feito de mar ausente e abstrata serra”. É interessante observar que a natureza, usualmente, deveria proporcionar um sentimento de bem-estar, mas aqui, em contrapartida, concede ao *eu poético* um sentimento de insegurança, dando-lhe uma inteira “vontade de anular a criatura”. A música é a única capaz de lhe causar um sentimento bom, mas é breve. Entretanto, a noite é longa como

o seu sofrimento que parece não ter mais fim. É interessante que, na poética de Drummond, o tema da noite e da melancolia, igualmente, se reiteram, como “uma espécie de inadequação social, o sentimento muitas vezes repetido de que o poeta está tanto fora quanto dentro da sociedade” (GLEDSON, 2003, p. 97).

Quanto à diversidade de temas trabalhados pelo poeta, Dall’Alba (2003) a interpreta observando o seu “olhar multiplicador”. Logo, explica-nos que o modernista tem uma capacidade, pela maneira que lê a tradição literária, de multiplicar temas, como por exemplo a metáfora da noite. O “olhar multiplicador” (DALL’ALBA, 2003, p. 56.) de Drummond reproduz os temas e aproxima a sua poesia da música, sendo, então, capaz de transformar elementos da tradição em novos versos sob a pretensão de fazer parte do cânone literário e modernismo brasileiro.

A experiência que aproxima alguns poemas de Drummond da música moderna é justamente aquela em que, desleivando o tom, o poeta consegue juntar a linguagem erudita e a popular no mesmo poema, não raro com a sua ironia característica no processo de repetição, isto é, as tópicos fixas reduzem as direções da música impura na poesia e os recursos, como a repetição, multiplicam os temas que se organizam sob algumas faces definidas então pela redução de topoi: a pedra, o enigma, a noite, a solidão, o silêncio, a música, etc. (DALL’ALBA, 2003, p. 153).

Por conseguinte, com relação à música impura dos versos do itabirano, compreendemos que essa se caracteriza não só pelo tipo de verso escolhido, mas também pela escolha das palavras. Os poemas se entrelaçam de maneira a completarem, e é por este ângulo que vislumbramos uma melodia fascinante. Neste caso, o tom baixo que se instaura em sua poesia o auxilia na construção do verso. Também chamado por Dall’Alba (2003) de “canto raso”, justifica-se por que na poesia de Drummond não existe uma alteração de tom, uma vez que o poeta não era dado a exageros poéticos. Os temas circulam de modo que cada poema retome o tema musical e poético, pois nos permite ouvir um canto monódico, sem adjetivações, como se fosse uma música cantada em uma só melodia, em tom baixo.

Para esclarecer, Eduardo Dall’Alba (2003) utiliza o vocábulo “tom”, um termo proveniente da música. Porém, referindo ao valor semântico da obra de Drummond, o define como uma melodia cantada somente por uma voz – o que Dall’Alba (2003) compara ao cantochão ou ao canto gregoriano. Neste caso, sabemos que o cantochão tem origem na Idade Média e, ao fazer esta comparação, o pesquisador confirma que Drummond conversa com a poesia dos trovadores daquele período:

Na antiguidade clássica o canto era monódico. O instrumento usado para fazer o acompanhamento executava a mesma linha melódica. O cantochão (ou o canto gregoriano), cantado até os nossos dias na Igreja Católica, é essencialmente

monódico. Qualquer acompanhamento seria falso. Na Idade Média dos trovadores e troveiros (sécs. XII e XIII) também era monódico (KIEFER, 1987, p. 56).

O poema “Proibições”, do livro *Boitempo*, comprova essa afirmativa:

PROIBIÇÕES

[...]
 Não invente batuque ou cateretê
 que infernize o sono do vizinho.
 Não cante ou reze alto, noite alta,
 Ao velar seu defunto.
 [...]

(ANDRADE, 2002, p. 1040).

No entanto, existem alguns poemas, como “Mundo Grande” (*SM*), em que o poeta, mesmo tentando subir o tom, recorre, mais uma vez, ao tom moderado, sem adjetivações e exageros, para confessar a sua insatisfação com o mundo. Ele nos diz que:

[...]
 Não, meu coração não é maior que o mundo.
 É muito menor.
 Nele não cabem nem as minhas dores.
 Por isso gosto tanto de me contar.
 Por isso me dispo,
 por isso grito,
 por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
 preciso de todos.
 [...]

(ANDRADE, 2002, 87).

No poema “Construção”, de *Alguma Poesia*, de 1930, o poeta intenta elevar o tom, igual a um foguete que explode no ar, trazendo para o poema um sentimento de protesto, tensão e conflito. No entanto, novamente, o poeta “economiza na elevação verbal” (DALL’ALBA, 2003, p. 180). Semanticamente, o ato de construir pode significar uma demolição, visto que para construir é necessário demolir, desarrumar uma paisagem que existia, e isso gera desconforto à primeira vista. Isto faz-nos recordar, por conseguinte, do processo de construção do próprio verso. O poeta acaba utilizando a metáfora da construção para confirmar que a sua poesia está em processo de composição. Entendemos, pelos versos do poema, que o projeto está na responsabilidade do engenheiro e que, somente no final da construção, os leitores, de fato, irão presenciar o formato da obra e ver que “o vento brinca nos bigodes do construtor”:

CONSTRUÇÃO

Um grito pula no ar como foguete.

Vem da paisagem de barro úmido, caliça e andaimes hirtos.
O sol cai sobre as coisas em placa fervendo.
O sorveteiro corta a rua.

E o vento brinca nos bigodes do construtor.

(ANDRADE, 2002, p. 8).

Neste caso, acreditamos que a elementaridade da poesia de Carlos Drummond de Andrade está na renovação da linguagem e na repetição, que Gilberto Mendonça Teles (1976) nos diz fazer parte do estilo drummondiano, ao traçar seu projeto literário sem exageros vagos, cantando uma canção que dialoga com a vida de todos. Entende-se, portanto, que “dentre os vários recursos de que o poeta teve que valer-se para a reiteração de sua linguagem poética, não há dúvida de que a repetição ocupa uma faixa de frequência bastante representativa [...]” (TELES, 1976, p. 28). Contudo, convém mencionar que a repetição, da mesma forma, é um traço marcante na poesia de outros povos, perceptível, por exemplo, no antigo poema épico da Mesopotâmia, *A epopeia de Gilgámesh: Ele que o abismo viu*, escrito a partir da oralidade, por volta de 2000 anos a.C. O texto foi grafado em tabuinhas de argila e pertencia à tradição acádia:

[...] escrita em sumério e acádio que já contava, [...], com mais de meio milênio. Portanto, é lidando com essa tradição escrita que Sîn-lêqi-unninni, ele próprio um escriba, compõe a nova versão do poema, entre os séculos XII e XI a.C., trabalho destinado a tornar-se a versão clássica (ou, como preferem os autores ingleses, standard) da épica sobre Gilgámesh (BRANDÃO, 2014, p. 126).

Sîn-lêqi-unninni escreve essas narrativas que contam a história do Gilgámesh, rei de Úruk, cidade fundada pelos povos sumérios pertencentes à Mesopotâmia, localizada no Oriente Médio. A utilização da repetição e do paralelismo sintático está contida já nos versos da primeira tabuinha intitulada de “Proêmio”:

PROÊMIO

Ele que o abismo viu, o fundamento da terra,
Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,
Gilgámesh que o abismo viu, o fundamento da terra,
Seus caminhos conheceu, ele sábio em tudo,
[...]

(SIN-LÊQI-UNNLNNI, 2017, p. 45).⁵

⁵ Nesse caso, esclarecemos que não pretendemos entrar nas especificidades dos povos da Mesopotâmia, visto que a dissertação não teria espaço para discorrer, devido à limitação de espaço, sobre as riquezas e detalhes desta cultura. Colocamos aqui, portanto, a título de curiosidade.

A epopeia de Gilgámesh tem a repetição, recurso utilizado, de acordo com Teles (1976), por Carlos Drummond de Andrade. Como mencionamos, Drummond também faz uso da repetição de temas, como exposto por Eduardo Dall’Alba (2003). Neste caso, Frye (1973, p. 321) nos esclarece que a “repetição obsessiva de fórmulas verbais” é, pois, um recurso usado na prosa retórica, que recorre à “repetição” para emocionar e suscitar, por meio da fala, e emocionar os ouvintes. Por isso, a “imitação da retórica emocional na prosa literária é um característico que suscita o *mélos*” (FRYE, 1973, p. 321). Contudo, Frye, nessa passagem, associa este recurso à prosa retórica, justamente por acompanhar o ritmo da fala. Na verdade, a repetição pode estar no drama, na lírica, na épica, em todos os gêneros literários. Entendemos que as repetições servem não só para ordenar a cadência rítmica dos poemas, pois, quando analisamos a repetição de temas, ou mesmo os paralelismos e anáforas contidas na poesia de Carlos Drummond de Andrade, vemos um padrão cíclico de recorrências de temas, estruturas sintáticas ou figuras de repetição, que se tornaram comuns na sua poesia.

A ênfase da repetição tem sua origem na poesia oral – a voz, gestos e as danças faziam parte do contexto da poesia. Para pensarmos sobre estas questões, recorreremos ao estudo de Paul Zumthor, *Introdução à poesia oral*, publicado no Brasil em 1997. Entendemos que a poesia oral teve sua origem relacionada à tradição popular, e que as canções foram, primariamente, transmitidas oralmente, para só depois serem escritas. Sendo assim, é difícil analisar a poesia de Drummond sem levar em conta as marcas da oralidade contidas nos seus versos, justamente porque o poeta recupera canções populares, lendas urbanas e dialoga com a tradição da poesia da Idade Média. Por isso,

A oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem (ZUMTHOR, 1997, 27).

Seguindo essa perspectiva, Zumthor (1997) nos apresenta uma análise importante sobre a poética, nos explicando que, para este estudo, deve-se levar em conta, a princípio, a forma de transmissão da poesia que foi por meio da voz e da memória. É interessante pensar que “a voz é consciência; que será habitada pelas palavras, mas que verdadeiramente não fala e nem pensa” (ZUMTHOR, 1997, p. 14). No sentido que na tradição oral da Idade Média as canções de gesta,

mencionadas por Zumthor⁶, foram transmitidas oralmente e o suíço discorre sobre a importância destes textos que utilizava uma voz como fenômeno predominante de transmissão. Em vista disto, quando Eduardo Dall’Alba (2003) nos diz que a poesia de Drummond tem algo da música impura, pois carrega em si as “marcas da oralidade” (DALL’ALBA, 2003, p.21), estaria se referindo a uma oralidade que provém das camadas populares, ou seja, dos discursos presentes em vozes comuns da sociedade. No entanto, existe, em igual medida, uma voz poética que armazena as histórias contidas no cotidiano e as transformam em poesia (ZUMTHOR, 1993).

Por sua vez, o canto não festivo é visto pelo Dall’Alba (2003) como elemento decrescente na tonalidade, feito em tom menor e que pode estar relacionado ao pessimismo do poeta. Ainda de acordo com Dall’Alba (2003), o método que o poeta utiliza para compor a sua poética seria manter um mesmo tom, estando este mais próximo da língua falada do que da escrita. Entretanto, o crítico ressalta que o poeta modernista “não se evade da poesia do reino da palavra escrita, mas se ocupa do resgate da linguagem que passa a ser medida mesma da escrita, o que não quer dizer que se retorne à oralidade primeira”. (DALL’ALBA, 2003, p. 152). Portanto, o que Dall’Alba (2003) explica pode estar relacionado aos três tipos de oralidade estudada por Zumthor, que discute sobre este assunto no livro *A Letra e a Voz: a “Literatura” Medieval*, publicado no Brasil em 1993. Zumthor (1993) se dedica à literatura medieval analisando textos escritos que primeiramente foram produzidos de forma oral. A escrita e a oralidade estão relacionadas a três grupos classificados pelo autor suíço. O primeiro é classificado como “oralidade primária”, por não existir contato com o texto escrito. O segundo grupo pertence à “oralidade mista”, que acontece na medida em que o texto escrito sofre influência “externa, parcial e atrasada; [...] invertendo o ponto de vista, dir-se-ia que a oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita” (no sentido de “possuidora de uma escritura)” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). É o último grupo, que Zumthor (1997) denomina de oralidade “mediatizada”, por envolver tecnologias como “videocassetes ou sistemas de vídeo” (ZUMTHOR, 1997, p. 120), presentes em uma comunidade letrada.

A oralidade, portanto, em Drummond, ocorre por meio de repetições de temas, palavras, estruturas rítmicas, melódicas que criam um efeito musical à sua obra, como um movimento que se reitera. Essa “mescla entre a linguagem erudita com a linguagem cotidiana do povo

⁶ Devido ao tempo e ao tamanho do *corpus* que este trabalho abarca, achamos melhor não adentrarmos no assunto. Contudo, deixamos para estudos posteriores a este as especificidades das *canções de gesta*, o cantar de *mio Cid*, bem como a *Ilíada* e *Odisseia*, que são textos transmitidos oralmente e que faziam parte da tradição oral da literatura medieval.

brasileiro, bem como os elementos recuperados ao folclore e inseridos, quer na rima, quer no ritmo da poesia, de forma a serem aproveitados” (DALL’ALBA, 2003, p. 31). Com isso, o poeta recorre à tradição oral que lhe fornece elementos e “recompõe” a sua escrita aproximando-se do cotidiano. Isto porque, Drummond tinha uma maneira própria de compor a sua poética, com elementos deixados pela herança musical da tradição. Por isso, podemos dizer que os arquétipos e a canção são o diferencial da obra do modernista.

Na obra de Carlos Drummond de Andrade, essa canção aparece como um “canto monódico” (DALL’ALBA, 2003), sendo, nesse caso, uma característica musical dos poemas. A monodia, canção cantada em uma nota só, característica do cantochão ou canto gregoriano, originário da Idade Média que, também, foi praticada pelos trovadores dos séculos XII e XIII, pois entoavam seus versos de forma monódica, como mencionado por Dall’Alba (2003). Por meio dos estudos dos arquétipos, observamos, então, que na poesia drummondiana existe uma canção arquetípica que o poeta aproveita muito bem – por estar ligada ao inconsciente coletivo, com temas que retomam o sentimento de solidariedade, segurança, amizade, ou seja, um diálogo constante com a vida de todos. Retomando a Frye (1973), os poemas são estruturas prontas e os temas se repetem de maneira a se tornarem universais.

1.4 “Canção Amiga”

Nota-se no poema “Canção Amiga”, publicado no livro, *Novos Poemas*, em 1948, que a canção se repete como um símbolo arquetípico, a imagem da canção indica a ideia, ou o seu tema central, como no poema, “Canção de Itabira”. Apesar de entendermos que há uma canção que o poeta prepara, em determinados momentos o poeta afirma que já existe uma canção, que ora é “cantada por si mesma” (ANDRADE, 2002, p. 361), que ora “cantava-se a si mesma / na rua sem foliões” (ANDRADE, 2002, p. 681). Por certo, no poema “Viver” (*IB*), o poeta questiona o leitor se ele não escuta e se escuta, porque não responde. Percebemos, assim, que, para Drummond, o leitor não está percebendo que ele prepara um projeto, ou não tenha encontrado a palavra certa, a chave para destrancar a porta e encontrar a poesia, pois o que importa, para o poeta, é fazer com que seus versos comuniquem com o seu leitor /ouvinte e que a poesia, enfim, cumpra o seu papel. Logo, o *eu* questiona: “o projeto de escuta / à procura de som? O responder que oferta / o dom de uma recusa?” (ANDRADE, 2002, p. 725).

CANÇÃO AMIGA

Eu preparo uma canção

em que minha mãe se reconheça,
todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.

5 Caminho por uma rua
que passa por muitos países.
Se não me veem, eu vejo
e saúdo velhos amigos.

10 Eu distribuo um segredo
como quem ama ou sorri.
No jeito mais natural
dois carinhos se procuram.

15 Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.

Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.

(ANDRADE, 2002, p. 231).

Para compor sua poesia, Drummond presta atenção nas conversas do dia a dia. Por isso, a voz que vem da sua poesia é popular, a canção é cantada remetendo a um “tom não festivo”, como no poema “Construção” (*AP*). O itabirano, assim, se apropria dos ditados populares, lendas urbanas, dos “causos” contados nas vilas e cidadezinhas do interior, como em “Canção Amiga” (*NP*), ou nos poemas, “Moça-fantasma de Belo Horizonte”, de *Sentimento do Mundo*, e “Lira do Amor Romântico” – que o poeta dedica: “ou a eterna repetição” que está do livro, *Amar se Aprende Amando*, de 1985. Neste, Drummond recupera a melodia e o ritmo das cantigas de roda, as brincadeiras populares que são marcantes na tradição popular do país. A melodia que reporta à ciranda de roda está na repetição do verso “Atirei um limão n’água”, que remete à maneira como a canção é executada, ou seja, a brincadeira, normalmente, acontece em forma de círculos ou roda, onde crianças e adultos dançam e cantam ao som de canções tipicamente populares.

LIRA DO AMOR ROMÂNTICO

Atirei um limão n’água
e fiquei vendo na margem.
Os peixinhos responderam:
Quem tem amor tem coragem.

Atirei um limão n’água
e caiu enviesado.
Ouvi um peixe dizer:
Melhor é o beijo roubado.

Atirei um limão n'água,
 como faço todo ano.
 Senti que os peixes diziam:
 Todo amor vive de engano.
 [...]

(ANDRADE, 2002, p. 1280).

Reiteramos, mais uma vez, que as canções são herdadas e passadas de geração em geração, visto que, na literatura, é rara a construção de uma linguagem prosaica sem uma comunicação verbal com o passado. Nesse sentido, a canção reportada por Drummond é arquetípica, já que a sua origem provém da tradição oral. Ou, de acordo com Zumthor:

No seio da tradição que desempenha assim o jogo da memória, a voz poética se ergue – muito manifesta, de maneira mais diretiva do que aquela que se esboça na escritura – no próprio lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor à mesma época: lingüísticos, rituais, morais, políticos. É por isso que – com bastante mais força do que o faria uma poesia de leitura – os textos da poesia de audição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos às vezes muito extensos, e em que cada elemento semantiza (segundo a cronologia das performances) todos os outros (ZUMTHOR, 1993, p. 154).

Nesse sentido, Drummond compreende essa tradição oral. Isto é, podemos dizer que o itabirano não estava atento somente ao verso, ao sentido das palavras, à inflexão gramatical da língua, ao uso habitual de expressões idiomáticas, às figuras de linguagens e algumas vezes, como indicado por Emanuel de Moraes (1973), ao chegar a mudar a estrutura dos verbos, trocando símbolos sonoros, entre outros. Deste modo, o que acontece na poesia de Carlos Drummond de Andrade é que “o tom não só mostra a coesão dos elementos utilizados, como também reforça a unidade de uma poesia que não só lê a tradição, como também orienta a poética posterior [...]” (DALL’ALBA, 2003, p. 207). O poeta deseja ser eterno, pois, conscientemente, dialoga com a tradição e utiliza essas variações sonoras e trocadilhos em sua poética, como exposto no poema “Eterno” (FA):

Eternalidade eternite eternaltivamente
 Eternuávamos
 eterníssimo
 A cada instante se criam novas categorias do eterno.

(ANDRADE, 2002, p. 408).

Observa-se, em “Canção Amiga”, que o canto está no inconsciente coletivo como um símbolo arquetípico, e já nos primeiros versos observamos o sentido do verbo “preparar”, que nos dá a ideia de algo que o *eu* se dispôs a fazer antes da canção se tornar, de fato, uma canção. O *eu* prepara uma canção que, por meio daquela melodia, fará com que esta atinja o coletivo.

Na primeira estrofe, o *eu* informa que prepara uma canção para que sua mãe se reconheça “e que todas as mães se reconheçam, e que fale como dois olhos”. Podemos dizer que se trata de uma metáfora projetada na imagem da mãe. Ou seja, em “Canção Amiga”, o principal objetivo da canção é que todas as mães se reconheçam, porém, para que isso ocorra, a mãe do *eu poético* deve ser a primeira a se reconhecer na canção, pois somente assim conseguirá despertar os homens e, como uma canção de ninar, adormecer as crianças. O verbo *reconhecer*, por sua vez, significa algo que anteriormente era conhecido, e por isso entendemos que o *eu*, ao preparar uma canção em “todas as mães se reconheçam”, utilizará elementos que fizeram parte do universo daquelas mães.

Ademais, o *eu* caminha “por uma rua que passa por muitos países”. A rua é a mesma em vários países, porém o *eu* observa que não é visto por aqueles por ele considerados seus amigos, mas os saúda e lhes conta um segredo. O *eu poético* se identifica com aquela rua, descobre que faz parte de uma mesma sociedade, as línguas são diferentes, contudo, isso não o impede de caminhar, pois, foi “no jeito mais natural”, que “aprendi novas palavras / e tornei outras mais belas”. Esse mesmo sentimento é observado no poema: “América”, do livro *A rosa do povo* (1945), perceptível nos seguintes versos:

Uma rua começa em Itabira, que vai dar em qualquer ponto da terra.
 Nessa rua passam chineses, índios, negros, mexicanos, turcos, uruguaios.
 Seus passos urgentes ressoam na pedra,
 ressoam em mim.
 Pisado por todos, como sorrir, pedir que sejam felizes?
 Sou apenas uma rua
 na cidadezinha de Minas
 humilde caminho da América.

(ANDRADE, 2002, p. 196-197).

Por meio da literatura podemos nos reconhecer e descobrir que “nossas vidas formam um só diamante” (ANDRADE, 2002, p. 231). Nesse sentido, a palavra poética tem a capacidade de promover reencontros, de acordar os homens, pois a canção retoma movimentos, estruturas ou temas arquetípicos de solidariedade, amizade e ensinamentos – temas comuns que unem a vida de todos em uma só canção. No entanto, devemos esclarecer que, de acordo com Jung, no livro *O homem e Seus símbolos* (2016), existem símbolos que são universais e estão relacionados ao inconsciente coletivo e outros símbolos que fazem parte do inconsciente pessoal, são abstratos e estão relacionados à emoção. Desta forma, seguindo com Jung, o sujeito moderno não consegue se familiarizar com muitos símbolos que faziam parte de uma cultura antiga, pois “esses símbolos são tão antigos e tão pouco familiares ao homem moderno que ele

não é capaz de compreendê-los ou assimilá-los diretamente” (JUNG, 2016, p. 147). Assim, o psicanalista vê no sonho uma possibilidade de recuperar algumas perdas e diz que o arquétipo, por sua feita, acontece quando a imagem e a emoção se relacionam à vida de um indivíduo.

[...] os arquétipos aparecem na experiência prática: são ao mesmo tempo imagem e emoção; e só podemos nos referir a arquétipos quando esses dois aspectos se apresentam simultaneamente. Quando existe apenas a imagem, ela equivale a uma descrição de pouca importância. Mas quando carregada de emoção, a imagem ganha luminosidade (ou energia psíquica) e torna-se dinâmica, acarretando várias consequências (JUNG, 2016, p. 147).

Por isso, quando o poeta nos diz que “Eu preparo uma canção / que faça acordar os homens”, deseja trazer à memória imagens e sentimentos de amizade, solidariedade e despertar a emoção dos que a ouvirem. Portanto, o arquétipo, de acordo com Jung (2016), não pode ser analisado arbitrariamente, sem levar em consideração “as condições totais de vida daquele determinado indivíduo a quem o arquétipo se relaciona” (JUNG, 2016, p. 147). Neste caso, a palavra poética foi escolhida de forma a propagar a canção, por ser uma palavra que desperta emoção. E esse é o segredo que o poeta (re)descobre: a canção é uma só e podemos chamá-la de poesia, pelo fato de, na poesia, as imagens poéticas estarem integradas – como em “Canção Amiga”, onde os sentimentos de amizade foram despertados no *eu*, simplesmente porque é universal. Assim sendo, podemos, por extensão, relacionar a emoção do *eu* à imagem da “rua”; por ser uma rua que representa todas as ruas, a palavra se relaciona com as suas experiências e a emoção.

A palavra poética está intrinsecamente ligada ao imaginário do poeta, no poema “Música de Fundo: A Palavra Mágica”, do livro *Discurso de primavera e Algumas Sombras*, de 1977. Neste poema, o eu poético não se cansa de procurar uma palavra que está dormindo à sombra de um livro raro.

A PALAVRA MÁGICA

Certa palavra dorme na sombra
de um livro raro.
Como desencantá-la?
É a senha da vida
a senha do mundo.
Vou procurá-la.

Vou procurá-la a vida inteira
no mundo todo.
Se tarda o encontro, se não a encontro,
procuro sempre.

Procuo sempre, e minha procura
 ficará sendo
 minha palavra.

(ANDRADE, 2002, p. 854).

Para esclarecer, Frye (1973) nos explica que a palavra tem a função de nomear as coisas externas, porém, na literatura, “é uma forma particular de linguagem” (FRYE, 1973, p. 78), visto que os valores dos signos verbais na arte poética são autônomos e individuais. Por exemplo, a palavra “pedra”, que na linguagem cotidiana é pesada e dura, pode ser, no poema, leve ou frágil. Desta maneira, Drummond, ao trabalhar com a palavra, reinventa a linguagem instaurando no código verbal um material identificador, ou uma maneira de potencializar o seu discurso poético. Logo, os signos verbais na língua significam um ajuntamento de palavras organizadas que convencional ou arbitrariamente se refere e dão sentido às coisas, ou melhor, é “quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele” (Frye, 1973, p. 77). Todavia, mais adiante, Frye (1973) irá dizer que, na linguagem poética, será o poeta dará formas e sentidos, à palavra; assim, tudo dependerá de como este irá esculpir a sua arte.

À vista disto, Carlos Drummond de Andrade utiliza a justaposição, as orações simples e compostas, emprego e formação de novas palavras (os neologismos), com interjeições e verbos devidamente conjugados. O poeta, para criar o efeito monódico e atingir a musicalidade do verso, utiliza o recurso da mesma estrutura sintática ou do paralelismo sintático, além das anáforas. No poema “Ainda que mal”, de *As Impurezas do Branco*, de 1973 (ANDRADE, [1973] 2002), por exemplo, vemos estes recursos na repetição da frase “ainda que mal”, que antecipa quase todos os versos do poema. Por outro lado, em outros poemas, como no soneto analisado, “Fraga e Sombra”, vislumbramos um Drummond hermético, que utiliza uma linguagem refinada com a métrica clássica e parnasiana, retomando o soneto decassílabo. Entendemos, ademais, que, para tal intuito, o poeta demonstra ser um grande conhecedor na língua portuguesa:

O ritmo e a sonoridade verbal que constroem o tom não são apenas marcadores, são definidores da poética, variando, cada qual, a seu modo, conforme o uso do poeta. O que é reiterado no poema, em quase todo poema drummondiano, são certos ritmos, tons e temas que acabam por caracterizar a obra e definir a poesia: reconhecimento, então, da poesia. O poeta quer dizer sempre alguma coisa, pois está sempre no intervalo da linguagem por onde mesmo a reflexão mais intertextual ocorre numa linha de expressão definida pelo próprio poeta, no intervalo onde a poética se origina e se estabelece (DALL’ALBA, 2003, p. 57).

O ritmo e a sonoridade são recursos expressivos que demarcam a tonalidade da poesia drummondiana. Compreendemos que a musicalidade dos seus versos vem das marcas da linguagem coloquial, da repetição de palavras e do som que surge das expressões populares que o poeta utiliza, tal qual: “Este povo quer me passar a perna”; “contos-do-vigário”; além de outras expressões que ele inseriu na língua, como: “e agora José?” e “eta vida besta, meu Deus”. De todas as formas, existe um padrão sonoro em Drummond, que é o tom baixo reportado por Eduardo Dall’Alba (2003). Ademais, o itabirano expõe no poema “Confissão” (*IB*) que não é por acaso que usa a repetição, sabendo que a sua indecisão está “entre velho e novo rito”. Sem dúvida, “sabe ademais que a poesia é ato de cultura é tradição que se atualiza o que, portanto, não se rompe com o passado que deve ser apenas atualizado.” (TELES, 1976, p. 63).

CONFISSÃO

É certo que me repito,
 é certo que me refuto
 e que, decidido, hesito
 no entra-e-sai de um minuto.
 5 É certo que irresoluto
 entre o velho e o novo rito
 atiro à cesta o absoluto
 como inútil papelito.

É tão certo que me aperto
 10 numa tenaz de mosquito
 como é trinta vezes certo
 que me oculto no meu grito.

Certo, certo, certo, certo
 que mais sinto que reflito
 15 as fábulas do deserto
 do raciocínio infinito.
 É tudo certo e prescrito
 em nebuloso estatuto.
 O homem, chamar-lhe mito
 20 não passa de anacoluto.

(ANDRADE, 2002, p. 719).

Em “Confissão”, o poeta assume que o sentimento “nebuloso” permeou os seus versos. Por isso, afirma que não se mostra totalmente e usa o grito para se esconder, sendo correto dizer, então, que “é trinta vezes certo que me oculto no meu grito”. Assim, o *eu* confia que tem consciência do processo criador de sua poesia. Percebemos que o poeta, também, usa a técnica da rima para sustentar a repetição e a sonoridade do poema. Com isso, a repetição da palavra “certo” está presente em todas as estrofes, mas, em particular, na quarta estrofe, onde o vocábulo é repetido quatro vezes, caracterizando um som que ressoa. A anáfora, expressada no poema pela oração “é certo que”, novamente, aparece como uma figura de linguagem muito

utilizada por Drummond e, nesse poema, anuncia a sua pretensão efetiva, traçar um projeto literário. Esta sonoridade, igualmente, ocorre com a utilização das “rimas consoantes”, reforçando o diálogo do poeta com os cânones.

A rima, por sua vez, não é um recurso que Carlos Drummond de Andrade emprega com frequência, porém, “a partir de *Claro Enigma* (1951), o poeta passou a fazer uso muito mais constante e variado da rima e só então ela adquiriu em sua obra verdadeira importância [...]” (MARTINS, 1968, p. 65). Sabemos que o poeta não dispensou nenhum apoio fonético ou recurso da língua para compor seus versos. É por meio deste desprendimento que Drummond produziu a sua poesia e somente um leitor preparado consegue perceber que, para o modernista, a poesia é a canção onde a palavra e a música se comunicam.

CAPÍTULO 2

A MELOPEIA COMO HERANÇA TROVADORESCA NA CANÇÃO

2.1 Melopeia na Poesia de Drummond

É principalmente por causa da melopeia que devemos pesquisar a poesia dos trovadores.

(Ezra Pound)

A *melopeia* (*melopoiia*), que pretendemos estudar neste capítulo, se refere ao aspecto sonoro do poema. O termo foi mencionado por Aristóteles, no livro *Poética*, e se referia ao ritmo e ao canto, considerado um ornamento da obra poética (ARISTÓTELES, 2008, p. 29). Nesse contexto, existe, no poema, um encontro poético e musical que só se explica porque, desde a tradição poética da Grécia Antiga, a poesia lírica era composta em versos e se apoiava na música. Por isso, as nove musas, filhas de Zeus com *Mnemósine*, a deusa da memória, inspiraram as artes, o que seria, nesse caso, a representação arquetípica da poesia lírica e da música. A sociedade grega acreditava nos mitos e ligava às artes à religião, através de rituais sagrados, onde a música, a poesia e a dança eram uma só arte que representava aquele período. Normalmente, as musas entoavam seus cânticos para os deuses no monte Hélicon; por isso, Platão nos diz no livro *A República* que o homem teria que manter contato com a musa, ou dedicar-se à música, para não se tornar um homem fraco e sem condições de usar a eloquência como base do saber (PLATÃO, 1999). De acordo com Bruno Gentili (1996), no livro *Poesía y Público En La Grecia Antigua*, de 1996, que tem como título original *Poesia e Pubblico nella Grecia antica*, de 1984, nos diz que o termo *mousiké* já carrega a união entre a palavra e música, e acrescenta que “o termo mais usado para indicar o poeta no período arcaico foi *aidós* (cantor) e mais tarde, a partir do século V a. C. *melopoiós* (fazedor de canções) e *poietés*” (GENTILLI, 1996, p. 20-21, tradução nossa)⁷. *Poietés*, portanto, seria a arte do poetar.

É importante destacar que a poesia e a música não estavam somente ligadas à religião ou a um ritual sagrado, desempenhando, também, uma função social e artística. Assim, segundo Gentili (1996), a transmissão oral era o que mais se destacava na lírica daquele período. Na tradição oral, a memória foi a principal forma de transmissão, todavia a composição estava intimamente ligada à repetição e à comunicação performática, “no sentido que por meio da

⁷ “[...] los términos usados más a menudo para indicar a la persona del poeta fueron en época arcaica *aidós* (cantor) y más tarde, a partir del siglo v a.C., *melopoiós* (hacerdor de cantos) y *poietés*”.

memória uma composição pode ser recitada ou cantada em um auditório, ou também uma poesia que se repete acaba sendo armazenada ou conservada na memória” (GENTILLI, 1996, p. 23, tradução nossa)⁸. Portanto, ela é passível de ser passada de geração em geração, em referência às canções populares de caráter oral e tradicional, como as canções populares, mencionadas por Zumthor (1997) no seu estudo sobre a oralidade.

A música estava ligada à literatura, porém, séculos mais tarde, com o surgimento da música absoluta, houve uma dissociação entre elas, ainda que a poesia e a música mantivessem elementos em comum. Podemos dizer que veio da literatura a divisão dos períodos ou frases, muito utilizada pela música. Outro ponto que percebemos é que a fraseologia musical obedece a sua própria sintaxe, isto é, a música também é um texto representado, nesse caso pela partitura, como a sua forma de notação. O maestro Sérgio Magnani (1989), no livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*, publicado em 1989, nos esclarece que a *melopeia* gregoriana utilizava, nos séculos XI e XIII, os chamados *neumas*, eram o sistema de notação poética muito comum entre os gregos e trovadores, por fazer parte do universo criativo da poesia.

A *melopeia* gregoriana transformou aos poucos os sinais diacríticos em neumas, graficamente mais evidentes. Estes representavam, de maneira aproximada, as flexões da melodia em cada sílaba do texto, reconduzível sempre a quatro tipos fundamentais, com suas variadas combinações, a saber: uma série de notas descendentes, nascendo da *clivis*; uma série de notas ascendentes, nascendo do *podatus*; uma série de notas que sobem e descem, nascendo do *torculus*; e uma série de notas que descem e sobem, nascendo do *porrectus* (MAGNANI, 1989, p. 61-62).

Ademais, recordamos que o som é outro elemento que está tanto na literatura quanto na música. A música é som e a literatura, também, recorre ao som, pois ambas apelam para o ouvido – “mas a música é uma arte, muito mais concentrada, do ouvido e da percepção imaginativa do tempo” (FRYE, 1973, p. 240) do que a literatura. Frye (1973) nos explica que a literatura ocupa o lugar central em comparação às outras artes. Por recorrer à visão, tem algo das artes plásticas e, por apelar para o ouvido, tem algo da música, principalmente porque existe o mundo “da ação e acontecimento sociais” (FRYE, 1973, p. 239), que precisa do ouvido para escutar e traduzir o que escuta. A música, por sua vez, não procura se representar de forma visual, mas, devido à sua organização do tempo, bem definida e esquematizada, cria uma visão imaginativa do tempo.

⁸ “[...] en el sentido de que puede ser recitada o cantada ante un auditorio una composición confiada a la memoria, o bien puede ser conservada por medio de la memoria una poesía repentizada.”

Por conseguinte, é nítido que as duas artes têm o som como elemento comum. Solange Ribeiro de Oliveira (2002), igualmente, estuda essa relação e apresenta o seu ponto de vista a respeito do som. Explica que a música é uma arte do som que está em busca da qualidade e perfeição sonora. Por ser uma arte sem palavras, os sons dos arranjos e dos instrumentos musicais são criteriosamente harmonizados para manter a natureza comunicativa dos vocábulos, pois “contrariamente a arte literária, necessariamente impura, a música é uma arte do som de si e para si, do som e na qualidade do som” (OLIVEIRA, 2002, p. 37). Solange Ribeiro de Oliveira (2002) levanta esta discussão no seu texto, falando a respeito dos desencontros entre as artes. A música que se comunica sem utilizar palavras ou vocábulos é uma arte abstrata e, por isso, não explora o sistema fonético como a literatura.

Neste caso, para criar, o poeta e o músico utilizam os elementos da sua arte de maneira distinta. O músico trabalha com o silêncio, som e ruído, e, de acordo com Paul Valéry (1990), como o ruído não faz parte da escala musical, para o músico ficará mais fácil distingui-lo do som, visto que este está dentro de uma ordem sonora bem definida. Por sua vez, como o ruído não acompanha uma lógica sonora, o músico perceberá, de imediato, que aquela anormalidade sonora, ou cacofonia, trata-se do ruído. Por isso, para Valéry (1990,), no mundo da música é bem clara a separação do som com o ruído. O som ao ser reproduzido, por si só já nomeia um universo musical.

Portanto o músico tem em posse um conjunto perfeitos de elementos bem definidos, que correspondem exatamente às sensações com os atos; todos os elementos que utiliza estão presentes, enumerados e classificados, e este conhecimento concreto de seus elementos, dos quais não está apenas informado, mas intimamente engendrado e armado, o que permite prever e construir sem preocupações alguma, a respeito da matéria e da mecânica geral de sua arte (VALÉRY, 1990, p. 143, tradução nossa).⁹

Valéry aponta que o poeta terá mais dificuldade em trabalhar com os recursos literários, por existir uma série de extensões poéticas, como: o tipo de verso escolhido, o ritmo, a rima, a sintaxe, a semântica, os sentidos. Ademais, Valéry (1990) expõe que a poesia é construída em cima do som e do sentido, logo, o poeta deve se concentrar no tema, na forma, no ritmo, na prosódia, na métrica e em todos os recursos suscitados pelo poema, pois cria o sentido poético. Além do mais, o poeta não se preocupa apenas com a matéria sonora, ou com a musicalidade

⁹ “Por lo tanto el músico se encuentra en posesión de un conjunto perfecto de medios bien definidos, que hacen corresponder exactamente sensaciones con actos; todos los elementos de su juego están presentes, enumerados y clasificados, y este conocimiento concreto de sus medios, de los que no sólo está informado sino penetrado e íntimamente armado, le permite prever y construir sin preocupación alguna respecto a la materia y la mecánica general de su arte.”

do poema, mas também com o pensamento intelectual e com o conteúdo que será transmitido no texto (VALÉRY, 1990). O poeta tem consciência de que esses recursos permeiam os sentidos do poema, justamente, porque se referem à própria linguagem. Com isso, compreendemos que as artes dos sons são pura linguagem – na música podemos reconhecê-la por meio dos seus elementos constituintes, como: altura, timbre, duração e intensidade de sons, organizados em uma melodia, harmonia e ritmo específicos. Tudo que o homem usa para se comunicar é signo, dessa forma falamos de signos verbais e não verbais. Em ambos os casos, os sentidos e significados serão concretizados na comunicação. E, considerando que “o mundo do homem é o mundo do sentido” (PAZ, 1982, p. 23), esta relação está ligada à própria linguagem. Segundo Paz (1982), o poeta pode utilizar determinadas palavras como “compasso” e “harmonia”, que fazem parte do universo da música, mas que, quando são empregadas no poema, nos permitem outras possibilidades, por ser pura linguagem.

À vista disso, depois que houve a separação da poesia com a música, a linguagem poética por meio da *melopeia*, que trata da musicalidade do poema, viu que os elementos da música devem estar contidos no próprio texto literário. A *melopeia* tornou-se uma área importante para muitos estudiosos da canção, pois se refere ao canto, sendo uma das partes que compunham a tragédia. Um poema pode ser destinado ao canto, cantado em cima de uma melodia ou apenas declamado. É o que Ezra Pound (2013) menciona com as três classificações para a *melopeia*, “a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; para ser falada. Quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira.” (POUND, 2013, p. 66). O ensaísta deixa claro que a poesia é destinada ao canto, uma vez que os versos, mesmo que não sejam musicados e cantados, devem ser “feitos com a intenção de serem postos em música” (POUND, 2013, p. 65). Observa-se que Pound (2013) estudou a poesia dos trovadores para discorrer sobre a *melopeia*. Por meio do trabalho desenvolvido pelo teórico, retomamos a poesia dos trovadores e descobrimos a sua importância, porque a música das suas canções sobressai ao poema, de tal maneira, que é possível escutar, citando o exemplo do poema, “*L’aura Amara*”, de Arnaut Daniel, mencionado por Pound, os sons dos pássaros cantando.

Na mesma linha de pensamento, Frye (1973) compara a literatura com as outras artes e, dialogando com Pound, retoma alguns conceitos de poesia e nos fala sobre o *mélos*, que denomina como a “música afetiva” (FRYE, 1973, p. 266) na poesia. Entendemos que o *mélos* condiz com a *melopeia*, que está diretamente relacionada à lírica, por ser um “elemento análogo à música [...]” (FRYE, 1973, p. 240). Como anteriormente dito por Nietzsche (1992), na tragédia, o *mélos* fazia parte do coro e Frye (1973) volta a estes conceitos, lembrando que a poesia lírica, chamada pelos gregos de *tà méle*, dedicava-se ao canto. Assim, o poeta da lírica

se apresentava ao seu público de uma maneira distinta do poeta épico. Neste sentido, Frye (1973) nos diz que:

Não há, como é de regra, nome algum para o público da poesia lírica: o que se deseja é algo análogo ao "coro", que não sugere presença simultânea ou contexto dramático. A lírica é preeminentemente a elocução ouvida a furto. O poeta lírico normalmente finge estar conversando consigo mesmo ou com outrem: um espírito da natureza, uma das Musas (note-se a diferença com o *épos*, onde a Musa fala por intermédio do poeta), um amigo, um amor, um deus, uma abstração personificada ou um objeto natural. [...] O princípio da apresentação na lírica é a forma hipotética daquilo que em religião é chamado a relação "eu-tu". O poeta, por assim dizer, volta as costas para seus ouvintes, embora possa falar por eles, e embora eles possam repetir algumas de suas palavras (FRYE, 1973, p. 245).

Por sua vez, ao se referir aos conceitos sobre os elementos da poesia, Frye (1973) retoma Aristóteles e nos lembra de outros elementos indispensáveis na composição da poética: são os termos chamados de *mythos*, *ethos*, *diánoia*. O *mythos* se refere a uma forma de imitar narrando uma estória de heróis e deuses e, ao imitar uma verdade insinuada, se configura “a imitação secundária de uma ação” (FRYE, 1973, p. 86). Continuando, a *dianóia* condiz com a ideia, o sentido ou o pensamento poético. Para Frye (1973), a *dianóia* é uma imitação do pensamento poético e está presente em todos os gêneros por se tratar da imagem poética relacionada a um vasto campo de significações. Por esse motivo, precisa de outros aspectos do poema para fazer sentido. Na lírica, a *dianóia* pode estar no tema, por se tratar do sentido central do poema e o *mélos*, um componente da música na literatura, também está nos gêneros literários. Frye (1973) sustenta o conceito de que o som e o ritmo dirigem o poema lírico, considerando que existe uma *lexis*, que é dicção e imagem, responsável pelos *mélos* e pela *opsis* da lírica – fazendo com que a *lexis* una esses dois elementos. Para Frye (1973), a *opsis* trata-se do aspecto visual do poema, e este está relacionado às artes plásticas, por apelar “para a visão interior”. (FRYE, 1973, p. 240). Neste sentido, na literatura, estes elementos estão relacionados com a *fanopeia*, *logopeia* e a *melopeia* – termos sugeridos por Pound (2013).

Portanto, é pelos elementos harmônicos sonoros contidos na canção – presentes na métrica, na rima, vogais, consoantes – que sugerem uma aproximação com os elementos da música, como o timbre, tom, melodia, harmonia e ritmo, com os quais ouvimos o *mélos* em Drummond. Citamos, como exemplo, os efeitos sonoros do poema “Canção Flautim”, publicado depois da sua morte, em 1996, no livro, *Farewell*, que, traduzido do inglês, significa “despedida” – como se o poeta espreitasse a morte com o seu “canto final”. Neste livro, Drummond expõe o seu lirismo com temas de amor, dor, natureza, morte, corpo, humor e

inquietação. Podemos dizer que se trata da “vida passada a limpo”¹⁰ (ANDRADE, 2002, p. 417). O poeta recorre ao tempo e utiliza a memória como resgate do passado. Assim, o que passou serviu de aprendizado e lembranças de um tempo que é constantemente visitado pelo poeta. Essa inquietação diante do tempo está claramente exposta no poema *Não Passou*:

NÃO PASSOU

Passou?
 Minúsculas eternidades
 deglutidas por mínimos relógios
 ressoam na mente cavernosa.
 Não, ninguém morreu, ninguém foi infeliz.
 A mão – tua mão, nossas mãos –
 rugosas, têm o antigo calor
 de quando éramos vivos. Éramos?

Hoje somos mais vivos do que nunca.
 Mentira, estarmos sós.
 Nada, que eu sinta, passa realmente.
 É tudo ilusão de ter passado.

(ANDRADE, 2002, p. 1419).

Nota-se que o *eu* começa o poema com um questionamento: “passou?”, a “mão rugosa” denuncia a insatisfação de um *eu* suprimido pela vida madura. A contradição percorre todo o poema e, na última estrofe, o *eu poético* sente, outra vez, a vida e a alegria, mas o pessimismo ou a solidão, gradativamente, roubam a cena e fazem com que se sinta, novamente, desiludido, pois o sofrimento foi “[...] tudo ilusão de ter passado”.

Sobre o conceito de tempo em Drummond, Affonso Romano de Sant’anna (1992) informa que a “descoberta do tempo” é inicialmente pensada por Drummond com *Sentimento do Mundo* (1940), uma vez que “as transformações evidentes a partir de *Sentimento do Mundo* ligam-se a um dado definitivo, que nos conduz ao veio principal de toda sua obra: com esse volume inicia-se a descoberta e conquista do tempo” (SANT’ANNA, 1992, p. 82). Segundo o crítico, nos primeiros livros o poeta estava envolto com questões mais individualistas, como se a consciência diante da realidade ainda não fosse um fator determinante para a composição dos seus versos: “A falta de temporalidade envolvendo as cenas e objetos descritos naqueles primeiros livros, era, enfim, a projeção de um olhar a quem falta o conhecimento da espessura da realidade” (SANT’ANNA, 1992, p. 83). Logo, Carlos Drummond de Andrade segue a linha dos poetas modernistas, que sentem os impactos e as angústias do homem moderno, e o tempo se torna um peso devido ao excesso de consciência coletiva.

¹⁰ Referência a outro livro de Drummond, *A vida Passada a Limpo* ([1958] 2002).

Para exemplificar a importância do poeta moderno ou a sua posição na sociedade, o poema “Nota Social”, que Drummond publica em *Alguma Poesia* (1930), mostra um poeta melancólico, pois a aglomeração de uma cidade urbanizada o deprime. O poeta é o personagem, pois vive o cotidiano e se revela inquieto, visto que a balbúrdia o persegue até o elevador. Podemos ver isto nos versos abaixo:

NOTA SOCIAL

O poeta chega na estação.
 O poeta desembarca.
 O poeta toma um auto.
 O poeta vai para o hotel.
 E enquanto ele faz isso
 como qualquer homem da Terra,
 uma ovação o persegue
 feito vaia.
 Bandeirolas.
 abrem alas.
 Bandas de música. Foguetes.
 Discursos. Povo de chapéu de palha.
 Máquinas fotográficas assestadas.
 Automóveis imóveis.
 Bravos...
 O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
 (melhoramento da atual administração)
 árvore gorda, prisioneira
 de anúncios coloridos,
 árvore banal, árvore que ninguém vê
 canta uma cigarra.
 Canta uma cigarra que ninguém ouve
 um hino que ninguém aplaude.
 Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador
 o poeta sobe.
 o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.

(ANDRADE, 2002, p. 20).

A princípio o poeta se vê “como qualquer homem da Terra”. No entanto, sente uma aflição quando se percebe em um espaço urbano movimentado, cheio de tecnologias e imposições até para transitar pela cidade. Nos versos finais, o eu poético continua melancólico, desta vez porque somente ele enxerga a árvore “prisioneira de anúncios coloridos” e, na mesma “árvore, uma cigarra canta um hino que ninguém ouve nem aplaude”. O poeta se define como melancólico, o verbo “estar” denuncia que esse sentimento é momentâneo e atual. Desta forma, a “melancolia” que significa angústia e tristeza profunda, trata-se de um transtorno que atinge

o poeta de tal maneira que chega a “fechar-se no quarto” como sinal de tremenda depressão. O eu poético, ainda, em todo o tempo tem consciência que o progresso o deixa melancólico. A tristeza está em saber que a alienação tomou conta da cidade. Dessa maneira, o poeta/personagem também cumpre o seu papel de crítico social, pois consegue enxergar o mundo em que vive com um olhar atento.

Essa angústia e sofrimentos, igualmente, é o tema de “Canção Flautim” (*FL*), embora esse sofrimento seja representado pelo amor não correspondido, pois, em todo o poema, o *eu* lamenta a sua desilusão amorosa.

CANÇÃO FLAUTIM

Se gostasses de mim,
 ai, se gostasses,
 Se gostasses de mim
 – serenim –
 5 era tudo alecrim.

Se gostasses de mim
 – mirandolim –
 eu morria. Morria?
 10 De gozo no sem-fim.

E gostastes. gostavas?
 de mim.
 Era tão sem aviso,
 15 – trancelim –
 E eu, saltava, delfim.

E dançava, tchim,
 Sem notar, ai de mim:
 20 Não era tanto assim.
 Gonçalim.

Já não gostas de mim.
 É fácil percebê-lo.
 25 Vanguieio pepolim
 a caminho de nada.
 Saponim.

Restaria o gerânio,
 30 a senha no jardim?
 O lenço ou a colcheia
 no róseo bandolim
 do ventre da joaninha?

35 Candorim?
 Xerafim?

Mal gostasses de mim,
 outra vez carmesim
 40 eu morria, eu vivia
 de gozo por três vezes.
 mirá, mirandolim.

45 Pelo gozo passado
em fardo de jasmim
– palanquim –
Pelo gozo presente
No metal do clarim
50 – trampolim –
pelo gozo futuro
em verso folhetim
– farolim –
55 que farei deste sim?

Se gostares de novo
seremos o festim
no parque, na piscina
60 ou no estrapolim,
em relva entrelaçados
um tintim noutra tím
seremos o marfim
65 de lavor impecável
na infinda perspectiva
do fim.

Se não gostares mais de mim
de mim de mim de mim,
70 sumirei na voragem
no bátrio, no pélagio
– vitorantim –
no vórtice abissal
75 da tristeza total
do cálculo de rim.

Ah, se gostasses de mim!

(ANDRADE, 2002, p. 1408- 1410).

Para começar, o *mélos* já abre o poema logo pelo título, visto que o flautim é um instrumento musical que veio da família da flauta. Por soar uma oitava acima do som da flauta transversal, é considerado o instrumento mais agudo da música erudita. Percebe-se que o som do flautim está implícito na sílaba “im”, proveniente, justamente, do final da palavra, “Flautim”. Escuta-se o agudo do [i] estridente, na maioria dos versos da canção, na sílaba tônica, sendo o mais agudo dos sons contidos no poema. Novamente, percebemos em Drummond o som cheio de improvisações, tipicamente oriundas das canções populares.

No que se refere ao tema, a *dianóia*, pensamento poético ou o sentido central do poema, está na existência de um *eu* que ama alguém, mas esse amor não é correspondido. No primeiro verso do poema, verificamos que o verbo está na segunda pessoa do pretérito imperfeito do subjuntivo, o que marca a presença de uma segunda pessoa, o “tu”. Nesse contexto, inferimos que o *eu* se dirige à sua amada, na esperança de obter uma correlação. No entanto, o desespero, por não conseguir alcançar um desfecho feliz, está contido na partícula “se”, referente a uma conjunção condicional. O *eu* tem esperanças ou anseia que o seu amor seja correspondido. Esta

partícula se repete seis vezes, igualmente, nos versos: “Se gostares de novo / seremos o festim”, mostra que o *eu* espera um término glorioso. Como o verbo “gostares” está conjugado no futuro do subjuntivo, indica uma possibilidade de um desejo que pode acontecer no futuro. Nesse sentido, o *eu* declama o seu amor pensando no passado, no presente e no futuro, porém, como as incertezas permeiam todo o poema, uma vez que o querer não depende só dele, os seus sentimentos o confundem. O *eu*, assim, parece pressentir o destino, ora sente que o seu amor foi recíproco, ora a dúvida lhe sobrevém com um sinal de interrogação: “E gostastes. Gostavas?”

De certa maneira, nos versos: “seremos o marfim / de lavor impecável / na infinda perspectiva do fim”, ou o *eu* ambiciona o desenlace desse amor, ou o fim para o seu sofrimento. Esse cenário arquetípico do poema nos remete ao tema do “amor cortês”, ou seja, o tema se repete, visto que é muito comum na poesia lírica medieval. O poeta-cantor confessa o seu amor de forma sofrida e desesperada, chegando, muitas vezes, a ansiar pela morte, por não ter sido correspondido. Em contrapartida, o trovador sente alegria só em imaginar a concretização desse amor, sendo, inclusive para si mesmo, difícil de entender tal contentamento, uma vez que seu amor não passa de fantasias e indagações. Podemos comprovar tal questionamento nos versos finais da primeira estrofe: “se gostasses de mim / – serenim – era tudo alecrim”.

Por outro lado, a sensualidade está contida nos versos em forma de ironia, por fazer parte do estilo drummondiano. Esta característica também foi registrada em alguns poemas da Idade Média, como, por exemplo, podemos ver nos versos de Camões, no “Soneto 012” escrito em 1595, ao desejar a sua amada: “Vossos olhos, Senhora, que competem / co sol em fermosura e claridade, / enchem os meus de tal suavidade / que em lágrimas, de vê-los, se derretem.” (CAMÕES, 1997, p. 44.). Em Drummond, podemos verificar isto nos seguintes versos:

Se gostasses de mim
– mirandolim –
eu morria. Morria?
10 De gozo no sem-fim.

(ANDRADE, 2002, p. 1408).

Existem outros poemas de Carlos Drummond de Andrade que trazem, explicitamente, um erotismo carregado de ousadia e entregas. O livro *Amor natural* (ANDRADE, [1992] 2002), publicado depois de sua morte, em 1992, que assim como *Farewell* (1996), é um livro póstumo. Drummond surpreende os leitores ao escrever versos de amor com tamanha excitação, como no poema de entrada do livro, “Amor – pois que é Palavra Essencial”. Podemos comprovar tal elemento nos versos: “vai a penetração rompendo nuvens/ e devassando sóis tão fulgurantes/

que nunca a vista humana os suportara, / mas, varado de luz, o coito segue” (ANDRADE, 2002, p. 1365).

Lembramos, de acordo com Segismundo Spina (1996), que a temática amorosa está presente nas canções galego-portuguesas. Porém, ainda no século XII a sensualidade obsessiva, ou sentimentalismo erótico daquele período, foi eliminado dos versos portugueses. Entretanto, séculos mais tarde, em Camões, mesmo que ainda apareça de maneira sutil, os desejos ardentes permeiam alguns dos seus poemas. Recordamos, portanto, que no canto IX do livro *Os Lusíadas*, Camões chega à beira do erotismo e utiliza versos com ironia ao descrever as “Ninfas amorosas”:

41 Alí, com mil refrescos e manjares,
 Com vinhos odoríferos e rosas,
 Em cristalinos paços singulares,
 Fermosos leitos, e elas mais fermosas;
 Enfim, com mil deleites não vulgares,
 Os esperem as Ninfas amorosas,
 De amor feridas, para lhe entregarem
 Quanto delas os olhos cobiçarem.

(CAMÕES, 2017, p. 257).

Ressalvamos, ainda segundo Spina (1996), que a canção provençal no séc. XII, bem antes de Camões, destacava-se mais do que a canção galego-português, porque os provençais analisavam as suas canções através dos impulsos amorosos. “Na cansó provençal, com o tema amoroso aparecem enlaçados freqüentemente aspectos extras-sentimentais [...]” (SPINA, 1956, p. 74). Por isso, naquele período, a canção provençal ganhava em “valores psicológicos, como expressão exclusiva de estados de alma”. (SPINA, 1956, p. 74). Voltando ao “Canção Flautim”, a temática do amor cortês não esconde a sensualidade expressada pelos desejos ardentes, pois observamos que o *eu poético* volta a dizer na oitava estrofe: “Mal gostasses de mim, / outra vez carmesim / eu morria, eu vivia / de gozo por três vezes.” (ANDRADE, 2002, p. 1409).

Outro ponto importante que nos chama a atenção em “Canção Flautim” é que os sentidos das palavras obedecem à melodia e ao ritmo dos versos. É perceptível como o significado de algumas palavras não faria sentido se estivesse fora da canção. Neste caso, “observamos que em todas as partes do mundo se encontram canções cujas palavras estão subordinadas à melodia musical; e, como tal, reconhecendo a existência de canções que se transmite sem que se lhes perceba qualquer significado” (SPINA, 1982, p. 26). Mas elas estão ali, para dar expressividade e musicalidade aos versos. Drummond utiliza com humor as palavras: “serenim / trancelim / Gonçalim/ Saponim. / Candorim? / Xerafim? / mirá, mirandolim/ pelanquim / trampolim / farolim / votorotim”. Nota-se que *melopeia* se sobressai no poema tanto como no aspecto visual,

que, por sua vez, parece dialogar com os nossos ouvidos. A musicalidade da “Canção Flautim” está nos recursos utilizados por Drummond, como, a exemplo disso, as rimas toantes. Portanto, a vogal “a” tônica, que nesse poema remete a um som grave do “a” central [a], contribui para equilibrar o som agudo do “im” [î]. Devido a essa harmonia sonora, conseguimos escutar cada nota musical reportada pelos sons da canção.

A *fanopeia*, mencionada por Pound (2013), é o elemento que nos evoca as representações visuais contidas na “Canção Flautim”. Entendemos que a estrutura do poema, dividido em doze estrofes irregulares, e tendo a última estrofe composta apenas por um verso, causa a impressão de que existem duas vozes, o *eu* e o *tu*. Porém, no final da canção, apenas a voz do *eu* continua. Talvez por isso notamos a presença do sinal diacrítico (o hífen) que está em seis versos, sinalizando o início e o fim da palavra – esse sinal pode nos sugerir a existência de outra voz. O hífen nos faz pensar em uma narrativa que se divide em diálogos, como dissemos, na qual o poeta pode querer aludir ao coro das canções populares. Lembremos que a *fanopeia*, assim como os outros elementos contidos no poema, suscita significados e dá sentidos ao poema. Geralmente, em um poema *fanopaico*, o elemento visual é o que mais se sobressai. Segundo Frye (1973), a lírica além de se relacionar com a música, ela traz em si elementos pictóricos tão importantes, porque nos permite ver com profundidade um poema tanto quanto o *mélos* nos possibilita ouvir a sua melodia (FRYE, 1973, p. 269). Na verdade, o poema suscita todos os nossos sentidos. Ou, como Pound nos diz a respeito das canções dos trovadores, a arte era tão perfeita que as “palavras e sons” pareciam ser “soldadas sem deixar marcas ou falhas” (POUND, 2013, p. 58).

Em todo o poema, o humor drummondiano concede à canção o tom alegre, e as notas agudas do flautim sobressaem de tal maneira que o *eu poético* parece cantar e dançar ao mesmo tempo. O humor está associado às sensações lúdicas e alegres, assim como o som agudo. Os “sons agudos são naturalmente alegres, leves e estimulantes [...]”. O som agudo parece ser emitido mais rapidamente do que o grave, e suas notas costumam se suceder mais rapidamente” (SMITH, 2019, p. 110). Logo, a influência musical no poema “Canção Flautim” reporta, também, ao ritmo que, por sua vez, é análogo à dança. Nesse sentido, a poesia, a dança e a música têm o ritmo como elemento em comum e, de acordo com Frye (1973), “o ritmo é uma pulsação física próxima à dança, e amiúde se preenche com palavras sem sentido” (FRYE, 1973, p. 271). O autor canadense, ademais, esclarece que o ritmo está relacionado à música, à pintura e à poesia. O ritmo reflete nas canções de ninar, na poesia popular, nas gesticulações das crianças antes de aprenderem a falar, enfim, o ritmo é anterior a um acontecimento – é como se fosse uma inspiração. Sobre a questão, no terceiro capítulo, nos ocuparemos da temática do

ritmo e como acontece a “iniciativa rítmica” (FRYE, 1973, p. 271) na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

2.2 “Canção de Itabira”

CANÇÃO DE ITABIRA

Mesmo a essa altura do tempo,
um tempo que já se estira,
continua em mim ressoando
uma canção de Itabira.

- 5 Ouvi-a na voz materna
que de noite me embalava,
ecoando ainda no sono,
sem que faltasse uma oitava.
- 10 No bambuzal bem no extremo
de casa de minha infância,
parecia que o som vinha
da mais distante distância.
- 15 No sino maior da igreja,
a dez passos do sobrado,
a infiltrada melodia
emoldurava o passado.
- 20 Por entre as pedras da Penha,
os lábios das lavadeiras
o mesmo verso entoavam
ao longo da tarde inteira.
- 25 Pelos caminhos em torno
da cidade, a qualquer hora,
ciciava cada coqueiro
essa música de outrora.
- 30 Subindo ao alto da serra
(serra que hoje é lembrança),
na ventania chegava-me
essa canção de bonança.
- 35 Canção que este nome encerra
e em volta do nome gira.
Mesmo o silêncio a repete,
doce canção de Itabira.

(ANDRADE, 2002, p. 1248).

“Canção de Itabira”, poema publicado no livro *Corpo*, em 1984 (ANDRADE, [1984] 2002), apresenta como símbolo a ideia de uma canção insistente que tem uma “infiltrada melodia”, aquela que “emoldurava o passado” (ANDRADE, 2002, p. 231). Verifica-se que a temática da cidade é constante no poeta e Itabira, a sua cidade natal, torna-se uma personagem

poética que é ressignificada pela imagem do lugar que ele carrega. Itabira ficou muito conhecida no país porque Drummond dedicou vários poemas descrevendo a cidade em que nasceu. No poema “Confidências do Itabirano”, do livro *Sentimento do Mundo* (1940), Itabira aparece, no final do poema, como uma “fotografia na parede”. Percebemos como as características da cidade se confundem com a personalidade do poeta, que justifica as suas qualidades e manias, pelo fato de que nascera e vivera em Itabira.

CONFIDÊNCIA DO ITABIRANDO

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, Orgulho: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 5 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
 [...]

(ANDRADE, 2002, p. 68).

Em “Canção de Itabira”, a cidade é um símbolo que representa o som de um lugar. Refere-se à canção que outrora se ouvia, mas que continua ressoando nos ouvidos do itabirano. Carlos Drummond de Andrade demonstra uma capacidade de criar e articular as imagens poéticas. Os sentidos também estão no tipo de verso escolhido, nas rimas, nas palavras, no ritmo, que, segundo Octavio Paz, “é inseparável da imagem” (PAZ, 1982, p. 118). Todos estes elementos atribuem ao poeta uma identificação com os elementos poéticos que podem estar relacionados ao “inconsciente coletivo”. Nesse caso, recordamos os arquétipos mencionados por Jung, justamente porque a recordação do poeta pela cidade de Itabira é caracterizada pela palavra “tempo”, que está representada pela evocação da “canção” que o *eu* tenta escutar quando se lembra da cidade de Itabira. O *eu poético* tem consciência que o tempo se prolongou, parece que já se passou um longo período, e, apesar disto, ainda escuta a canção de Itabira ressoar nos seus ouvidos. É como se as suas lembranças o levassem, outra vez, àquele momento e o fizesse escutar, novamente, aquela canção. Imerso em suas reminiscências, deixa claro que ouviu a canção através da voz materna, que quando cantava embalava o seu sono antes de dormir. Por isto, a memória, quando motivada, faz com que o *eu* traga do passado a cidade de Itabira. Além disso, as lembranças também estão contidas na própria repetição da palavra “canção”. O poeta revisita a sua cidade e a velha melodia insistentemente – e por isso “emoldurava o passado”. Se pensarmos na canção que continua ressoando aos seus ouvidos, e no “tempo que já se estira”, recordamos do processo de continuidade, visto que “o mesmo verso entoavam / ao longo da tarde inteira” (ANDRADE, 2002, p. 1248).

Outro ponto interessante na poesia de Carlos Drummond de Andrade é a maneira de recuperar o processo do narrar, ou de contar histórias. O poeta dialoga com as cantigas dos trovadores que eram cantadas nas cidades e aldeias populares. O itabirano, ao utilizar os versos típicos das canções populares, retoma a poesia. À vista disto, em “Canção de Itabira”, e pensando na “composição poemática do verso”, como nos apresenta Spina (1982), geralmente “o redondilho da poesia ibérica, por exemplo, é a forma de verso mais espontânea de toda versificação peninsular. É o metro que corresponde à melodia natural das línguas hispânicas [...], nós quase falamos em redondilhos de 7 sílabas” (SPINA, 1982, p. 62).

Do ponto de vista do verso, então, Spina (1982) relata que o redondilho é o metro da poesia popular ibérica e que, além da forma poética do verso, pode manter alguma “relação com a natureza do conteúdo” (SPINA, 1982, p. 62). Logo, o tipo de verso escolhido pelo poeta pode trazer grandes segredos, mantendo afinidades com a história e a cultura de um povo. O poeta não utiliza um ritmo, uma rima, um verso, por acaso. E, ainda segundo Spina (1982), na história dos povos de cultura primária, falando sobre os egípcios, a numerologia é que trazia a magia para os poemas. Referente à sua estrutura estrófica, os poemas eram compostos em dísticos, tercetos e em quadras.

Por isso,

O número de versos é muitas vezes determinado pelo valor mágico de um número particular da tribo. Podemos verificar também que os números 3 e 4, com os seus múltiplos são os mais frequentes da numerologia mágica com relação ao canto. Quase todas as tribos norte-americanas consideram o número 4 como o número que governa o mundo. Por isso mesmo os cantos importantes dessas comunidades apresentam uma estrutura determinada por esse número [...]. Mas a mística dos números também impregnou a vida mental e social dos povos antigos da Ásia e da Europa (SPINA, 1982, p. 64).

O retorno à história da poesia dos povos egípcios foi que inspirou a poesia praticamente de todo o mundo. No poema “Canção de Itabira”, Carlos Drummond de Andrade, do mesmo modo, dialoga com essa poesia. Assim, nota-se que o poema está dividido em 8 quadras com versos de 7 sílabas poéticas, caracterizando um redondilho. É possível fazer uma analogia do poema de Drummond com as características dos poemas desses povos, mencionados por Spina (1982), onde o número 4 “governa o mundo”, visto que algumas palavras de destaque em um poema deveriam ser repetidas por uma quantidade de vezes – normalmente por três ou quatro vezes, o que, para eles, era uma espécie de mantra sagrado. Diante disso, achamos na “Canção de Itabira” a palavra “canção” mencionada quatro vezes. Referente a isso, pode ser que Drummond não tenha tido a intenção de reportar à poesia desses povos, ou pensado na numerologia para escrever o poema. Mas, se pensarmos nos arquétipos literários e dialogando

com Spina (1982) sobre a morfologia do poema e as técnicas versificatórias, entendemos que existe nos poemas uma estrutura ou um modelo que são heranças deixadas, e que foram se adaptando a outras línguas e culturas.

A canção que o *eu* escuta tem as características da cidade de Itabira. Na realidade está contida em cada parte da cidade, na tradição popular: “nos lábios das lavadeiras”, “nos caminhos em torno da cidade”, e se repete até no silêncio. O *eu* ouvia a canção desde a sua infância, mas primeiro a escutou na “voz materna”, que quando a entoava não deixava faltar nenhuma “oitava”. De acordo com isso, percebemos que a poesia originária desde os povos egípcios inspirou os versos de Drummond. Porém, “os primeiros capítulos da história literária da moderna Europa foram abertos, no curso do século XI, com os troveiros do Norte da França e os trovadores da Provença” (SPINA, 1956, p. 11). A poesia dos provençais, região que correspondia ao Sul da França, destinava-se à poesia lírica e à poesia do Norte, épica. Existia, então, uma separação, e Spina (1956) menciona que a geografia do lugar, quiçá, influenciava na composição da poesia, visto que no mesmo país havia duas literaturas tão distintas e bem definidas. Em referência à poesia provençal originária do Sul, a cortesia e o culto à mulher asseguram aos trovadores uma poesia com o tema do amor cortês.

Nesse contexto, para Otto Maria Carpeaux (2008), é difícil precisar a origem do lirismo medieval, uma vez que este pode ter recebido inspiração dos árabes, por terem percorrido por toda a Europa. A poesia dos trovadores é um dos exemplos citado pelo teórico, pois teve uma grande atuação das camadas mais populares, com todos querendo imitá-la.

Admite-se, enfim, como fonte do lirismo medieval, a canção popular dos próprios povos europeus. Esta última hipótese encontra apoio no estudo dos antigos cancioneiros portugueses, onde é possível distinguir uma camada anterior à imitação do lirismo provençal. São os cossantes e canções encadeadas, em língua galega, canções de amor, baladas, serranilhas, cantigas de romaria, composições de sabor popular, pois, embora sejam obras de poetas aristocráticos, não se designaram estes de imitar com muita elegância a poesia do povo; a este fato devemos a conservação daquele lirismo primitivo no meio trovadoresco dos cancioneiros (CARPEAUX, 2008, p. 201).

De qualquer forma, a arte de trovar fazia parte do cotidiano cultural dos europeus: “a moda de trovar a maneira provençal introduziu-se, pois, nas cortes peninsulares, incluindo a corte portuguesa, onde já se manifestava sob o reinado de Sancho I” (SARAIVA; LOPES, 1989, p. 57). Assim, a poesia dos trovadores do Sul da França chegou até Portugal, e alcançou o seu apogeu no século XIII, com um dos primeiros trovadores que se teve notícia: João Soares de Paiva – além de Paio Soares de Taveiró, que introduziu os escritos com a *Cantiga de Guarvaia*, primeira cantiga trovadoresca, datada entre 1189 e 1198. Na canção oriunda da lírica medieval,

a arte de cantar está ligada à música, sendo os poemas destinados ao canto e acompanhados pelo som de instrumentos, que só serviam de fundo musical para a poesia, justamente para não suprimir a sonoridade das palavras que eram cantadas pelos poetas gregos.

Na “Canção de Itabira”, a musicalidade está na utilização das rimas internas com o uso das vogais e das consoantes. Observamos que Drummond usou algumas rimas ricas e perfeitas nos fins do 2º e 4º versos de cada quadra ou trova: “estira - Itabira, emalava - oitava, infância - distância, sobrado - passado, lavadeiras - inteira, hora - outrora, lembrança - bonança, gira - Itabira.” (grifo nosso). O efeito sonoro também é demarcado pelas consoantes em contraste com as rimas toantes. A repetição das vogais e de algumas palavras, como: “tempo”, “canção”, “nome”, “Itabira”, por se repetirem, provocam um efeito sonoro. Além de outras palavras que, pelo fato de serem sinônimas e outras por pertencerem ao mundo da música, carregam uma musicalidade, como: “voz”, “oitava”, “melodia”, “sino”, “silêncio”, “ciciava”, “música”, “som”, “ressoando”, “ecoando”, “entoava”. Esses vocábulos sugerem, por extensão, uma sonoridade contínua e um prolongamento da canção.

A palavra “oitava”, por exemplo, além de pertencer à linguagem da música, significa que uma mesma nota pode estar em várias regiões na escala musical, tanto “oitava acima”, quanto “oitava abaixo”. Semanticamente, no poema, podemos inferir que esta mesma nota, ou canção, está nos quatro cantos da cidade de Itabira, “por entre as pedras da Penha”, nos “lábios das lavadeiras” – em todo lugar “a infiltrada melodia emoldurava o passado”. Sendo assim, compreendemos que a forma do poema, dividido em quadras ou trovas, surgiu no século XIII e, notadamente, o itabirano dialoga com a poesia da Idade Média. Além do mais, em “Canção de Itabira”, as palavras, a sintaxe e os elementos semânticos foram criteriosamente escolhidos por Carlos Drummond de Andrade, visando o efeito rítmico e sonoro. Estas combinações de elementos contribuíram significativamente para os sentidos da canção. Por conseguinte, o ritmo se fundamenta na duração e na intensidade dos sons. Trata-se de outro elemento importante que precisa de um aprofundamento mais detalhado, porque tem a função de salientar cada componente de um poema. Neste sentido, trataremos deste assunto no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 3

O RITMO ASSOCIATIVO E MÉTRICO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

3.1 O Ritmo no poema

O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente.

(Octavio Paz)

É difícil discorrer sobre o ritmo porque, de acordo com os estudiosos, seria inviável precisar o ritmo encontrado nas artes: “a literatura é ritmo, a música é ritmo. Mas o som na música é animado por um ritmo próprio, enquanto na literatura é também impregnado pelo sentido do discurso” (OLIVEIRA, 2002, p. 39). Por outro lado, quando pensamos no ritmo como uma partícula originária da formação da humanidade, atestamos que o nosso corpo obedece a um ritmo constante que, por sua vez, apresenta uma pequena variação. Por certo, a pulsação do nosso organismo está, arbitrariamente, presa a um ritmo que não é linear e nem flui sem nenhum obstáculo. Muito pelo contrário, a nossa pulsação sanguínea é um vaivém de fluxo e refluxo, e é nesse ir e vir que o ritmo se perfaz – são pelos batimentos cardíacos que a vida se mantém. Octavio Paz (1982) nos esclarece que o ritmo rege todo o universo, está no calor, no frio, no crescimento das plantas; enfim, está contido no próprio universo que “é um sistema bipartido de ritmos contrários, alternantes e complementares” (PAZ, 1982, p. 72).

A partir dessa definição, é possível dizer que para o ritmo há muitos conceitos, pelo simples motivo de “que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos” (PAZ, 1982, p. 74). No poema, está contido na alternância entre as sílabas fortes e fracas, na regularidade e irregularidade da métrica, na intensidade dos sons, no tom empregado, nos acentos sugeridos e outros recursos mais. Na literatura, o ritmo está tanto na prosa, quanto na poesia, porém, em ambas, se apresenta de maneira diferente. Na poesia lírica, acontece no movimento repetido que ocorre por meio dos versos, ora medido pelos padrões estróficos regulares, ora pelo “ritmo associativo” – aquele que Frye nomeia de “terceiro ritmo” (FRYE, 1973, p. 268). O ritmo associativo da poesia lírica desperta um grande interesse para Frye, visto que se trata de um ritmo independente, que são os versos livres e brancos, mas pode estar contido em qualquer gênero literário. De acordo com o crítico:

A análise retórica fundada na ambiguidade, na nova crítica, é uma crítica centrada na lírica que tende, amiúde explicitamente, a extrair o ritmo lírico de todos os gêneros.

Os poetas mais admirados e adiantados do século XX são, sobretudo, os que dominaram mais completamente a magia vocabular fulgente, pensativa, ressoante, centrípeta do ritmo lírico emancipado. No curso dessa evolução o ritmo associativo tornou-se mais flexível, e em consequência moveu-se de sua base romântica, em matéria de estilo, para um novo tipo de decoro subjetivado (FRYE, 1973, p. 268).

Frye (1973) acredita que o ritmo associativo reitera a liberdade de expressão do poeta e, ao fazer uso dos versos livres, o ritmo lírico será o mais preciso, pois na poesia lírica “não necessariamente o métrico, tende a predominar” (Frye, 1973, p. 246). Na prosa, o ritmo normalmente parece acompanhar a espontaneidade da língua falada e está nas orações simples e compostas. Observamos, nesse caso, um ritmo contínuo. Podemos perceber que, na poesia lírica, a marcação do ritmo também se manifesta através das sílabas fortes e fracas – embora saibamos que o ritmo não se constitui somente pela marcação das sílabas fortes e fracas. Sobre o ritmo, Paz (2003) nos diz que:

é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem, e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compactada: a frase poética, o verso (PAZ, 2003, p. 13).

O autor enfatiza que o ritmo não é metro, muito menos uma frase composta de várias palavras. Na realidade, o ritmo invoca todos estes elementos, uma vez que “jamais se apresenta sozinho” (PAZ, 2003, p. 13). Entendemos, portanto, que o metro seria a medida do verso, sendo a métrica do verso contada em sílabas. “Canção de Itabira”, por exemplo, é um poema de sete sílabas poéticas. Neste contexto, podemos dizer que o metro é um dos apoios que a poesia utiliza para se realizar.

Para reafirmar o ponto de vista de Paz (2003), outro teórico que conceitua sobre o ritmo é Ezra Pound, ao alegar que este é “uma forma recortada no tempo” (POUND, 2013, p. 178). A ideia de Pound (2013) sobre o ritmo está embasada na poesia dos trovadores e na métrica gregoriana. O ensaísta esclarece que o tempo é outro elemento importante na análise e composição de poemas, porque os componentes intensidade e duração das sílabas são elementos que estão condicionados ao ritmo. Portanto, o poeta deve ter sensibilidade para compreender que o tempo e suas relações são o que delimita de forma proveitosa as qualidades sonoras das sílabas longas e breves, leves e pesadas, fortes e fracas, tônicas e átonas.

Paz (1982), por sua vez, discorre sobre o tempo mítico que está em todo poema: “O mito, portanto, contém a vida humana em sua totalidade: por meio do ritmo atualiza um passado arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro disposto a se encarnar num presente” (PAZ, 1982, p. 76). É seguindo essa linha de pensamento que o crítico irá relatar que

o tempo do poema é diferente do tempo cotidiano. Desta maneira, o mito não está situado no presente, no passado ou no futuro, ele está no tempo arquetípico, porque no poema esse tempo, que já se passou, pode se reencarnar no presente, acabar novamente e “voltar a ser”. A repetição rítmica, portanto, faz o tempo regressar para ser revivido no presente. Isso ocorre quando o poema, que está no tempo arquetípico, se atualiza, toda vez que lido, declamado ou cantado pelo leitor/cantor. Assim, os versos são evocados, o ritmo é repetido e o tempo é recriado.

Para esclarecer o dito acima, no poema “Canção de Itabira”, o ritmo é cadenciado pela utilização das disposições uniformes das estrofes com as alternâncias das sílabas fortes e fracas, pelas rimas, métricas. Verifica-se que os versos são regulares, isto é, uma metrificação, pela própria escolha de Carlos Drummond de Andrade, de sete sílabas poéticas ¹¹. A cesura que acontece na sexta trova marca um segmento melódico, existindo uma pausa no interior do verso, o que também cria um pequeno intervalo no poema. Neste caso, pensamos na semântica deste acontecimento, pois esse segmento melódico da canção nos dá a impressão de que o ritmo se rompeu, condizente, então, com a ideia de intervalo. Por isso, percebemos uma pequena variação no andamento do poema, visto que a única vírgula contida no meio do verso dá a impressão de que o *eu*, por alguns momentos, muda a sua caminhada, ou simplesmente cessa a marcha, mas continua ouvindo, “a qualquer hora”, “essa música de outrora” – pois a canção era constante e ininterrupta.

Pelos caminhos em torno
da cidade, a qualquer hora,
ciciava cada coqueiro
essa música de outrora.

(ANDRADE, 2002, p. 1248).

Sobre a estrutura estrófica, Segismundo Spina (1982) dedica o tópico *estrofação*, que está no livro, *Na Madrugada das Formas Poéticas*. O autor nos diz que existe uma estrutura poemática que se fundamenta no verso, na estrofe e no poema. O poema tem uma estrutura que está condicionada à vida de cada povo. Isto é, cada cultura tem sua forma artística, contudo os poetas/compositores não deixam de inovar nas suas composições, porque, constantemente, são inseridos na sua cultura elementos rítmicos, musicais, dos estrangeiros ou de outros povos. A poesia da Grécia Antiga, por sua vez, estava ligada à música e eles, os povos helenos, já estudavam a métrica nos cursos de música.

¹¹ Quanto à métrica, Drummond escolhe a *isométrica*, que se caracteriza por ter a mesma quantidade de sílabas métricas em todos os versos de “Canção de Itabira”.

O estudo da métrica entre os helenos fazia parte do ensino teórico da música, pois a poesia deve à música quase toda a sua organização. Aristóxenes de Tarento (sécs. IV-III A.C), discípulo de Aristóteles e muito inclinado às idéias pitagóricas, é quem expõe pela primeira vez os princípios da metrificação poética e musical. Foi do estudo do ritmo que esses tratadistas chegaram a uma determinação dos tipos de verso, da associação destes em estrofes e destas em poema (SPINA, 1982, p. 60).

Pound (2013) no seu *Tratado de Métrica* esclarece que é importante esse retorno ao passado para entender que a estrutura do poema dividido em estrofes, a utilização das rimas, as repetições de versos e o ritmo estão associados à morfologia histórica da poesia. Justifica-se assim que, para interpretar um poema, devemos levar em consideração a arte de combinar os sons, ritmo e as palavras, como os trovadores desenvolveram. Ainda, o autor relata que as sílabas longas e breves de cada língua têm uma sonoridade própria ou vários sons articulados da linguagem, relacionados à prosódia da língua. Desta forma, o ritmo, o tempo e a qualidade do som estão agrupados sobre diferentes durações de cada sílaba. Por este motivo, Pound (2013) diz que todo poeta deve estudar a métrica grega ou a *melopeia* dos trovadores.

O ritmo está contido em todos os gêneros literários e Carlos Drummond de Andrade utiliza o ritmo associativo, ou livre, mencionado por Frye (1973), e o ritmo regular que é hermético, próximo da poesia dos trovadores da Idade Média. Referente a essa mescla de ritmo, o próprio poeta se justifica, no poema “Também já fui brasileiro”, do livro *Alguma Poesia*, de 1930 (ANDRADE, [1930] 2002). À priori, o poeta cria uma regularidade no ritmo; contudo, no verso: “Mas acabei confundindo tudo”, o poeta retorna aos versos livres.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

(ANDRADE, 2002, p. 08).

Na última estrofe deste poema, Carlos Drummond de Andrade constrói quase todos os versos em octossílabos. Porém, o poeta perde o ritmo e confunde tudo no verso: “Mas acabei confundindo tudo” – neste verso, o poeta utiliza o eneassílabo (verso de nove sílabas poéticas). Logo, Drummond, no poema, trabalha a métrica com o ritmo marcado e bem definido, até o *eu poético* confundir tudo e abandonar a perfeição do verso, a princípio construído em oito sílabas poéticas, voltando aos seus versos livres. Neste caso, quando o poeta utiliza os versos de oito

sílabas, remete à arte real ao cancionero geral, pois obedece às formas fixas ou regulares. Cleonice Berardinelli (2002), nos seus estudos camonianos, nos diz que: “na divisão em pés de arte-maior e arte real, aquele de doze (onze) sílabas e este de oito (sete), que habitualmente chamamos de redondilha maior [...]” (BERARDINELLI, 2000, p. 169).

Drummond, por sua feita, tem a preferência pela organização rítmica da repetição, e tanto Emanuel de Moraes quanto Gilberto Mendonça Teles concordam que a repetição é uma técnica recorrente em Carlos Drummond de Andrade. A organização rítmica proposta pelo poeta está no ritmo ternário e na reduplicação. Por exemplo, nos três últimos versos do poema “Também já fui brasileiro”, o poeta repete o vocábulo “não” duas vezes. Em *Lição de Coisas* (1962), Drummond ([1962] 2002) surpreende a todos com a mudança na estrutura dos poemas, pois observamos um poeta menos hermético – e o próprio Drummond sabia do impacto que aqueles versos iriam provocar no leitor acostumado a certa regularidade dos seus versos, principalmente a do livro, *Claro enigma* (1948), onde Drummond encontra-se mais recluso e a sua obra torna-se mais lírica. Ou, em outras palavras, sobre a sua poética, “tanto mais se torna lírica quanto mais ele se repete e por processo anafórico sistemático se intemporaliza” (SANT’ANNA, 1992, p. 213). Por isso, em *Lição de Coisa* (1962),

O poeta abandona quase completamente a forma fixa que cultivou durante certo período, voltando ao verso que tem apenas a medida e o impulso determinado pela coisa poética a exprimir. Pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições é, em consciência, aspiração a uma ordem individual (ANDRADE, 2002, p. 454)

No entanto, na mesma obra, Drummond não foge completamente da forma fixa, e, para explicar tanto, citamos o poema “Carta”, composto com versos de 10 sílabas poéticas, um decassílabo com cesura na 6ª sílaba poética. O poeta, retomando o soneto clássico, cultivado por Camões, transpôs na sua escrita um profundo conhecimento sobre os sonetos clássicos. Não à toa Hélcio Martins (1968), ao estudar a poesia de Carlos Drummond de Andrade, observou como o poeta utiliza diversos recursos ou técnicas da rima para compor seus versos. A esse respeito, Martins nos mostra a utilização da rima de homófonos no poema Carta:

[...] registramos a raridade da rima de homófonos, quando não se trate de estribilho ou de intenção de assinalar retoricamente um significado (acabamos de ver um destes...) a rima de palavras homófonas ocorre duas vezes, no soneto “Carta” [...], em “Carta”, 11º verso termina pelo substantivo sonho, que rima com o verbo da mesma forma no verso final do soneto (MARTINS 1968, p. 71-72.).

Ainda de acordo Martins (1968), este recurso da rima tem a “intenção expressiva” e pode ser usado para intensificar o ritmo do poema. Por sua vez, a anáfora é outro recurso que cria um efeito rítmico no poema, como em “A bomba”, de *Lição de Coisas* (ANDRADE, [1962] 2002). Percebe-se que o substantivo “bomba”, que está precedido pelo determinante “a”, se repete em todos os versos, e este processo fastidioso constrói o ritmo “associativo”. A ênfase nas repetições é uma característica marcante da música, por isso “quanto mais o compositor se aproxime [sic] [aproximar] de enfatizar o ritmo verbal do poema, tanto mais perto chegará da entoação, que é a base rítmica efetiva da lírica” (FRYE, 1972, p. 269). Podemos verificar tal processo nos versos do poema:

A BOMBA

	A bomba	é uma flor de pânico apavorando os floricultores
	A bomba	é o produto quintessente de um laboratório falido
5	A bomba	é miséria confederando milhões de misérias
	A bomba	é estúpida é ferotriste é cheia de rocamboles
10	A bomba	é grotesca de tão metuenda e coça a perna
	A bomba	dorme no domingo até que os morcegos esvoacem
	A bomba	não tem preço não tem lunar não tem domicílio
15	A bomba	amanhã promete ser melhorzinha mas esquece
	A bomba	não está no fundo do cofre, está principalmente onde não está
20	A bomba	mente e sorri sem dente
	A bomba	vai a todas as conferências e senta-se de todos os lados
	A bomba	é redonda que nem mesa redonda, e quadrada
25	A bomba	tem horas que sente falta de outra para cruzar
	A bomba	furtou e corrompeu elementos da natureza e mais furtara e corrompera

- 30 A bomba
multiplica-se em ações ao portador e em portadores sem ação
- A bomba
chora nas noites de chuva, enrodilha-se nas chaminés
- 35 A bomba
faz *week-end* na Semana Santa
- A bomba
brinca bem brincado o carnaval
- A bomba
tem 50 megatons de algidez por 85 de ignomínia
- 40 A bomba
industrializou as térmitas convertendo-as em balísticos
interplanetários
- A bomba
sofre de hérnia estranguladora, de amnésia,
45 de mononucleose, de verborreia
- A bomba
não é séria, é conspicuamente tediosa
- A bomba
envenena as crianças antes que comecem a nascer
- 50 A bomba
continua a envenená-las no curso da vida
- A bomba
respeita os poderes espirituais, os temporais e os tais
- 55 A bomba
pula de um lado para outro gritando: eu sou a bomba
- A bomba
é um cisco no olho da vida, e não sai
- A bomba
é uma inflamação no ventre da primavera
- 60 A bomba
tem a seu serviço música estereofônica e mil valetes de ouro,
cobalto e ferro além da comparsaria
- A bomba
tem supermercado circo biblioteca esquadrilha de mísseis, etc.
- 65 A bomba
não admite que ninguém a acorde sem motivo grave
- A bomba
quer é manter acordados nervosos e sãos, atletas e parálíticos
- 70 A bomba
mata só de pensarem que vem aí para matar

- A bomba
dobra todas as línguas à sua turva sintaxe
- A bomba
saboreia a morte com *marshmallow*
- 75 A bomba
arrota impostura e prosopopeia política
- A bomba
cria leopardos no quintal, eventualmente no *living*
- 80 A bomba
é podre
- A bomba
gostaria de ter remorso para justificar-se, mas isso lhe é vedado
- A bomba
pediu ao Diabo que a batizasse e a Deus que lhe validasse
85 o batismo
- A bomba
declara-se balança de justiça arca de amor arcanjo de
fraternidade
- A bomba
90 tem um clube fechadíssimo
- A bomba
pondera com olho neocrítico o Prêmio Nobel
- A bomba
é russamericanenglish mas agradam-lhe eflúvios de Paris
- 95 A bomba
oferece na bandeja de urânio puro, a título de bonificação,
átomos de paz
- A bomba
não terá trabalho com as artes visuais, concretas ou tachistas
- 100 A bomba
desenha sinais de trânsito ultreletrônicos para proteger
velhos e criancinhas
- A bomba
não admite que ninguém se dê ao luxo de morrer de câncer
- 105 A bomba
é câncer
- A bomba
vai à lua, assovia e volta
- A bomba
110 reduz neutros a neutrinos, e abana-se com o leque da reação
em cadeia
- A bomba
está abusando da glória de ser bomba

A bomba
 115 não sabe quando, onde e por que vai explodir, mas preliba
 o instante inefável

A bomba
 fede

A bomba
 120 é vigiada por sentinelas pávidas em torreões de cartolina

A bomba
 com ser uma besta confusa dá tempo ao homem para que se
 salve

A bomba
 125 não destruirá a vida

O homem
 (tenho esperança) liquidará a bomba.

(ANDRADE, 2002, p. 495-499).

O poema faz referência aos rumores de uma Guerra Fria, em 1962, entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética. Os boatos da probabilidade dessa guerra abalaram o mundo de tal maneira que todos estavam esperando a explosão de uma Guerra Mundial. Carlos Drummond de Andrade descreve em todo o poema a situação política e as tensões que envolveram toda a humanidade. As estrofes começam com a expressão, “a bomba”, menos no último verso, e o poeta usa o humor para metaforizar que a bomba não é um brinquedo que as crianças utilizam em suas recreações, porque a mesma causa pânico e “mata só de pensarem que vem aí para matar” – além de ser tóxica, pois “envenena as crianças antes que comecem a nascer”. O ritmo está próximo da linguagem prosaica, e a falta de pontuação em quase todo o poema, recurso utilizado por Drummond, caracteriza um ritmo contínuo.

Por conseguinte, Teles (1976) nos diz que a técnica pessoal “na poesia de Carlos Drummond de Andrade, é sem dúvida o da triplicação da palavra, isto é, a sua repetição três vezes seguida, isolada ou acompanhada de modificadores” (TELES, 1976, p. 107). Encontramos esse recurso, por exemplo, no poema “Aliança”, do livro *Novos Poemas* (1948), nos versos: “do vago mais vago, vago / Oh que duro, duro, duro” (ANDRADE, 2002, p. 240). Aliás, o ritmo permeia toda a obra drummondiana, sendo a repetição um recurso que faz parte do estilo do poeta. A ênfase dessa repetição recai na monotonia e no canto não festivo, sendo como uma canção que se repete. Entendemos, portanto, que Drummond constrói um ritmo próprio pela forma de compor os seus versos, por meio da depuração.

3.2 O *Descordo* e o Pessimismo na Canção Drummondiana

“Cantilena Prévia”, poema publicado em 1968, no livro *A Falta de Ama* (ANDRADE, [1968] 2002), está dividido em tercetos e tem a métrica irregular. O poema nos desperta curiosidade pelos efeitos rítmicos e sonoros provocados pelas repetições de palavras, e pelas rimas consoantes, aliterantes – fato este que reitera o movimento musical e rítmico da cantilena. Théodore Reinach (2011) nos diz que a cantilena é uma composição estrófica em que, na maioria das vezes, o mesmo ritmo se repete do começo ao fim. A composição estrófica se caracteriza pela imitação da estrofe com o ritmo e melodia iguais (REINACH, 2011). A cantilena foi muito utilizada por Arquíloco de Paros, poeta lírico e épico (séc. VII A.C.), que normalmente escrevia nos ritmos *trímetros iâmbicos*, *epodos* e *trocaicos*. Ainda, ele empregava os versos curtos e com temas sensuais e, por expressar, como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, elementos mais espontâneos e dinâmicos, quebrou alguns valores já estabelecidos na poesia da Grécia Antiga. Contudo, restaram poucos fragmentos conservados de sua poesia, que era cantada nos concursos públicos da época e entoada em adoração a Dionísio. Infelizmente, os registros das cantilenas se perderam. Como nos diz Reinach:

[...] não possuímos nenhum exemplo anotado, desde as coplas de dois membros de Arquíloco (epodos), e as coplas de três ou quatro membros de Anacreonte e dos lésbios, até as odes de Catulo, de Horácio e de seus imitadores (REINACH, 2011, p. 105).

Nesse contexto, além de Arquíloco, outros poetas compunham as cantilenas com versos curtos, obedecendo ao mesmo ritmo e/ou a variações, como *trímetros jâmbicos* ou *iâmbicos* – sendo este um metro composto por três duplas de ritmo *jâmbicos*, ou seja, por três tempos de uma sílaba breve e uma longa em cada verso. Inclusive, esses ritmos são nomeados por Drummond no poema “A Paixão Medida”, do também intitulado *A Paixão Medida*, de 1980. Percebemos nesse poema um *eu poético* apaixonado pela métrica grega, onde a medida se dava em cima do “pé métrico”, ou seja, onde o poeta/cantor marcava o ritmo com o pé e era acompanhado por instrumentos musicais.

A PAIXÃO MEDIDA

Trocaica te amei, com ternura dáctila
e gesto espondeu.
Teus iambos aos meus com força entrelacei.
Em dia alcâmico, o instinto ropálico
5 rompeu, leonino,
a porta pentâmetra.
Gemido trilongo entre breves murmúrios.

E que mais, e que mais, no crepúsculo ecóico,
 senão a quebrada lembrança
 10 de latina, de grega, inumerável delícia?

(ANDRADE, 2002, p. 1189-1190).

Contudo, ressaltamos que a cantilena, poema composto por Carlos Drummond de Andrade, tem característica da cantilena composta pelos gregos da Antiguidade clássica no que diz respeito à repetição do ritmo e da melodia nas primeiras e últimas três estrofes, não na medida dos versos, que seguia a métrica do sistema quantitativo. Lembramos que esse modelo foi substituído pelo sistema qualitativo, ou seja, hoje medimos a intensidade das sílabas fortes e fracas, as chamadas sílabas métricas. Portanto, no poema, observamos que as três primeiras estrofes são compostas em versos sintaticamente iguais, seguidas pelo ponto final em cada uma. Constata-se, por extensão, a presença da mesma representação rítmica com a repetição do verso “Don don dorondondon”.

Observamos, ademais, uma harmonia entre o ritmo e a sonoridade do poema, principalmente com a utilização da oclusiva alveolar sonora [d], da consoante /d/, e do nome de Drummond que se reproduz constantemente, em parte enfatizado pela aliteração que propicia um timbre acústico que tem como finalidade propagar a melodia do poema. Vimos também, acerca do aspecto semântico, que o título já nos permite uma gama de interpretações: o poeta conseguiu transparecer através da cantilena, uma canção breve e precisa que geralmente apela para a melancolia, a sua angústia ao se deparar com a morte. A articulação do tema proposto pelo poeta, com a lembrança do “morto Drummond”, pode sugerir o aniquilamento do *eu*, que no fim descobre que é completo. O sentimento de completude também está na prévia do reencontro do *eu* consigo mesmo, porque esse entendimento ele sabe só para si. Logo, só “Resta uma farinha”, que o *eu* não mais diz a ninguém, mas sabe que “É completo. É bom”.

CANTILENA PRÉVIA

Don don dorondondon
 É o Castelo de Drummond
 que vai à penhora.

5 Don don dorondondon
 É a soberba de Drummond
 que vai-se embora.
 Don don dorondondon
 É o prazo de Drummond
 que termina agora.

10 É o prazo de Drummond
 que ainda não termina.
 Din din Resta uma resina.

15 Din din Resta uma farinha
de substantivo, infra-som
de voz, na voz de Drummond?

Don don don
O morto Drummond
sorri à lembrança

20 de estar morto (don)
alva não-consciência
(din) de maior ciência.

Dindon dorondin din
O que sabe agora
não o diz Drummond.

25 Sabe para si,
Sabe por si só.
Sabe só, sem som.

30 É de rinfonfon.
É sem cor nem tom.
É completo. É bom.

(ANDRADE, 2002, p. 698).

Observa-se que o entendimento de música de Carlos Drummond de Andrade é demarcado, no poema, pelas repetições das palavras onomatopaicas, como: *Don, don*, caracterizando o próprio nome, “Drummond”. Este fato representa uma reiteração melódica e rítmica, elementos característicos da canção popular. A melodia e os elementos rítmicos da poesia são o que importa para o poeta. Sobre isto, vale voltar à edição de *O Jornal do Brasil*, de 1982, em que se homenageia o modernista pelos seus oitenta anos. Drummond, que não gostava de dar entrevistas, abre uma exceção e confirma o seu compromisso com a poesia e diz ser apaixonado por música barroca e medieval. O modernista nos diz que:

— Desde cedo fui levado a ouvir a melodia do verso. Eu me perguntava: "O que é que me encanta na poesia?" Descobri que os elementos rítmico e melódico eram fundamentais. Não há poesia sem ritmo. O fato de um poema não obedecer a métricas tradicionais não quer dizer nada. Um verso, mesmo sem sentido algum, pode ser bonito, desde que as palavras estejam harmoniosamente combinadas. A beleza tanto pode estar nessa harmonia como nos sons que ela produz. Ou mesmo na monotonia da repetição. A função do poeta é justamente achar as palavras certas e combiná-las de forma que produzam um efeito agradável aos ouvidos (ANDRADE, 1982, p.8).

Justificando à sua maneira de compor os seus versos, Carlos Drummond de Andrade executa a sua poesia conservando a sonoridade das palavras. É o que notamos em “Cantilena Prévia”, onde o significado da repetição, “Don don dorondondon”, pode passar despercebido para o leitor desprovido de sensibilidade poética, ainda que as palavras tenham sido “harmonicamente combinadas” para reportar ao som do sino fúnebre, sobretudo pelos

duplicados dos toques finais. Os sinos possuem uma linguagem e transmitem uma mensagem, normalmente de morte, festejos, convocação dos fiéis para a missa, nascimento de crianças, toque para recolher, etc. As cidades do interior de Minas – como Mariana, Ouro Preto, São João Del Rei – tinham a tradição de usar os sinos para comunicar à população esses acontecimentos, e todos compreendiam muito bem os códigos dos sinos. Os sinos divulgavam por meio dos toques uma notícia e, no caso da “Cantilena Prévia”, a morte de “Don”. Posicionando conscientemente diante da anunciação da perda ou morte, o *eu*, decerto, expressa a sua consternação já nos sete primeiros tercetos. A canção, que é breve, repete a mesma lamentação, pois Don “vai-se embora”, mas que “Resta uma farinha” que mesmo por “estar morto (don)”, “Resta uma resina”, o “(din) de maior ciência”. Confirmando que a morte para o poeta é cantada de forma clara, nos versos finais o *eu* avisa que: “sabe só, sem som”, na verdade ele diz que ele sabe qual é o som, mas “Sabe para si, / Sabe por si só”. Nesta passagem, compreendemos que ele não cantará mais a canção, porque agora não pertence a “Don” nem a “din”, mas a “rinfonfon”.

Seguindo essas percepções, observamos que o tom melancólico e ensimesmado do *eu* está mais em evidência com a utilização do substantivo “infra-som”, no 2º verso do 5º terceto: “Din din Resta uma farinha / de substantivo, infra-som / de voz, na voz de Drummond? Salientamos que o “infra-som” é uma onda sonora que tem uma frequência inaudível para o ser humano. Essa correspondência está relacionada a um som grave que martela nos ouvidos, observa-se que o som cessou para a plateia, mas continua repetindo em forma de lembranças no *eu poético*. Também notamos, na “Cantilena Prévia”, os sons das nasais [õ] e [î], este efeito sonoro cria no poema uma marcação monótona e ao mesmo tempo, uma contínua melodia.

Outro poema que Drummond ([1934] 2002) retrata o tema da morte é “Aurora”, lançado no livro *Brejo das Almas*, de 1934. Neste, entretanto, o *eu poético* não está lúcido como em “Cantilena Prévia”, porque, em “Aurora”, a embriaguez tomou conta de tudo: das casas, da sociedade, até do poeta, deixando “tudo era irreparável”. Contudo, a palavra “aurora” representa uma esperança de que as coisas irão terminar bem. Neste sentido, o poeta consegue escutar a Aurora, que pergunta: “vamos todos dançar / entre o bonde e a árvore?” – a voz da Aurora se mistura com a do *eu*, que chega a transparecer lampejos de consciência diante da realidade vivida. Ademais, a valorização das coisas banais da vida está demarcada nos versos como uma ironia, pois o que restará depois dessa fuga da consciência será a morte, vista aqui como o último refúgio. Nos versos finais o *eu* completa:

Entre o bonde e a árvore

Dançai, meus irmãos!
 Embora sem música
 dançai, meus irmãos!
 Os filhos estão nascendo
 com tamanha espontaneidade.
 Como é maravilhoso o amor
 (o amor e outros produtos).
 Dançai, meus irmãos!
 A morte virá depois
 como um sacramento.

(ANDRADE, 2002, p. 43).

O cenário descritivo da morte está claramente exposto pelo *eu poético* como uma espécie de esconderijo, uma saída eficaz para acabar com todo sofrimento e angústias. Por isso, em “Cantilena Prévia”, o poeta medita sobre a própria vida, sente que o seu corpo envelheceu e que ele já não é mais o mesmo de antes. A morte pode estar relacionada ao pessimismo, que alguns críticos dizem pertencer ao estilo que Drummond herda dos modernistas como Paul Valéry, Charles Baudelaire – este, principalmente, pelo seu livro *As Flores do Mal*. Nota-se que, em um dado momento, o tom meditativo em Drummond, elemento presente em toda a sua obra, condiz com a maneira como o poeta vê a morte, entendendo, portanto, que a morte faz parte da vida e viver significa passa pelo tripé: nascer, envelhecer e morrer. Porém, só com o tempo adquirimos consciência de que a vida é um vai e vem de encontros e reencontros com o tempo. Melhor dizendo, o tempo drummondiano é o tempo arquetípico, pois a sua poesia está sempre no tempo presente, justamente por dialogar com a vida de todos – podemos dizer que o passado, presente e futuro estão na mesma linha tênue que transita entre a vida e a morte.

De acordo com isto, a consciência do poeta, em relação às coisas da vida, faz com que a sua escrita esteja no tempo presente. A realidade da vida que muitas vezes é dura e cheia de espinhos não é poupada por Drummond, pelo contrário, ocasionalmente a impressão é que a esperança do poeta parece destruída, porque o tempo é cruel, como também restaurador. O poema “Carta”, que está no livro *Lição de Coisas*, publicado em 1962 (ANDRADE, [1962] 2002), é um exemplo de que as recordações do poeta condicionam a sua consciência diante dos problemas atuais. Por meio da carta, o poeta pôde resgatar as suas lembranças, visto que “Há muito tempo, sim, que não te escrevo” (ANDRADE, 2002, p. 490). Na verdade, o tempo parece ser controlado e estimulado pelo efeito *flashbacks*, porque o ato de escrever a carta o faz relembrar do passado. Já nos primeiros versos, verificamos que o *eu* escreve para alguém. No entanto, a carta não é nomeada ou endereçada. Ele escreve uma carta que há algum tempo não escrevia para esta pessoa. No verso: “ficaram velhas todas as notícias” (ANDRADE, 2002, 490), essa passagem pode propor que as coisas mudaram, ou o tempo passou e tudo ficou velho,

até as notícias. O poeta também ficou velho, porque as marcas da vida ficaram cravadas no seu rosto. As lembranças fugidias, por sua vez, teimam em permanecer: “Olha, em relevo, estes sinais em mim, não das carícias (tão leves) que fazias no meu rosto” (*idem*). Nesses versos, o *eu poético* parece ter sentido uma desconfiança, pois as carícias, de tão leves, não deixaram marcas em relevo em seu rosto. Porém, as marcas contidas em seu rosto foram ocasionadas pelos golpes e os espinhos da vida. O sol que castiga a pele também foi o mais cruel, pois o fez perder até a sua “sabedoria de criança”.

CARTA

Há muito tempo, sim, que não te escrevo.
Ficaram velhas todas as notícias.
Eu mesmo envelheci: Olha em relevo,
estes sinais em mim, não das carícias

5 (tão leves) que fazias no meu rosto:
são golpes, são espinhos, são lembranças
da vida a teu menino, que ao sol-posto
perde a sabedoria das crianças.

10 A falta que me fazes não é tanto
à hora de dormi, quando dizias
“Deus te abençoe”, e a noite abria em sonho.

É quando, ao despertar, revejo a um canto
a noite acumulada de meus dias,
E sinto que estou vivo, e que não sonho.

(DRUMMOND, 2002, p. 490).

Nos poemas citados, “Carta” e “Cantilena Prévia”, observamos que as lembranças estão no próprio sujeito fragmentado que sentiu os golpes da vida. O morto de “Cantilena Prévia” deixa uma recordação, mas o poeta não nos diz qual se trata. Verificamos que o mesmo não obedece a uma metrificacão regular, mas, ainda assim, o ritmo pode ser notado até na irregularidade métrica. Neste sentido, os versos vão variar entre cinco, seis, quatro e sete sílabas poéticas, embora, em “Cantilena Prévia”, exista uma regularidade na estrofe, ou seja, dez tercetos igualmente divididos. Porém, até a oitava estrofe, a métrica é irregular. Como vimos até aqui, Carlos Drummond de Andrade não usa esses recursos por mera causalidade, visto que cada elemento é criteriosamente muito bem escolhido pelo poeta. Assim sendo, é perceptível que, nos dois últimos tercetos, o poeta recorre à redondilha menor (versos de cinco sílabas poéticas) logo nos versos onde o *eu poético* nos diz que o que agora “sabe”, não dirá a ninguém.

25 Sabe para si,
Sabe por si só.
Sabe só, sem som.

É de rinfonfon.
 É sem cor nem tom.
 30 É completo. É bom.

(ANDRADE, 2002, p. 698).

Lembramos que, não sendo usual, a irregularidade da métrica era, por vezes, verificável na poesia galego-português. Por exemplo, o trovador Nuno Eanes Cêrzero, poeta do século XIII, levou para a cantiga galego-português o *descordo* e emprega esse recurso na canção: *Agora me quer' eu ja espedir*. Assim sendo, o *descordo* é um gênero provençal de origem occitânica, mais precisamente do Sul da França, utilizava a métrica e a estrofe irregular. Nessa canção do trovador Nuno, podemos observar que a métrica e a estrofe não seguem a mesma forma.

AGORA ME QUER'EU JA ESPEDIR

Agora me quer'eu ja espedir
 da terra, e das gentes que i son,
 u mi Deus tanto de pesar mostrou,
 e esforçar mui ben meu coraçón,
 5 e ar pensar de m'ir alhur guarir.
 E a Deus gradesco porque m'én vou.

Ca a meu grad', u m'eu d'aquí partir,
 con seus desejos non me veerán
 chorar, nen ir triste, por ben que eu
 10 nunca presesse; nen me poderán
 dizer que eu torto fac'en fogir
 d'aquí u me Deus tanto pesar deu.

Pero das terras avereí soidade
 de que m'or'hei a partir despagado;
 15 e sempr'i tornará o meu cuidado
 por quanto ben vi eu en elas ja;
 ca ja por al nunca me veerá
 nulh'home ir triste nen descomortado.

E ben digades, pois m'én vou, verdade,
 20 se eu das gentes, algún sabor havía,
 ou das terras en que eu guarecía.
 Por aquest'era tod', e non por al;
 mais ora ja nunca me será mal
 por me partir d'elas e m'ir mia vía.

25 Ca sei de mí
 quanto sofrí
 e encobrí
 en esta terra de pesar.
 Como perdí
 30 e despendí,
 vivend'aquí,
 meus días, posso-m'én queixar.
 E cuidarei,
 e pensarei
 35 quant'aguardei

o ben que nunca pud'achar.
 Esforçar-m'-ei,
 e prenderei
 como guarrei
 40 conselh'agora', a meu cuidar.
 Pesar
 d'achar
 logar
 provar
 45 quer'eu, veer se poderei.
 O sén
 d'algúen,
 ou ren
 de ben
 50 me valha, se o en mí hei.

 Valer
 poder,
 saber
 dizer
 55 ben me possa, que eu d'ir hei.
 D'haver
 poder,
 prazer
 prender
 60 poss'eu, pois esto cobrarei.

 Assí querrei
 buscar
 viver
 outra vida que provarei,
 55 e meu descord'acabarei.

(CÊRZEO apud PEREIRO, 2010, p. 16-17).¹²

Neste contexto, o *descordo* era aplicado na canção para expressar um abalo interno e o trovador representa este sentimento, utilizando a irregularidade nas sílabas métricas, porque a tristeza o levou a se despedir da sua terra, e ele não queria que o vissem chorar e sofrer. Nos versos finais, o trovador se nutre de esperança, porque, ao viajar para outro lugar, tentará viver uma vida com mais prazer e, só assim, o “meu descord'acabarei”. O conflito interno que está na alma do trovador é também notado no *eu poético* de “*Cantilena Prévia*”, e a utilização proposital da irregularidade dos versos aponta, mais uma vez, que o poeta dialoga com a canção lírica trovadoresca.

Na poesia de Carlos Drummond de Andrade, existe uma organização no ritmo, na forma e no conteúdo. Os temas trabalhados pelo poeta fazem parte de uma época, mas por realizarem-se no tempo arquétipo passa a ser revivido, dialogando, sempre, com a atualidade. A

¹² Por se tratar da poesia lírica medieval galego-portuguesa e o poema citado não é de tão fácil acesso, recorremos a coletânea *O TROVADORISMO MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUÊS* organizada por Carlos Paulo Martínez Pereiro em 2010.

contradição que pertence à natureza do homem, segundo Hércio Martins (1968), é o que faz dos versos de Drummond eternos: “daí que não se descobre sua modernidade com o passar do tempo e ele possa confiar serenamente em que se realiza a aspiração daqueles versos de “Eterno” (Fazendeiro do Ar): E como ficou ser chato ser moderno. /Agora serei eterno” (MARTINS, 1968, p. 134). Assim, a obra literária está fundamentada em uma estrutura que podemos chamar de uma herança literária. A técnica de compor os versos está contida desde as civilizações antigas, sendo que a canção era uma forma poética destinada ao canto.

Como dissemos, na tradição literária, a poesia se apoiava na música, e os versos eram acompanhados por instrumentos musicais como a lira – justamente por esse motivo o nome da poesia lírica. A linguagem hermética deveria estar em todos os versos compostos pelos trovadores, as regras e técnicas da composição deveriam ser rigidamente seguidas. A Gaia Ciência, assim proferida, significava a arte de escrever versos à maneira dos trovadores da Idade Média. Contudo, os poetas modernistas convertem a perfeição dos versos ao tempo de experimentações tecnológicas, sendo a ideia, a princípio, romper com toda a forma institucionalizada. No entanto, como nos diz Hugo Friedrich (1978), houve um momento em que a poesia moderna reconheceu a existência de um patrimônio poético que deve ser recriado, porque são arquétipos universais presentes no coletivo. Desta forma, entende-se que, “a lírica moderna está rica de versos plenos de ressonâncias, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. Nela comparecem tradições do folclore. Ecoam assuntos e lendas heroicas da Idade Média [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 167-168).

Ao o moderno dialogar com a tradição, essa mescla, que está presente nos versos drummondiano, torna o sujeito coletivo e, por sua vez, eterno. Neste sentido, recordamos do poema “Canção Final” (FL), o poeta começa o poema com a expressão exclamativa “Oh!”. Lembramos que esse recurso é típico das cantigas trovadorescas, por ser um traço herdado das canções medievais, nas quais era comum apresentar alguns aspectos dessas exclamações, como, por exemplo, nos versos Camonianos:

Oh, quem me ali dissera
que de amor tão profundo
o fim pudesse ver inda alguma hora!
Oh, quem cuidar pudera
que houvesse aí no mundo
apartar-me eu vós, minha Senhora,
[...]

(CAMÕES, 1997, p. 133.)

Nessa canção, Camões expõe toda sua melancolia ao se lembrar da mulher amada. O *eu poético* está triste por não ter o seu amor correspondido, a canção lhe serve de testemunho e para que as suas "Lágrimas fiquem por memória" (CAMÕES, 1997, p. 133), pela desolação e abandono. Na "Canção Final", Carlos Drummond de Andrade utiliza o humor para exteriorizar o seu amor. No entanto, o *eu poético* se contradiz, ao informar que amou, "mas não foi tanto assim".

CANÇÃO FINAL

Oh! Se te amei, e quanto!
Mas não foi tanto assim.
Até os deuses claudicam
em rugas de aritmética.

5 Meço o passo com régua
de exagerar as distâncias.
Tudo tão triste, e o mais triste
é não ter tristeza alguma.

10 É não venerar os códigos
de acasalar e sofrer.
É viver tempo de sobra
sem que me sobre miragem.

Agora vou-me. Ou me vão?
Ou é vão ir ou não ir?
15 Oh! Se te amei, e quanto,
quer dizer, nem tanto assim.

(ANDRADE, 2002, p. 1408).

Percebe-se na canção um *eu* que nega que amou demais, porém, no primeiro verso, confirma que amou "e quanto". Observa-se a repetição do tema do amor e como o poeta reitera o sofrimento do amor não correspondido de "Canção Flautim". Da mesma forma, existe uma proximidade com a canção trovadoresca nos versos "Oh! Se te amei, e quanto". Contudo, o poeta volta a cair no prosaísmo no verso: "quer dizer, nem tanto assim". Dall'Alba (2003) nos esclarece que os poemas de Drummond têm algo de universal, porque o poeta emprega o mesmo tom em todos os seus poemas, configurando uma canção moderna que canta a vida comum do povo brasileiro.

Uma melodia sempre a mesma, um sempre mesmo canto, um tom atravessa a poesia de Carlos Drummond de Andrade e a define, dando unidade a uma extensa obra poética e cobrindo com a mesma matiz uma gama e variada de temas, imprimindo sobre eles sempre a mesma melodia, num mesmo tom. A intensidade da melodia se faz sentir na estilística do poeta ou na procura do sentido das palavras de qualquer de seus poemas. Um canto mais feito de negaceiro do que propriamente de afirmações, um canto de despiste, que sugere, mas não confirma nem mesmo os pressupostos da própria poética [...] (DALL'ALBA, 2003, p. 234).

Observa-se que o ato de negar estende-se pela obra de Carlos Drummond de Andrade e, na “Canção Final”, o *eu* esclarece que a tristeza é como se fosse uma alegria de estar triste, visto que o homem moderno sabe que não faz sentido uma vida sem as decepções, incertezas e sofrimentos. A consciência pessimista de Drummond está relacionada com o seu jeito de olhar para os acontecimentos de sua época, que foi tão marcada pelas guerras e revoluções. Percebemos que o livro *Farewell* (ANDRADE, 2002) está carregado das dores do passado, e o poeta escreve sobre a vida como se estivesse se despedindo. Assim também ocorreu em “Cantilena Prévia” com o tema da morte e melancolia. Contudo, o sentimento trágico, provocado pela desordem do mundo, resvalou na poesia drummondiana e isso lhe causou o “efeito negaceiro”, mencionado por Dall’Alba (2003).

O pessimismo que acompanha o poeta em toda a sua obra vem precedido de versos interrogativos, pois a dúvida é uma atitude comum nos modernistas que se deparam com as transformações sociais. Devido a isso, o *eu* questiona: “Agora vou-me. / Ou me vão? Ou é vão ir ou não ir?” (ANDRADE, 2002, p. 1408). Observamos que os poemas estão entrelaçados por meio dos símbolos ou imagens arquetípicas. Carlos Drummond de Andrade preparou uma canção que dialoga com o coletivo e, por isso, se tornou arquetípica, uma canção universal, reconhecida pela a maioria das pessoas, mesmo que esteja contida no inconsciente da sociedade. Por vezes, repetimos a mesma canção, quando tomados pelo mesmo sentimento de pertencimento, como nos poemas estudados, a exemplo do poema, “América” (ANDRADE, 2002), que o poeta reporta um sentimento coletivo. Em outros, o eu poético nos conscientiza dos momentos conflituosos, como em “A Bomba” (ANDRADE, 2002), pois “a bomba é uma flor de pânico” que obriga a todos a sentir os horrores da guerra. A canção é reconhecida, justamente, porque se comunica ou está associada à vida de todos.

CONCLUSÃO

*A lira tenho muda, enferrujada,
Amada,
por falta de exercício, ó Deus – que horror...
Amor,
perdoa-me a canção tão mal polida,
Querida
tirada, não de harpa, mas de banjo,
Meu Anjo.*

(Carlos Drummond de Andrade, “A lira Tenho Muda”).

A poesia de Carlos Drummond de Andrade se aproxima da tradição, mas o poeta renova-a no seu fazer poético. Na sua poesia, o passado e o presente se entrelaçam para caber no tempo hodierno, visto que o cotidiano é explorado por Drummond de maneira que os seus versos representem a coletividade, e, justamente porque dialoga com a vida de todos, a sua poesia está no tempo arquetípico, ou seja, se atualiza toda vez que é lido ou declamado por seus leitores.

Drummond retira da fala comum do povo a técnica requintada da poesia medieval, compondo versos com uma linguagem, aparentemente, de fácil entendimento. Contudo, o diálogo permanente com a tradição não está visível em uma primeira leitura e um leitor despercebido não conseguirá vislumbrar a forma como o poeta recupera elementos e conceitos da poesia lírica medieval. Ressaltamos, nesse caso, que o poeta renova na linguagem, sendo os arquétipos – que se trata de uma unidade comunicável ou símbolos que ligam os poemas – que nos permite associá-los às imagens primárias que, ao serem repetidas, por várias vezes, tornaram-se universais, pois se armazenam no inconsciente coletivo, mencionado por Jung (2000).

Como foi estudado nesta pesquisa, em Carlos Drummond de Andrade, o ritmo, a métrica e o tom da sua poesia são executados sem exageros, superlativos ou adjetivações. O poeta compõe com os instrumentos “confeccionados” no seu tempo, utilizando um som monódico, algumas expressões e palavras são repetidas em mais de um poema, como por exemplo, a própria palavra “Canção”. Nesse sentido, a importância de analisar Drummond pelos elementos advindos da tradição nos possibilitou ver a canção como um universal concreto ou como uma imagem arquetípica nos poemas analisados.

Como estudado nos capítulos, a canção está presente na obra de Carlos Drummond de Andrade como um símbolo que se refere à melodia entoada em um canto só, um canto monódico, no sentido que esta mesma canção perpassa os poemas como um movimento poético, e por vezes se repete “em torno da cidade de Itabira” – porque se trata de uma herança

deixada pelos seus antepassados, e por isso “a infiltrada melodia” insistentemente era repetida até se tornar um arquétipo. Como a repetição está relacionada ao próprio ritmo dos poemas, nesse caso, dialogamos com Teles (1976), pois o mesmo nos diz que “a repetição em Drummond é elemento estrutural do ritmo”, dado que o ritmo não é somente a sílaba métrica, mas todo o verso. Portanto, os elementos como as rimas e anáforas também fazem parte do ritmo e “são formas de repetição” (TELES, 1976, p. 31), sendo que as rimas, anáforas são consideradas como fenômenos fundamentais do ritmo. Todos estes recursos contribuem para a sonoridade dos poemas. Portanto, ao estudarmos a *melopeia*, abordada por Pound (2013) e Frye (1973), vimos que a mesma se trata de uma herança trovadoresca da poesia, que era entoada ao som de instrumentos musicais, como, por exemplo, a lira, de onde culminou, posteriormente, o nome da própria poesia lírica.

A estrutura estrófica dos poemas analisados não segue os padrões rígidos das canções medievais. Entendemos que CDA não tinha a pretensão de copiá-las na íntegra, mas, como mencionado, de renová-las e trazer para a sua poesia traços e temas da tradição que o antecede. Desta maneira, em todo este trabalho, para conseguirmos identificar estes traços e estas percepções na obra do poeta, fez-se necessário buscarmos outros poemas, além dos que havíamos escolhidos como os poemas centrais, ou seja, como *corpus* da pesquisa.

Por conseguinte, concluímos esta pesquisa entendendo que a poesia de Carlos Drummond de Andrade está carregada de grande expressividade sonora, observada pelos elementos fundamentais do poema sugeridos por Ezra Pound (2013), a *fanopéia*, *logopéia* e *melopéia*. Entendemos que, na construção do texto poético, o modernista usa a própria poesia para explicar a sua inquietação ao escrever um poema. Constatamos, também, que, para entender Drummond, precisamos ir além da análise de um ou outro poema, mas adentrar a sua poesia como um todo. O poeta tem uma tendência para os versos-livres e, igualmente, para os versos metrificados, produzindo uma poesia com temas que fazem parte do cotidiano e explorando, às vezes, a linguagem mais hermética.

Nesse sentido, verificamos que Carlos Drummond de Andrade traçou um projeto literário, construindo uma obra poética importante para a literatura brasileira. Através da linguagem mesclada por elementos helênicos e expressões utilizadas pela fala comum do povo, o autor revela uma capacidade de decodificar a realidade de sua época. Como nos diz Eduardo Dall’Alba (2013), o “olha multiplicador” de Drummond, na maneira de ler a tradição literária, é que o permite escrever sobre vários temas, utilizando uma mesma melodia, cantada em um tom baixo – que pode ser pensada como o centro de sua canção, porque atravessa toda a sua obra. O movimento poético de Drummond que escreve sobre o cotidiano, contemplando, muitas

vezes, as cidades e paisagens de Minas, não negou a sua inquietação, quando se deparou com a morte e com os cacos deixados pela vida. Logo, o escritor itabirano se recolhe e produz versos, a partir de *Claro Enigma*, mais líricos.

Por fim, ressaltamos que deixaremos para futuras pesquisas, devido ao espaço e às imbricações que não cabem neste trabalho, a análise semiótica dos poemas de Drummond que foram musicados por músicos, como Heitor Villa-Lobos – ainda que o poeta tenha mencionado, em entrevistas, que não tinha pretensões de escrever versos para se tornarem letras de música. Apesar desta declaração, ele nos diz em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1982:

Isso me permite avaliar a diversificação que meus poemas produzem nos compositores. De qualquer forma, o fato de alguém musicar um poema meu me deixa feliz. Vejo que minha poesia tocou o compositor, e se ele se viu em meus versos matéria transformável em música, eis aí algo muito confortador (DRUMMOND. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. Ano XCII — N° 201. 26 de outubro de 1982).

Assim, esclarecemos que, neste trabalho, não existe um movimento de análise nos poemas de Drummond pelos parâmetros, essencialmente, da música, pois, como mencionado, as linguagens entre as artes literárias e musicais são distintas. Na poesia de Drummond, a sonoridade é feita de depurações, marcada pelo ritmo e pelo tom empregado nos versos, tratando-se de uma canção em que os sentidos estão relacionados à união entre melodia e palavra.

REFERÊNCIA

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução Ítalo Eugenio Mauro. 4 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **De Notícias & Não Notícias faz-se a Crônica**: Histórias – diálogos – divagações. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Passeios da Ilha** – divagações sobre a vida literária e outras matérias. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Confissões de Minas**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Contos Plausíveis**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Brejo das almas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para Lembrar**: Boitempo III. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As Impurezas do Branco**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade**: Obra Completa. 2 ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1967.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagem de 22: A Semana e os mineiros. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 6, 21 de fev. 1962. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em: 18 nov. 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Drummond: 80 Anos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 6 – 10. Ano XCII — N° 201. 26 de outubro de 1982. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1982_00203.pdf. Acesso em: 18 nov. 2019.

ÁVILA, Affonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ARRIGUCCI JR, Davi. **Coração Partido**: Uma análise da Poesia Reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Ensaio Literários**. 1 ed. São Paulo: Global, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Martin Claret, 2011

BARCELOS, Danilo. **As Coisas Que São Uma Só No Plural Dos Nomes**: Poiesis e Episteme no diálogo poético de Carlos Drummond de Andrade e Álvaro de Campos. Vitória ES: UFES, 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Martins, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos Camonianos**: Nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 49 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. SÍN-LÊQI-UNNINNI, Ele o abismo viu (Série de Gilgámesh 1). **nuntius antiquus**, Belo Horizonte, v. X, n. 2, p. 126, jul./dez. 2014.

CAMILO, Vagner. **Drummond**: A rosa do Povo à Rosa das trevas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMÕES, Luís de. **A lírica de Camões**. São Paulo: Ateliê Editorial. 1997.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Inquietude na poesia de Drummond**. Vários escritos. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas cidades; Ouro sobre azul, 2004. Volume 4.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, Volume 2, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3 ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, Volume 1. 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. 2 ed. Rio de Janeiro, Volume 3, 1980.

CUNHA, Celso. **Estudos de Poética Trovadoresca: Versificação e Ecdótica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1961.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw – Hill do Brasil, 1974.

DALL'ALBA, Eduardo. **Noite e Música na Poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Porto Alegre: AGE, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do Século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENTILLI, Bruno. **Poesía y Público En La Grecia Antigua**. Barcelona: Quaderns Crema; S. A. Biblioteca General, 1996.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GLEDSON, John. **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. Tradução do autor. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

GLEDSOON, John. **Influências e impasses**: Drummond e alguns de seus contemporâneos. São Paulo: Cia. Das letras, 2003. p. 97.

HEIDEGGER, Martin. **O caminho da Linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 7 ed. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes; Ed. Universitária São Francisco. São Paulo, 2015.

HEGEL. **Estética**: poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2016.

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem da Música**. 5 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARIZ, Vasco. **A Música na Poesia de CDA**. O Estado de São Paulo, 6 jul.1987. MARIZ, Vasco. Título do texto. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2002.

MARTINS, Hécio. **A rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Rio de Janeiro: J. Olympio editora / SECOT, 1975.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Emanuel de. **Drummond Rima Itabira Mundo**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. p. 261-62. MORAES, Emanuel de. Título do texto. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **A Clave do Poético**: Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Solange de. **Literatura e Música**: Modulações Pós-Coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. **Os signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução José Clemente Pozenato. São Paulo; Campinas: Ateliê editorial; Editora da Unicamp, 2004.

PEREIRO, Carlos Paulo Martínez. **O Trovadorismo Medieval Galego-Português**. Asociación de Escritores en lengua Galega; Xacobeo. Galicia, 2010.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **A Significação Musical**: Um Estudo Semiótico da Música Instrumental Erudita. São Paulo: Annablume, 2015.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de José Paulo Paes, Augusto de Campos. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REINACH, Théodore. **A Música Grega**. Tradução de Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond o Gauche no Tempo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 15 ed. São Paulo: Porto Editora, 1989.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 206 p.

SMITH, Adam. **Ensaio Filosófico**. Tradução de Alexandre Amaral Rodrigues, Pedro Fernandes Galé, Pedro Paulo Pimenta. Org. Alexandre Amaral Rodrigues e Pedro Fernandes Galé. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. São Paulo: Editora Ática, 1982.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TATIT, Luiz. **Elos de Melodia e Letra: Uma análise Semiótica de Seis Canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond – A Estilística da Repetição**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

VALÉRY, Paul. **Teoría Poética y estética**. Trad. Carmen Santos. Madrid: La Balsa de la Medusa. Visor Distribuciones, 1990.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Org: João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras – Projetos e Produções Editoriais Ltda, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **A LETRA E A VOZ A "literatura" medieval**. Trad. Amálio Pinheiro (Parte I), Jerusa Pires Ferreira (Parte II). São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.