Nau Literária: crítica e teoria de literaturas • seer.ufrgs.br/NauLiteraria
ISSN 1981-4526 • PPG-LET-UFRGS • Porto Alegre • Vol. 07 N. 01 • jan/jun 2011

Artigos da seção livre

Carlos Drummond de Andrade "popularizante"

Carlos Nogueira*

Resumo: A poética oral e popular atravessa toda a poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas tem sido pouco notada e ainda menos estudada pela crítica do autor de *Rosa do Povo* (1945). Neste artigo procuramos mostrar de que modo este poeta, empenhado nas grandes questões históricas e sociais do seu tempo, constrói uma poesia que conjuga temas e formas populares com as tendências da arte moderna. Veremos alguns poemas em que é particularmente significativa a relação entre o quotidiano brasileiro, a visão do mundo e a expressão das classes ditas marginalizadas, e a ideologia e a linguagem do poeta.

Palavras-chave: Drummond; poesia; oral; popular.

Abstract: The oral and popular poetics runs through the poetry of Carlos Drummond de Andrade, but has been little noticed and even less studied by the criticism on the author of the *Rosa do Povo* (1945). In this paper we try to show how this poet, engaged in the most important historical and social issues of his time, creates a poetry that combines popular themes and forms with the tendencies of modern art. We will see some poems in which is particularly significant the relationship between the daily life of Brazil, the world view and the spoken expression of marginalized classes, and the ideology and the language of the poet.

Keywords: Drummond; poetry; oral and popular.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ocupa um lugar de grande evidência entre os autores que, assimilando e recriando a literatura popular e tradicional dentro dos processos de criação da arte moderna, construíram uma expressão individual e inovadora. As distinções de cariz elitista esbatem-se e o popular é integrado na obra do autor consagrado, produzindo-se desta forma uma literatura que José de Almeida Pavão Júnior designa de "popularizante": a produção de quem "cria individualmente, servindo-se ou apropriando-se dos elementos populares, por inserção na comunidade folk", podendo decorrer de uma "pseudo-inserção" ou de uma "afinidade verificada aprioristicamente num modo específico de pensamento (tendência para conceptualizar) e de expressão (condensação de síntese), a que não é alheio, no fundo, um propósito lúdico, nas simetrias e jogos cerebrais" (1981, p. 18).

Há, na poesia de Drummond, um diálogo intertextual constante e intenso entre o oral e o escrito, o popular e o culto. Este diálogo consiste na reutilização de elementos da forma de expressão e da forma do conteúdo de textos da tradição oral e popular, activados no intertexto pela memória do sistema semiótico literário. Composições como "Caso do Vestido", em forma de romance tradicional ou de cantiga narrativa, "Estória do João-Joana", escrita

* IELT, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

segundo o modelo do folheto de cordel, e "Lira do amor romântico", na linha da quadra ao jeito popular, provam que a literatura oral e popular não interessa só aos receptores que associamos ao conceito (vago) de *povo*. Pelo contrário, atravessa e atrai estratos culturais muito distintos. Nesses poemas, Drummond investe deliberadamente num exercício em que convergem dinâmicas distintas mas interdependentes: as forças da sociedade e da história, de que o poeta é vítima, testemunha, actor e mensageiro, e as possibilidades de expressão e intervenção da literatura. Daí, em Drummond, a componente trans-individual, que evoca a tradição oral e escrita (cordel), e a componente individual, que visa a renovação literária, cultural e mental.

Vejamos, em primeiro lugar, o grave e dramático *Caso do Vestido*. Este poema não remete simplesmente para um episódio real ou único, mas para um assunto colectivo ou supra-individual. Através de um poema de ressonância oral, Drummond universaliza um drama familiar em que os sentimentos mais humanos têm o rosto anónimo da tradição. Não deixa de ser significativo que, numa narrativa tão determinada pela isotopia patriarcal, o primeiro plano estético seja deliberadamente conferido ao estoicismo e ao amor da mulher. O espírito de sacrifício em nome dos deveres conjugais e do amor maternal são características da mulher do povo que o texto quer revelar mas também problematizar sem impor o seu ponto de vista. A precipitação narrativa e dramática serve este propósito ao mesmo tempo mimético e empenhado. Isto explica o relevo dado às vivências de um eu sofredor, como acontece na literatura oral, que, regra geral, produz imagens que reflectem o ambiente da sociedade tradicional patriarcal: "Vosso pai sumiu no mundo./ O mundo é grande e pequeno" (1988, p. 128).

A inferiorização social da mulher começa na própria família, onde se encontra à mercê da autoridade masculina. O cancioneiro popular comprova-o lapidarmente: "Quando eu era solteirinha,/ Usava sapato branco;/ Agora que sou casada,/ Nem sapato nem tamanco" (Nogueira, 1996, p. 71). À mulher casada resta a submissão incondicional ("bebeu, brigou, me bateu" ou "Mulher,/ põe mais um prato na mesa./ Eu fiz, ele se assentou"), o sofrimento e a humilhação: "Saí pensando na morte"; "tive uma febre terçã"; "me curvei... disse que sim" (Andrade, 1988, p. 128). O diálogo entre mãe e filha, tradicionais confidentes e conselheiras, é momento de desabafo e lamento, mas não de revolta nem de tentativa de alterar uma situação de injustiça. O choro e o lenço que enxuga as lágrimas são atributos femininos: "Nossa mãe, por que chorais?/ Nosso lenço vos cedemos" (Andrade, 1988, p. 127).

Os códigos existenciais próprios de uma visão conservadora e estratificada do mundo percorrem todo o texto. A religião e a superstição tradicionais emergem em "mulher do

demo", "Eu fiz meu pelo-sinal", "pecadora", "perdão" e "rezei duzentas novenas" (Andrade, 1988, p. 128). Visível nessa necessidade de perdão, a moralidade cristã tradicional estende-se também ao reparo sobre a indumentária imoral da amante, que simboliza uma ideia de riqueza imoral. Segundo o ideário colectivo, a fortuna material é uma condição efémera, instável, que pode desaparecer com a desventura: "Dava apólice, fazenda,/ dava carro, dava ouro" (Andrade, 1988, p. 127); "meus anéis se dispersaram,/ minha corrente de ouro/ pagou conta de farmácia"; "Mas te dou este vestido,/ última peça de luxo" (Andrade, 1988, p. 128). Conotado com o poder económico e social dos estratos mais elevados, o ouro é o material e o símbolo que mais surgem no imaginário popular, como no romance tradicional *A Bela Infanta*: "– Quanto déreis mais, senhora, a quem vo-lo trouxera aqui?/ – Um manto d'oiro qu'eu tenho, que me cobre toda a mim"[1].

A estrutura económica, elíptica, do texto, mais paratático do que hipotático, serve o rápido desenvolvimento da acção. À maneira dos poemas tradicionais, elementos acessórios (introdução, caracterização de personagens e ambientes, explicações ou comentários) são evitados. Os momentos descritivos são preteridos em benefício da acção e do diálogo, constituindo o verbo e o substantivo as categorias morfológicas privilegiadas. Muito frequentes, as formas verbais no presente ou no perfeito do indicativo desencadeiam a actualização contínua da intriga, marcando a sua autenticidade. A forma verbal é, aliás, reforçada pelo advérbio, em "Nossa mãe, dizei depressa" (Andrade, 1988, p. 127), ou repetida para melhor representar o precipitar da acção, em "Olhei para vosso pai", "Olhei para a dona ruim" e "passei ponte, passei rio" (Andrade, 1988, p. 128).

Na estrutura métrica, o heptassílabo, com a regularidade das mesmas (ou idênticas) unidades rítmicas, favorece o fluir contínuo e encadeado dos versos, sem obstáculos e sem tensões complexas[2]. O poema está organizado em setenta e cinco dísticos, frequentemente de ritmo binário, em que se multiplicam as referências a arquétipos (amor, ódio, desprezo, ciúme, desejo sexual masculino, resignação feminina, sofrimento): "O vestido, nesse prego,/ está morto, sossegado" (Andrade, 1988, p. 127); "passei ponte, passei rio"; "não comia, não falava" (Andrade, 1988, p. 128). Afasta-se do modelo popular ao nível rimático, pois são frequentes os versos brancos e a rima imperfeita, reservando-se a rima perfeita apenas para momentos de grande intensidade dramática: "minhas mãos se escalavraram/ meus anéis se

[1] Composição proveniente da recolha que desenvolvemos em Baião, concelho mais interior e mais rural do distrito do Porto, desde 1994. Posteriores referências a esta prospecção surgem assinaladas pela sigla RB (*Romanceiro de Baião*, inédito).

[2] Como sublinha Wolfgang Kayser a propósito do ritmo do verso, "as sílabas acentuadas voltam dentro de espaços aproximadamente iguais: de forma que já antecipamos a próxima acentuação. (...) O ouvinte é embalado por alguma coisa que existe em estado de continuidade" (1985: 268).

dispersaram" (acentuada pela aliteração da sibilante); ou, jogando com as duas palavras-chave do texto: "vestido" e "segredo", "Nossa mãe, esse vestido/ tanta renda, esse segredo!" (Andrade, 1988, p. 127). Por vezes, a rima interna torna-se evidente, como em "me puxei pelos cabelos,/ me lancei na correnteza,/ me cortei de canivete,/ me atirei no sumidouro". Sublinhe-se aqui a gradação ascendente, num ritmo rápido, enumerando humilhações, assente num paralelismo anafórico e estrutural, reforçado pela rima, de clara inspiração popular.

Outra gradação dramática igualmente significativa está presente em "bebeu, brigou, me bateu/ me deixou com vosso berço" (Andrade, 1988, p. 127), intensificada pela aliteração da bilabial sonora. Também em ecos disfóricos, a gradação apoia-se na acumulação de verbos e adjectivos, em ritmo ternário: "Costurei, lavei, fiz doce" e "pobre, desfeita, mofina" (Andrade, 1988, p. 128). A triplicação de personagens, adjectivos e situações, baseada na conhecida simbologia do número três, é traço frequente em romances e contos populares. O último exemplo comprova a carga negativa da adjectivação, própria do tom geral do texto, para o qual também concorrem as sucessivas frases de tipo interrogativo, adensando o ambiente de melancolia e dúvida ("Nossa mãe, o que é aquele/ vestido, naquele prego?"; "Passou quando, nossa mãe?/ Era nossa conhecida?"; "Nossa mãe, por que chorais?"), assim como a personificação da morte em "Saí pensando na morte,/ mas a morte não chegava" (Andrade, 1988, pp. 127 e 128), versos em que a anadiplose acentua a dramaticidade da narração.

O paralelismo de situações e diálogos ajuda a fechar o círculo da tragédia familiar, introduzindo o princípio da retribuição. No primeiro confronto, a amante desarma a esposa com a sua altivez: "Olhei para a dona ruim,/ os olhos dela gozavam" (Andrade, 1988, p. 128). No segundo encontro, a situação invertera-se já. A estrutura frásica mantém-se, a carga semântica altera-se: "Olhei para a cara dela,/ quede os olhos cintilantes?" (Andrade, 1988, p. 129). A memória do leitor ou do ouvinte é imediatamente convocada, favorecendo a percepção da moral subjacente.

Num outro exemplo de paralelismo anafórico, encontramos igualmente marcas de oralidade popular, que se espalham por todo o poema (Andrade, 1988, p. 129): "quede graça de sorriso,/ quede colo de camélia?/ quede aquela cinturinha". Associada às aliterações e assonâncias, a repetição da estrutura anafórica institui no poema uma arquitectura musical de recorte dramático que reforça a produção de sentido. A reiteração do vocativo, sempre precedido pelo pronome possessivo, a sublinhar a coloquialidade, introduz e reacende o diálogo ("Nossa mãe", "Minhas filhas"), tal como no romanceiro: "– Minha mãe, faça-m'a

ceia, que me quero ir deitar;/ Eu tenho uma aposta feita, hei-de perder ou ganhar./ – Ó meu filho, não apostes, não te deixes apostar" (RB).

São abundantes os exemplos de vocábulos e expressões de raiz popular, como "mulher do demo", "febre terçã", "ao depois amor pegou", "sumidouro", "dona ruim", "dona casada", "me joguei a suas plantas" e, como vocativo, "mulher" (Andrade, 1988, pp. 127-129). As metáforas e imagens usadas, incisivas e directas, auxiliando a construção da literariedade do texto, apontam para um referente concreto, pelo que a objectividade que o percorre não é abalada: "o corpo ficou frio"; "dia de cobra"; "colo de camélia" (Andrade, 1988, pp. 127-129). A sabedoria popular emerge discretamente no aforismo antitético de "O mundo é grande e pequeno" (Andrade, 1988, p. 128), retirado do chamado senso comum, à maneira de "O amor é cego e vê".

Todos estes processos estilísticos e retóricos sugerem a necessidade de memorização, como se a composição dependesse da transmissão oral e não escrita, evocando as fórmulas fixas em que os poemas orais assentam. Recordemos que a narração do drama familiar, a cargo da mulher, se inicia com "Minhas filhas, escutai/ palavras de minha boca" (Andrade, 1988, p. 127). O discurso tem em vista, desde o início, efeitos perlocutórios: agir sobre as destinatárias intradiegéticas e, por extensão, sobre os ouvintes ou leitores. Mas, ao contrário da generalidade dos relatos patriarcalistas tradicionais, este texto pretende, subversivamente, dar outros conselhos e outras orientações, para promover novas perspectivas e mudanças de comportamento.

O desfecho do *Caso do Vestido* aproxima-se e simultaneamente afasta-se do padrão seguido pelos romances e pelas cantigas narrativas. Por um lado, sugere um final feliz, com o regresso ao lar do marido ausente e a reposição da justiça, após castigo da pecadora: "Minhas filhas, eis que ouço/ vosso pai subindo a escada" (Andrade, 1988, p. 129). Também uma versão de "A Bela Infanta" termina com o anúncio aos filhos do regresso do pai: "– Andai cá, meus filhinhos, já vosso pai é chegado;/ Vai-se abrir novos portões há muitos anos fechados" (RB). Por outro lado, numa leitura mais profunda, a influência culta convoca o leitor para um final aberto, dúbio, susceptível de diferentes interpretações: não sabemos se o regresso do marido é real, nem mesmo quais as consequências do que aconteceu. A incerteza decorre dos três últimos dísticos ("um sentimento esquisito/ de que tudo foi um sonho,/ vestido não há... nem nada./ Minhas filhas, eis que ouço/ vosso pai subindo a escada"), anunciados já em pleno texto por "Minhas filhas, vosso pai/ chega ao pátio. Disfarcemos./ Nossa mãe, não escutamos/ pisar de pé no degrau" (Andrade, 1988, p. 129).

O texto distancia-se do epílogo dos seus congéneres genuinamente populares, cujos finais, fechados e concretos, respondem ao horizonte de expectativas do leitor/ouvinte. A literatura oral e popular não está, em geral, tão dependente das interpretações do receptor, uma vez que lhe interessa a veiculação de uma ideia específica, moldada mais pelos códigos colectivos do que pelas contingências ou vontades individuais. A ambiguidade e a sugestão fazem parte do texto oral, mas não podem prejudicar a transmissão de arquétipos essenciais: o domínio masculino é um dos que mais repercussão têm na sociedade e nas relações, privadas e públicas, entre o homem e a mulher.

Criado a partir de um impulso individual (às vezes colectivo, nos poemas produzidos por vários indivíduos, destinados a certas festividades), a impersonalidade do poema oral permite a sua apropriação por qualquer membro do grupo, que o adapta às suas necessidades[3]. A origem do texto perde-se devido ao nomadismo característico da poesia oral, que se encontra em movimento perpétuo, feito de alterações, quebras, interferências. A ausência ou a perda da noção de autoria intelectual é uma marca distintiva evidente em relação à literatura culta, que exige geralmente um maior esforço de análise e abstracção por parte do leitor, no sentido da captação da mensagem e da sugestão estética do texto. O texto culto de inspiração popular, *de*formado pela visão do poeta em articulação com os processos da criação artística, pretende contribuir para uma nova literatura e para uma nova sociedade.

Na *Estória de João-Joana* Carlos Drummond de Andrade assume mais plenamente a máscara do poeta popular, com a sua "pobre lira", autor de folhetos de cordel ao gosto do público. Daí o uso, nesta *estória*, da arte poética do folheto de cordel brasileiro: a sextilha, com versos de sete sílabas e rima cruzada. Mas, mais uma vez, este poeta *popular* não deixa de se pronunciar sobre o estatuto da mulher numa sociedade e num sistema económico que criam continuamente novos marginalizados. Neste "folheto", ao contrário do que acontece na quase totalidade da literatura de cordel, temos a expressão de pensamentos e sentimentos femininos com objectivos, antes de mais, subversivos.

A necessidade de dar voz às convicções e ideologias colectivas explica a referência fatalista, religiosa, de "a sentença vem do céu,/ não de lá do Barzabum", os códigos comportamentais instituídos (o respeito pela força de João, o homem covarde que é "percevejo", a sujeição da mulher) e o uso de populismos como "muque", "fulanos", "não

[3] Vai devagar, não te apresses,
Nem mesmo para a ventura:
Quem mais corre, mais encurta
O atalho da sepultura.
(Nogueira, 1996: 49)

Não te rias de quem chora,
É coisa que Deus ordena,
Pode a roda desandar
E tu penares da mesma pena.
(Nogueira, 1996: 45)

guenta mais", "araque" e "macacoa" (Andrade, 1988, pp. 909-914). Drummond leva esse fingimento ao ponto de adoptar a atitude de certos autores populares que utilizam, tantas vezes erroneamente, vocábulos cultos (como "exalava" e "desnudo") nos seus textos, a fim de lhes conferir maior credibilidade. A linguagem e a forma dos folhetos nasce da confluência de registos diferentes: o oral e o escrito, o coloquial e o formal, o popular e o erudito.

Como podemos observar em inúmeros folhetos de cordel, também na *Estória de João-Joana* o narrador começa por interpelar o seu narratário como "Meu leitor", instituindo assim desde o início um contexto de proximidade coloquial. Esta fórmula fixa é retomada no final do texto, introduzindo-se um jogo de palavras ("leitor"/ "eleitor"), de que resulta algum humor e uma crítica discreta ao universo político, alvo privilegiado dos ataques dos poetas populares (Campos, 1977): "Meu leitor (não eleitor,/ que eu nada te peço a ti/ senão me ler com paciência/ de Minas ao Parauí)" (Andrade, 1988, pp. 913-914).

Ao associar dois nomes, um masculino e outro feminino, como se tratasse de um único nome próprio, a expressão "João-Joana" presente no título aumenta a curiosidade do leitor e convoca-o para a leitura ou audição do texto[4]. Esta ambiguidade e indefinição de fronteiras entre dois sexos denuncia o carácter híbrido da personagem, depois confirmado pelo relato. A sedução que a história exerce sobre o leitor advém das características da personagem principal e do carácter insólito do evento narrado. Na apresentação de João insiste-se na sua força física, capaz de vencer animais selvagens e mesmo "três otomanos", figuras conotadas com grande poder atlético. A preocupação com a veracidade do relato implica a referência à localização espacial ("em Lajes do Caldeirão"; "Vivia em dito arraial/ do país das Alagoas") e à reacção dos irmãos e do próprio narrador, quando João se revela Joana: "Se os manos levaram susto,/ até eu, que apenas conto" (Andrade, 1988, pp. 909 e 912). A identificação com a literatura de cordel continua ainda com a chamada de atenção para o valor didáctico do relato, narrado com isenção e objectividade: "é caso de muito ensino/ merecedor de atenção/

[4] No processo de transmissão, os textos originalmente produzidos em registo escrito constituem muitas vezes a fonte inicial, ficando o seu sucesso a dever-se, antes de mais, à sua natureza oral. Os folhetos e folhas volantes, como "A História de João de Calais" e "João Soldado que meteu o Diabo no saco", vendidos nas feiras, mas também de aldeia em aldeia, apresentavam grandes tiragens e um preço acessível. Transportados por cegos e feirantes em geral, eram um produto típico das feiras e festas populares. A combinação entre o oral e o escrito é comum na literatura de cordel, visível especialmente nos textos em verso. Trata-se de composições impressas, mas também divulgadas e transmitidas oralmente, cantadas ou ditas por vendedores e outros agentes especializados: romances tradicionais e também géneros ficcionais associados a episódios actuais e quotidianos, como crimes e roubos. Ao fazerem circular informações recentes, estes textos versificados constituem importantes construtores de uma memória actualizada, que vem competir com os elementos tradicionais. Neste sentido, os seus autores são agentes de modernidade, veiculando certos tipos de sociabilidade e de entendimento do seu meio social.

(…) E o povo todo, assuntando/ a estória ponto por ponto,/ ficou em breve inteirado/ do que aí vai sem desconto" (Andrade, 1988, p. 912).

Pelas possibilidades que oferece para uma fiel ilustração das ideias, permitindo ao mesmo tempo uma particular elaboração estética do real, a comparação é um dos recursos estilísticos mais utilizados: "ou como bala que estoura/ sem se puxar o gatilho" e "À proporção que crescia/ feito animal na campina" (Andrade, 1988, p. 912). Também por isso, a imagética escolhida aponta para referentes facilmente identificáveis pelo público no contexto envolvente: "bala", "animais", "monte", "saco", etc. (Andrade, 1988, pp. 909-914). A inversão ou anástrofe é uma figura de sintaxe comum aos folhetos e ao texto de Drummond, motivada por questões rimáticas mas que desencadeia igualmente efeitos de realce, como em "apenas do saco a embira" e "de ser homem tem direito" (Andrade, 1988, p. 913). O anacoluto traduz a expressividade e a espontaneidade próprias da linguagem oral, mais livre de regras gramaticais: "João lhe deram este nome". A partícula enfática em "Na enxada quem que vencia" e a reduplicação verbal no verso "João suava que suava" (Andrade, 1988, p. 910) reafirmam o compromisso com a oralidade. A omissão do artigo obedece a exigências métricas, de modo a manter-se o heptassílabo: "Homem é grão de poeira"; "e que dor ensombra a falta".

Na *Estória de João-Joana*, o narrador utiliza com frequência o pensamento aforístico de natureza pessimista: "Homem é grão de poeira/ na estrada sem horizonte" (Andrade, 1988, p. 912). A sorte é responsável pela má sina de Joana e da mulher em geral ("A sorte, se presenteia/ a todos doença e fome,/ para as mulheres capricha/ num privilégio sem nome"); o destino é imprevisível ("João vira Joana: acontecem/ dessas coisas sem preceito") e inexorável ("Saibam quantos deste caso/ houverem ciência, que a vida/ não anda, em favor e graça,/ igualmente repartida,/ e que dor ensombra a falta/ de amor, de paz e comida"), de acordo com o fatalismo colectivo (Andrade, 1988, p. 912). Há casos em que a correspondência com os provérbios que circulam oralmente é quase absoluta: "No chão de terra, essa terra/ que a todos nós vai comer" e "de dois males o menor" (Andrade, 1988, p. 912).

Drummond usa as crenças, as convicções, as ideologias populares, mas não o faz passivamente. Mostrando aquilo que existe, as injustiças sociais e a submissão do povo, ele aponta aquilo que deve mudar nas consciências e nas práticas de todos. O poeta não se compromete vagamente com questões históricas e sociais, com a libertação dos desfavorecidos e com a transformação do seu inconsciente colectivo: o seu envolvimento é com os grandes problemas económicos e culturais à escala mundial e, em particular, na

Estória de João-Joana, com as condições de vida da mulher. Alguns dos versos mais fortes deste poema têm, na nitidez e profundidade dos conceitos que se materializam em imagens inesquecíveis, a marca de Drummond (um lirismo cuja delicadeza não diminui a intencionalidade crítica, a mistura de estilos, a temática existencial ligada aos problemas sociais do Brasil e do mundo): "Pois nesse triste povoado/ e cem léguas ao redor,/ ser homem não é vantagem,/ mas ser mulher é pior" (Andrade, 1988, p. 912); ou "É forma de escravidão/ a infinita pobreza,/ mas duas vezes escrava/ é a mulher com certeza,/ pois escrava de um escravo,/ pode haver maior dureza?" (Andrade, 1988, p. 913). Este *poeta popular* sabe ser emotivo sem ser sentimentalista e piegas, consegue ser poético e contundente sem ser declamatório e teatral; e assim revela-se um poeta inconformado e moderno, não elitista, que não despreza o passado nem a denúncia da exploração do homem pelo homem.

Lira do Amor Romântico é um poema composto por vinte quadras de inspiração popular, organizadas numa estrutura fixa. Cada quadra apresenta duas partes distintas, mas não absolutamente independentes. A segunda é o desdobramento do sentido da primeira: o acto de atirar um limão à água produz um determinado efeito que, por sua vez, desencadeia uma reacção ou um comentário nos peixes, ou um pensamento do eu a partir do comportamento dos peixes. O primeiro verso, "Atirei um limão n'água", que estabelece relações intertextuais com uma fórmula fixa muito comum no cancioneiro português (e não só), permanece inalterável no início de cada estrofe[5]; o segundo apresenta o resultado dessa acção e nos dois últimos mostra-se a reacção (em geral um comentário verbal) dos peixes ou a sua implicação na interioridade do poeta: "Atirei um limão n'água,/ antes atirasse a vida./ Iria viver com os peixes/ a minh'alma dolorida" (Andrade, 1988, p. 1046).

Na literatura oral popular, a interacção entre texto e ouvinte traduz-se frequentemente na formação de variantes que conservam e enriquecem muitas composições (Nogueira, 2001-2002, pp. 206-229). É o que sucede em *Lira do Amor Romântico*, com a diferença de que Drummond é um autor culto, consagrado, que encarna aqui a figura do poeta popular anónimo. O poema oral é um produto social que, reproduzindo-se em cada performance e reformulando-se em variantes, conserva desse modo a sua função e vitalidade. É um sistema aberto cuja variabilidade depende da natureza da adaptação ao grupo social. Paul Zumthor

[5] Este comportamento, que simboliza o pedido de namoro, está na origem de várias composições:

Deitei o limão correndo,	Atirei cum limão correndo,
À tua porta bateu;	À tua porta parou;
Quando o limão te quer bem,	Quando o limão toma amores,
Que fará quem o deitou!	Que fará quem o deitou! (RB, "Apêndice")

(Nogueira, 1996: 82)

chama *mouvance* a esta instabilidade que vem do processo de mutação contínua da literatura de transmissão oral (em que há arquétipos textuais, não textos "autênticos"):

> Chaque poème nouveau se projette sur ceux qui le précédèrent, réorganise leur ensemble et lui confère une autre cohérence. La performance d'une oeuvre poétique trouve ainsi la plénitude de son sens dans le rapport qui la lie à celles qui l'ont précédée et à celles qui la suivront. Sa puissance créatrice résulte en effet pour une part de la mouvance de l'oeuvre (1983, p. 253).

É evidente a intertextualidade com as composições do cancioneiro popular, a começar pela fórmula fixa inicial, como dissemos, e pelo modelo retórico-formal adoptado (a quadra de sete sílabas). O trabalho intertextual estende-se até à imagética seleccionada, com referentes circunscritos ao mundo natural mais conhecido do grupo[6]. Surpreende-se também neste poema uma relação intertextual restrita com a própria poesia de Drummond, visível no verso "da pedra do meu caminho", que evoca a composição "No meio do caminho", de 1930. Combinada com outros recursos de natureza técnico-estilística (como o heptassílabo, as aliterações ou as assonâncias), a rima não desempenha apenas funções rítmicas e melódicas. Este procedimento é essencial para a configuração melódica do poema, mas não o é menos para a produção, a memorização, a transmissão e a fruição estética desencadeada no emissor e no receptor. Nos versos curtos (até sete sílabas), o final é fortemente reforçado pela rima, que, reaparecendo em breves espaços de tempo, cria uma estrutura que acolhe ritmos e sentidos. No cancioneiro popular, a rima é por isso mais do que um simples ornamento sonoro. Neste poema, a rima é consoante ("margem"/"coragem"; "barquinho"/"carinho", etc.), havendo apenas um caso de rima toante ("arrependi"/"sofri")[7], e cruzada (ABCB), o tipo predominante no cancioneiro português, com terminações brancas (A e C).

---

[6] Uma característica fundamental da quadra popular tradicional consiste na sua capacidade de expressão ao mesmo tempo simbólica, emotiva e concreta da realidade:

Coitada da borboleta
Que seguiu a luz tirana!
De esbrasada caiu morta,
Desgraçada de quem ama!
(Nogueira, 1996: 74)

Eu não tenho pai nem mãe,
Nem nesta terra parentes;
Sou filho das tristes ervas,
Neto das águas correntes. (RB, "Apêndice")

[7] No cancioneiro popular português, a rima consoante prevalece largamente sobre a rima toante. Nos romances de origem velha, pelo contrário, cantados já nos séculos XV e XVI, na sua grande maioria de origem pan-europeia ou espanhola, predomina a rima toante (polirrímica ou monorrímica). Provenientes em grande parte de Espanha, estruturados com as características de romance, os romances vulgares (cuja origem remonta ao século XVII e mesmo ao século XVI) apresentam também, em geral, este tipo de rima. Se é relativamente rara a permanência destes textos na tradição oral portuguesa, já o mesmo não sucede com as cantigas narrativas, nascidas ora em centros urbanos, ora, sobretudo, em zonas rurais, e cuja divulgação esteve a cargo de cantores populares e de cegos pedintes (também, às vezes, profissionais do canto). Como a rima toante não está tão implantada em Portugal, a maioria destes poemas, compostos nos séculos XIX e XX, são estróficos (com rima consoante nos versos pares). A ocorrência das rimas toantes prende-se sobretudo com imposições lexicais no momento da composição e com motivações de ordem auditiva durante a realização e transmissão oral do poema (até porque, muitas vezes, as consoantes têm características articulatórias e acústicas semelhantes).

Para o domínio do oral e do coloquial remetem a grafia usada ("n'água"; "minh'alma"; "pra"), expressões tipicamente populares ("joga fora"; "deixa disso"; "Fui passado pra trás"), expressões e partículas enfáticas ("Até os peixes choraram"; "Bem me avisou um peixinho"), a onomatopeia "zás-trás" e os diminutivos "barquinho", "peixinho" e "burburinho" (Andrade, 1988, pp. 1045-1047).

Não falta também a componente humorística, de que vem, em grande parte, o poder comunicativo e atractivo da literatura de transmissão oral: "Atirei um limão n'água./ Foi tamanho o rebuliço/ Que os peixinhos protestaram:/ Se é amor, deixa disso" (Andrade, 1988, p. 1046). Dentro dos padrões da risibilidade colectiva, verifica-se uma estilização programada em função de determinadas intenções autorais, gerando-se um novo território de prazer e de descoberta de outros modos de ver o real. Todo o poema, de resto, pode desencadear nos leitores os complexos mecanismos das manifestações psicofísicas a que chamamos sorriso ou riso, de que decorre "a ruptura do determinismo", uma inflexão súbita no curso habitual dos acontecimentos, determinada por uma incisão, um impulso momentâneo, um corte: "Le rire naît d'une rupture de déterminisme" (Fourastié, 1983, p. 132). Neste texto é também muito visível como o humor, que atinge o *nonsense*, favorece a afirmação pessoal contra realidades dolorosas e constrangedoras, permitindo ao emissor e ao destinatário evadirem-se da conjuntura que os afecta. É uma espécie de cómico metafísico à procura de uma norma moral supra-humana que resolva as diferenças e as tensões acumuladas.

Nestas quadras de temática amorosa, vemos, mais uma vez, a tendência colectiva para a construção de juízos de valor. "Quem tem amor tem coragem", "Melhor é o beijo roubado" ou "Todo amor vive de engano" (Andrade, 1988, p. 1045) são aforismos que, como os que existem na tradição oral, se dão enquanto prática. A permanente utilidade e a actualidade da sabedoria popular decorrem da sua aplicabilidade a casos que se repetem. Porque viabiliza o domínio e o conhecimento do mundo, a poesia oral e popular é, para o grupo, um importante campo de experimentação sobre si mesmo e um reduto de expressão de ideias e emoções que não podem ser veiculados de outro modo. Uma boa quadra popular ou popularizante, apesar da sua economia, é um universo de descoberta e criação que, promovendo a liberdade espiritual e a interrogação, sublima cada episódio de comunicação verbal e, consequentemente, cada momento da vida, mesmo no mais profundo dos sofrimentos: "Atirei um limão n'água/ mas depois me arrependi./ Cada peixinho assustado/ me lembra o que já sofri" (Andrade, 1988, p. 1046).

Os poemas aqui brevemente estudados apresentam, tanto ao nível da estrutura profunda como ao nível da estrutura de superfície, uma reinvenção ágil e original das normas

e dos processos da tradição poética popular. A poesia popular tradicional ergue-se directamente da realidade social, concreta e colectiva, celebrando e questionando a natureza, o quotidiano, o ser humano a que se chama comum. Articulando temas e formas tradicionais e populares com um estilo e uma mundividência individuais, Drummond produz um canto (termo que o próprio poeta utiliza com frequência) cujo conteúdo é universal e actual, social e revolucionário. A palavra individual, que se assume ao mesmo tempo como *nova* voz colectiva, é acção, investida de realidade comum, de relação histórica com a comunidade e de novas matrizes de sensibilidade e pensamento.

Referências

ANDRADE, Carlos Drumond de. *Poesia e Prosa*. Edição organizada pelo autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988, p. 127-129.

ANDRADE, Carlos Drumond de. *O Avesso das Coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos Poetas Populares*. Recife: Funarte, 1977.

FOURASTIÉ, Jean. Réflexions sur le rire. *Diogène*, n.º 121, 1983, pp. 130-141.

JÚNIOR, José de Almeida Pavão. *Popular e Popularizante*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

NOGUEIRA, Carlos. *Cancioneiro Popular de Baião*. Vol. I. Baião: Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996.

NOGUEIRA, Carlos. "Quadra tradicional: questões de estrutura e de forma". *Estudos de Literatura Oral*, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, n.º 7-8, 2001-2002, pp. 206-229.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Seuil, 1983.