



OUTROS  
TEXTOS

# A poesia de Drummond: entre a magia e o desconcerto do mundo

Drummond's poetry: between magic and the  
disconcert of the world

ANTÔNIO JACKSON DE SOUZA BRANDÃO \*

ÁLVARO CARDOSO GOMES \*\*

MARIA AUXILIADORA BASEIO \*\*\*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo tratar da função da poesia, mais especificamente na obra de Carlos Drummond de Andrade. Concebida como “objetiva”, no sentido de voltar-se para si própria, a poética drummondiana, libertando-se de clichês clássicos e românticos, tem como escopo modificar a atitude do leitor frente ao mundo, aguçando nele sentimentos e emoções reprimidas.

**Palavras-chave:** Poesia, função, mimese, pragmatismo.

**Abstract:** This article deals with the function of poetry, specifically in the work of Carlos Drummond de Andrade. Originally devised as “objective”, in the sense of constituting its own object, Drummond's poetics seeks to free itself from classical and romantic *clichés*, to modify readers' attitude toward themselves and the world.

**Keywords:** Poetry, function, objectivity, mimesis, pragmatism.

---

\* Docente da Universidade de Santo Amaro.

\*\* Livre-docente da Universidade de São Paulo.

\*\*\* Docente da Universidade de Santo Amaro.

U ma das questões teóricas fundamentais da literatura diz respeito à *função* da poesia. Desde a Antiguidade, filósofos, críticos, estetas vêm discutindo o problema. A poesia, durante muito tempo, foi entendida como *mimese*: como tal, devia imitar a realidade, mas promovendo a filtragem de seus elementos essenciais, para atingir o universal, conforme o que vem expresso em Aristóteles (1993: 53-55): “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer (...). Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e de mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”.

Assim, o estagirita, ao definir a poesia como *mimese*, pressupõe que

a *Poética* não pode ter objeto próprio, a não ser a própria imitação. (...) que não constitui nenhuma forma de discurso ou de conhecimento intelectual, mas algo necessário a todo discurso, a todo conhecimento intelectual. A questão da imitação precede qualquer raciocínio dedutivo, qualquer figura e linguagem, qualquer discurso, pois ela se coloca (...) como uma condição necessária a toda e qualquer ‘referência’ (Veloso, 2004: 65).

A poesia também pode ser vista de uma perspectiva pragmática, cuja finalidade – a melhoria do homem –, é atingida por meio do prazer estético, como propugnava Horácio em sua *Arte poética*: “os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida. (...) Recebe sempre os votos o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (s.d., p. 105-107).

Por outro lado, entre os românticos, a poesia era concebida como algo que servia para expressar ou aproximar-se do virginal e puro mundo das emoções, segundo o desejo de Wordsworth: “toda a poesia de qualidade é um espontâneo transbordar de sentimentos intensos” (*apud* Gomes & Vechi, 1992: 71). No primeiro caso, portanto, a poesia promove a melhoria do ser pela contemplação do belo em si, já que este não passa de uma expressão artística criada pelo próprio espírito (Hegel, 2009: 5) capaz de conduzir o ser humano do particular ao universal; no segundo, pelo efeito dos exemplos morais, atrelados ao prazer, demonstra ao homem “suas próprias paixões, os instintos, (...) ele próprio tal como é” (*ibidem*, p. 36), pois ao fazê-lo, mostra-lhe “o que ele é para lhe dar a consciência de o ser” (*ibidem*, p. 36); e, no terceiro, pela recuperação do espontâneo, do natural.

Evidente que, para a concretização de tais anseios, foi necessário o rompimento com o antigo conceito de *mimese*, que “representava um empecilho à criatividade, pelo menos nos moldes propagados pelo Romantismo, já que cercava a liberdade criadora” (Brandão, 2011: 149), tanto dos artistas quanto dos poetas. Isso porque, tal entendimento tinha sua razão de ser dentro de uma época mais estática, em que a cisão entre o homem e o mundo ainda não havia se operado de todo. De modo que a integração entre o ser e as coisas não era mera falácia, pois a existência de modelos bastava para a imaginária e harmônica convivência entre o sujeito e o mundo. Conseqüentemente, as concepções *mimética* (o mundo como referência), *pragmática* (o leitor como referência) e *expressiva* (o sujeito como referência) implicavam um espelho, no qual o homem se refletia, mesmo que este fosse, na poesia imitativa e de caráter moral, exterior e, na poesia expressiva, interior.

Por conseguinte, essas três vertentes (as duas primeiras intimamente ligadas entre si, a terceira já apontando para outra direção) concebem a poesia como algo voltado para um alvo que não é ela mesma, ou seja: a poesia mimeticamente concebida tem como ideal a imitação perfeita da Natureza; a poesia que vive sob o lema horaciano do *prodesse aut delectare* tem como meta o leitor; e a poesia que deseja se aproximar do manancial das mais puras emoções esgota seu percurso no coração do poeta.

A modernidade, porém, concebe a poesia fundamentalmente de outro ângulo, dando-lhe uma orientação, digamos, *objetiva*:

Todos os tipos de teoria até agora caracterizados, em suas aplicações práticas, costumam ocupar-se da obra de arte em si, de suas partes e suas mútuas relações, na medida em que as premissas sobre as quais esses elementos são discriminados e valorados se refiram primordialmente ao espectador, ao artista ou ao mundo exterior. Mas há também um quarto modo de proceder, a “orientação objetiva”, que em princípio pensa a obra de arte isolando-a de todos esses pontos de referência externos e a analisa como uma entidade autossuficiente constituída por suas partes em suas relações internas e propõe-se a julgá-la somente segundo critérios intrínsecos a seu próprio modo de ser (Abrams, 1962: 45).

Dessa perspectiva, a literatura pode ser concebida como *objetiva* quando passa a ter um fim nela mesma, a ponto de o poema constituir-se num *objeto* com

peso, volume e forma. O modelo reverte-se narcisicamente para si mesmo, isso porque o homem moderno não tem mais como se espelhar em *modelos* exteriores ou interiores, tais como a Natureza, o leitor e a interioridade do poeta. O mundo objetivo e o mundo subjetivo esvaziaram-se de sentido; o primeiro, porque, ou se torna falácia, enquanto objetividade, ou simplesmente é inacessível ao sujeito da percepção; o segundo porque, ao invés do natural pretendido, esconde a máscara, o fingimento.

Assim, o homem da modernidade vive a era da perda, que pode ser sintetizada pela ideia de busca de uma “idealidade vazia”, sem conteúdo, no dizer de Friedrich (1991: 48), pois “a meta da ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido”. O poeta não é mais o transmissor de verdades essenciais, o austero crítico de costumes, o arauto demoníaco de uma nova era. Despido de autoridade, o poeta rebaixa-se, deixa de ser o vate e, por conseguinte, sua voz perde o caráter nobre e / ou profético. Neste sentido, para que serve então a poesia na modernidade?

A resposta a esta questão da vacuidade do papel do poeta encontra-se na poesia crítica da Idade Moderna, na fragmentária concepção das coisas desses seres deslocados, que perderam o estatuto de arauto, mago. Entre eles, Carlos Drummond de Andrade, que não só poetiza os seres e o mundo, como também questiona o fazer poético e sua função. Pretendemos, pois, neste artigo, examinar não só as inquietações do poeta, filho exemplar dos tempos modernos, confinado à solidão, mas também a sua maneira bastante peculiar de entender a poesia e, por conseguinte, a função de sua arte. Como se verificará mais adiante, a “resposta” do poeta é apenas um evolutivo questionar das falácias concernentes à concepção da poesia, e sua proposta de função da palavra poética revela-se, ocultando-se, como um “fim sem finalidade”.

Antes de tentar explicar o paradoxo, é necessário penetrar “surdamente no reino das palavras” de Drummond, para apreender os motivos essenciais de sua visão de mundo que, por sua vez, indiciam a função do objeto poético. Desse modo, deve-se identificar, primeiramente, os traços deste “eu”, *alter ego* do poeta, que se enuncia por meio da imagem especular do verso. Voz descrente, temperada pela ironia, é a que se dirige a nós, sem o recurso da autopiedade, como acontece em “Soneto da perdida esperança”:

Perdi o bonde e a esperança.  
 Volto pálido para casa.  
 A rua é inútil e nenhum auto  
 passaria sobre meu corpo. (Drummond, 2014a: 55)

“Bonde” e “esperança” acabam por equivaler-se. Há, em ambas as palavras, a ideia da espera: uma concreta, que minimizaria o cansaço do dia a dia em seu retorno para casa; outra, abstrata, que tornaria mais leve o peso da ausência da outra e o faria seguir sempre em frente. Sem esta e sem o emprego daquela, tudo é ruir: tanto a crença em seguir sempre em frente, como a promessa de supostos dias melhores, a despeito dos reveses. Mais adiante, o próprio eu lírico afirma: “Todos eles [os caminhos] conduzem ao princípio do drama”, não à toa essa identificação reduz todas as expectativas, como se o mundo fosse falto de sentido. Essa ideia, aliás, muito cara a Drummond, percorre toda sua obra: o homem vive num mundo despido de valores, em que a mesmice dos gestos leva-o a sentir-se em perpétua solidão, descrente de si e dos outros. O sentimento de desencanto das coisas talvez esteja no seu modo peculiar de ser. Perdendo a condição de arauto, de iluminado, o poeta é o homem qualquer, com o agravante de possuir uma óptica sensível, que capta o real de modo sempre crítico. Não é à toa, portanto, que Drummond trace seu retrato como um ser maldito. Todavia, essa maldição perde a aura romântica, porque não resulta dela nenhuma visão alucinada, nenhuma concepção extravagante do mundo, como acontecia com o adolescente Rimbaud, por exemplo, em “Uma estação no inferno” e em “Alquimia do verbo”. O poeta é simplesmente o pobre “Carlos”, a quem o “anjo torto” se dirige numa fala banal e sem nobreza:

Quando nasci, um anjo torto  
 desses que vivem na sombra  
 disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. (Drummond, 2014a: 9)

O *gauche* é dono desse olhar que colide com o real, porque impregna as coisas da sua comoção de “conhaque”:

Eu não devia te dizer  
 mas essa rua

mas esse conhaque

botam a gente comovido como o diabo. (Drummond, 2014a, p.10)

É essa aproximação comovida que o faz analisar o mundo e, ao mesmo tempo, analisar-se; mas, evitando todo derramamento emotivo, porquanto a lógica do sentimento é fundamentada num estímulo artificial, etílico. O sentir drummondiano identifica-se, dessa maneira, ao sentir pessoano de o “poeta é um fingidor”, ou às lágrimas crocodilianas de Baudelaire, que não vêm do coração. Assim, o homem acaba por assumir a sua fraqueza, exibindo sua humanidade, a sua condição de ser em **desascensão**, por meio da óptica irônica, que joga com o leitor, provocando nele um desequilíbrio, ao inverter o sentido tradicional de velhos mitos:

Meu Deus, por que me abandonaste

se sabias que eu não era Deus

se sabias que eu era fraco. (Drummond, 2014a: 9)

Um não-Cristo, anti-herói, o sujeito pratica o ritual inútil do embebedamento pelo conhaque (a súpula do vinho e do fel de Jesus Cristo), que não lhe permite o exercício da piedade e nem sequer a conquista de qualquer paraíso, o símile da compreensão harmoniosa do mundo. Vem daí que este homem, inspirado pelo “anjo torto”, passe a ver o mundo de uma perspectiva eminentemente crítica. De um lado, por exemplo, em “A máquina do mundo”, desmistifica a concepção mecanicista de Ptolomeu, que via o Universo como um mecanismo perfeito, sujeito a leis eternas e imutáveis.

Esse poema de Drummond, na realidade, é glosa de parte do Canto X, de *Os Lusíadas* (76-141), na qual a deusa Tétis conduz Vasco da Gama ao alto de um morro, para lhe mostrar uma miniatura do Universo, conhecida como “Máquina do mundo”:

Não andam muito, que no erguido cume

Se acharam, onde um campo se esmaltava

De esmeraldas, rubis, tais que se presume

A vista que o divino chão pisava.

Aqui um globo vem no ar, que o lume

Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente.

Qual a matéria seja não se enxerga,  
Mas enxerga-se bem que está composto  
De várias orbes, que a Divina verga  
Compôs, e um centro a todos só tem posto.  
Volvendo, ora se abaixe, agora se erga,  
Nunca se ergue ou se abaixa, e um mesmo rosto  
Por toda a parte tem; e em toda a parte  
Começa e acaba, enfim, por divina arte,

Uniforme, perfeito, em si sustido,  
Qual, enfim, o Arquétipo que o criou.  
Vendo o Gama este globo, comovido  
De espanto e de desejo ali ficou.  
Diz-lhe a Deusa: “O trasunto, reduzido  
Em pequeno volume, aqui te dou  
Do Mundo aos olhos teus, para que vejas  
Por onde vais e o que desejas.

Vês aqui a grande máquina do Mundo,  
Etérea e elemental, que fabricada  
Assim foi do Saber, alto e profundo,  
Que é sem princípio e meta limitada.  
Quem cerca em derredor este rotundo  
Globo e sua superfície tão limada,  
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,  
Que a tanto o engenho humano não se estende. (Camões, s.d.:318-319)

A exibição desse globo precioso por parte da deusa é uma espécie de prêmio ao grande navegador, como se este, alegoricamente, tomasse posse, em nome dos portugueses, do Universo. Nesse sentido, Vasco da Gama deixa de ser um indivíduo e torna-se um arquétipo, um modelo de homem. Camões, dessa

perspectiva, mimeticamente, compreende o homem dentro de uma visão não particular, mas universal, pois seu herói se torna o representante de uma raça, que realiza uma tarefa excepcional, ao expandir as fronteiras do Império. Vem daí que sua subjetividade esvazia-se de conteúdo, o que faz que Vasco da Gama atinja o *status* de um semideus. Contrariamente, em Drummond, o sujeito que anda por uma estrada pedregosa, absorto e cismando, não tem condições ou estado de ânimo propício para contemplar o grande mistério, a chave do sentido das coisas, que lhe é oferta de modo gratuito:

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável  
[...]  
Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,  
[...]  
baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara  
sobre a estada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas. (Drummond, 2014a, 379-382)

A consequência de o sujeito moderno ser incapaz de contemplar ou compreender o sentido da máquina do mundo é a perda da totalidade, é seu aprisio-

namento no particular, no anódino espaço de uma estradinha pedregosa em Minas. Observe-se que, neste caso, o homem comum drummondiano, que nem nome possui, é um antípoda do Vasco da Gama camoniano; aquele é solitário em sua humanidade, em sua perda da idealidade; este, tendo como guia uma deusa, funde-se à coletividade, depois de alcançar a glória, mas, em compensação, é obrigado a despir-se de toda particularidade. Mais do que indivíduo, o navegador perde, no espaço do poema, o seu caráter individual e torna-se um símbolo, um modelo.

A criação de um novo homem solitário, profundamente humano, tem íntima relação com o fato de o poeta desfazer-se do lastro da tradição poética, de lugares-comuns, que inspiram os sentimentos idílicos de paz, felicidade, como acontece em “Cidadezinha qualquer”:

Casas entre bananeiras,  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

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

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus. (Drummond, 2014a, 30-31)

A atmosfera delicada, bucólica, do campo é invadida por componentes irônicos, tais como os animais vulgares “cachorro” e “burro”. Mas, ao mesmo tempo, o advérbio “devagar”, reiterado quatro vezes, nascido das palavras mais nobres como “pomar” e “cantar” (pela rima), é que introduz o lado crítico, que se manifesta de maneira categórica no verso final, na expressão grosseira e redutora dos componentes delicados. O “devagar” implica estagnação do tempo e do que é vivo, porque culmina com as reticências e morre na quadratura das metonímicas janelas que “olham”.

A concepção do mundo como paisagem acaba por remeter o poeta, por associação, a um espaço paradisíaco, privilegiado, onde ele repousaria, entediado da

vida agitada da cidade. A esse propósito, lembraria a utopia da “Ilha dos Amores”, que retoma o mito da clássica “Ilha de Citera”, em *Os Lusíadas*, do *locus amoenus* dos poetas bucólicos do século XVIII e da natureza exuberante, e mesmo o *locus horrendus* explorados pelos românticos. Mas Drummond, em oposição a esses *topoi*, cria distopias, pois o espaço de sua cidadezinha nada tem de paradisíaco. O tédio nega qualquer possibilidade de prazer, ainda mais porque o *locus* é anódino, nada tem da perfeição das utopias desenhadas nos séculos anteriores. A mesmice e a rotina constituem castigo para um homem de formação urbana que, em vez de ver o natural como um espaço sagrado, tal qual a tradição poética concebia, apenas o vê com desdém, com desprezo.

Se a paisagem se esgota, enquanto retrato ideal do mundo, o mesmo acontece com os grandes sentimentos, como o amor, as emoções da dor amorosa e da solidão, os místicos estados de espírito etc. O desencanto deste homem fraco, sem piedade por sua fraqueza, estende-se aos artifícios criados pelo homem para justificar a existência aqui na Terra.

Em “Quadrilha”, por exemplo, Drummond investe contra as relações amorosas:

João amava Teresa que amava Raimundo  
 que amava Maria que amava Joaquim  
 que amava Lili  
 que não amava ninguém.  
 João foi para os Estados Unidos. Teresa para o convento.  
 Raimundo morreu de desastre. Maria ficou para tia,  
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
 Que não tinha entrado na história. (Drummond, 2014a: 34)

O tema do desencontro é pautado pelo tom musical, em que a sucessão de pares forma a dança da quadrilha. A ideia de desencontro, nos versos seguintes, é acrescida com a imagem da dispersão das personagens. Mas não só isto: a dispersão, acompanhada de desgraças pessoais, tem um componente irônico na intromissão do personagem estranho. O amor então acontece fora do amor (“Lili não amava ninguém”) e fora da história: o J. Pinto não tem nome, escondendo-se atrás do seu anódino e anônimo emblema, o J. Se a ideia original da quadrilha implica aproximação dos pares e comunhão numa festa, esta aqui é,

portanto, subvertida, porque leva ao desencontro.

Assim, as relações humanas parecem mediatizadas por obstáculos que impedem os encontros. O viver configura-se como um difícil caminhar, sem a glória final de um paraíso ou um ideal a ser conquistado, como se verifica num poema como “No meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 no meio do caminho tinha uma pedra. (Drummond, 2014a: 22)

Exemplar em seu despojamento, o poema organiza-se entre a estaticidade do termo “pedra” e a sugestão de movimento dado por “caminho”, ambos mediatizados pelo sujeito, que os fixa nas “retinas fatigadas”. Mundo vazio este: a reiteração de “pedra” acentua a sua mesmice, o que provoca em consequência o esvaziamento do sujeito, cuja memória é como que bloqueada pela imagem reiterada: “pedra no meio do caminho”. A falta de sentido da vida está neste obstáculo que inviabiliza a caminhada, mas também se oferece na consciência em branco do poeta, que se bloqueia para tudo o mais, já que a existência somente lhe oferece a repetitiva imagem. Configura-se, desse modo, o mito de Sísifo, mas o mito descaracterizado, porque pedra não é tarefa que um herói tem de suportar sobre os ombros, pedra é somente um obstáculo a um sujeito cansado, antes de enfrentá-la. Pedra não é mais a pena a suportar sobre os ombros, pedra é a pedra da palavra: a mesmice do mundo e o seu vazio ganham, então, correspondência na expressão. Não há mais o que dizer de uma existência que se apequenou e perdeu a nobreza. Aliás, a esse propósito, chama a atenção, no texto, o uso do verbo “ter”, no lugar de “haver” (“Tinha uma pedra no meio do caminho”). Coloquial, a expressão verbal acaba por ajudar a caracterizar o mun-

do do poema como um mundo despido de transcendência.

Se o “mundo não vale a pena”, se a existência se esvaziou de sentido, o que cantará o poeta? Para que servirá a poesia? Essas questões são postas de maneira mais evidente em poemas como “Mãos dadas”, “O lutador”, “Procura da poesia” etc., que mostram esse caráter “objetivo” de maneira mais evidente, já que são poemas cujo tema é a poesia ou o fazer poético. Primeiramente, temos de distinguir a postura assumida por Drummond diante de determinados temas que, as mais das vezes, representam clichês desgastados:

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
 não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,  
 não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,  
 não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins. (Drummond, 2014a: 100)

Nesses versos de “Mãos dadas”, encontram-se certos tópicos poéticos tradicionais repudiados pelo poeta, porque todos eles, ironicamente retomados, fazem da poesia um desaguadouro para os sentimentos amorosos, um entorpecente barato, ou ainda um meio para a libertação de uma identidade (refúgio em “ilhas” e rapto por “serafins”). Nesse conjunto de lugares-comuns, ressaltam, portanto, os de caráter romântico e / ou simbolista; mas, fundamentalmente, a existência deles justifica-se por representarem verdadeira excrescência ou acessórios, à margem da poesia.

Algo semelhante acontece no soneto “Conclusão”, em que se revisitam os lugares-comuns como “impactos de amor”, “memória infantil” e “outono pobre”. Sintomaticamente, o poeta nega-lhe a condição de poesia, e conclui que “o que não é poesia não tem fala” (Drummond, 2014a: 391). Assim sendo, parece que a chave de tudo se encontra no verbo *falar*. O poeta é aquele que fala algo muito especial e que resulta de um olhar inquisitivo, dispensando, inclusive, a filtagem do conjunto de clichês arrolados até aqui.

Mas, sobre que fala o poeta? Em “Mãos dadas”, Drummond discorre sobre seu interesse pelo “tempo”, em que consiste sua matéria. Ora, o tempo é um dado da experiência essencialmente móbil, que se transforma a cada instante; em suma, uma abstração que se traduz por: “homens presentes” e “vida presente”, enunciados mais adiante. Com tal afirmação, evitando dizer o conteúdo do poema, o poeta aponta para uma generalização que se refere ao eterno binômio

sujeito / objeto, em sua interação dinâmica.

Não há conteúdo poético mais simplório do que este: o poeta cantará o homem e o mundo, em sua perene transformação. Desse modo se explica também o porquê de este conteúdo estar intimamente ligado a uma forma que lhe é análoga. Motivos simples, expressos por uma forma despojada, limpa, simples. Em Drummond, o texto ganha em clareza, precisão, e a linguagem cifrada oferece-se por meio do despojamento da pedra. O oxímoro “claro enigma” – aliás, título de um de seus livros mais conhecidos –, esconde / revela esta retidão, que se quer como enigma, por oferecer o desvelamento do anódino cotidiano ou das anódinas relações humanas. O sentido das coisas está muito claro, evidente, mas só se torna acessível pela palavra despojada, que recusa engodos ou artifícios para levar ao essencial (se é que o essencial existe).

Solitário e desencantado, este arauto dos tempos modernos faz da poesia mais um meio de inquietar o homem, para lançar-lhe à cara esta matéria anódina, feita de coisa nenhuma, do que propriamente um meio de lhe dizer verdades ou valores essenciais, que a tradição costumava catalogar como nobres.

É aí que se encontra a “finalidade sem fim” a que nos referimos no início do artigo. Quando trata da pintura de Portinari em “A mão”, Drummond refere-se a uma concepção de arte como para-realidade:

Tudo existe porque foi pintado à feição da laranja mágica  
 não para aplacar a sede dos companheiros,  
 principalmente para aguçá-la  
 até o limite do sentimento da terra domicílio do homem. (Drummond, 2014b: 81)

Analogamente, o poema também pode ser considerado como “laranja mágica”, no entanto sua magia não reside em “aplacar a sede”, já que não tem como função algo exterior a ele. O poeta nega que a arte deva ser meio para um fim; pelo contrário, ela trabalha sobre seu mundo de magia e, ao invés de saciar a sede real, apenas a estimula.

Assim, o sentimento de dor não diminui com a leitura de um poema, mas intensifica-se, no sentido de que o que tem um caráter puramente individual adquire contorno universal: “até o limite do sentimento da terra domicílio do homem”. Isso faz lembrar as ideias de Eliot acerca da função social da poesia, expostas num ensaio sintomaticamente intitulado “A função social da poesia”.

Para o crítico anglo-americano, a tarefa do poeta,

como poeta, é apenas indireta com relação a seu povo: sua tarefa direta é com sua *língua*, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la. Ao exprimir o que as outras pessoas sentem, também ele está modificando seu sentimento ao torná-lo mais consciente; ele está tornando as pessoas mais conscientes daquilo que já sentem e, por conseguinte, ensinando-lhes algo sobre si próprio. (Eliot, 1991: 31)

A poesia, portanto, tem essas finalidades: distender a língua e aperfeiçoá-la ao máximo, de modo que possa despertar em nós sentimentos autênticos ou aguçar sentimentos que já possuímos, mas de cuja existência não se tem consciência. Dessa maneira,

Drummond surge como um dos primeiríssimos poetas brasileiros, e o mais importante de sua época. Cantor da terra e da cidade, analista sutil da criação poética, *moralista* fascinado pelas paixões do homem e pela ordem do mundo, ele é, depois de Machado de Assis – com quem divide tanto o humor desiludido quanto a atitude lúdica no tocante à forma e ao verbo – o principal exemplo, na literatura brasileira, da obra literária voltada à problematização da vida. Ora, a única função válida e legítima de um texto literário, pelo menos desde a Revolução Industrial, é justamente a problematização do real, distinta a um só tempo da edificação moral e do simples divertimento. (...) Carlos Drummond de Andrade é muito mais que um bom escritor. É um grande praticante da poesia como jogo do conhecimento – e da sabedoria. (Merquior, 2012, p. 326)

Portanto, a poesia de Drummond, ao lado dessa finalidade sem fim, ofereceu-se também como um jogo. Entendido, ludicamente, frente ao silêncio do mundo, o poema caracteriza-se apenas como uma brincadeira de criança:

Meu bem, façamos de conta  
de sofrer e de olvidar,  
de lembrar e de fruir,  
de escolher nossas lembranças  
e revertê-las, acaso

se lembrem demais em nós,  
(...)  
Meu bem, usemos palavras,  
 façamos mundos: ideias.  
 deixemos o mundo aos outros  
 já que o querem gastar. (Drummond, 2014a: 319)

Este mundo ilusório de pura magia instaura-se no espaço da invenção, cuja utilidade se esvazia. A poesia, assim, evita o caos e a desarmonia do cotidiano, ao ter uma dupla função: de um lado, tira o ser humano do marasmo do cotidiano banal, ao fazê-lo participar de um jogo espiritual, ao fazer com que ingresse num mundo de faz de conta, mais real do que a própria realidade anódina; de outro, desperta nele profundas emoções, que foram sufocadas no instante em que ele se deixou embair pelo canto das sereias, representado tanto pelo espaço idílico dos clássicos, quanto pelas ilusões românticas e/ou simbolistas.

## Referências

- ABRAMS, M. A. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 1*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Nova reunião: 23 livros de poesia – volume 2*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014b.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BRANDÃO, Antônio Jackson S. “Rompimento do modelo epistemológico mimético”. In: *Crítica Cultural- Unisul, Palhoça*, v. 6, n. 1, p. 143-160, 2011.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, s.d.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. do texto de Marise M. Curioni e dos poemas de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro. VECHI, Carlos. *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992.
- HEGEL, Georg Wilhelm F. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HORÁCIO. *Arte poética*. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Clássica Editora, s.d.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso, universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1975.
- VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles mimético*. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.