

## A POESIA DO TEMPO PRESENTE – A POESIA PRESENTE NO TEMPO

*Juarez Poletto*<sup>1</sup>

### RESUMO

O estudo apresenta a leitura de sete poemas de Carlos Drummond de Andrade, todos da obra “Sentimento do mundo”, objetivando mostrar como o deslocamento do poeta de Minas Gerais para o rio de Janeiro mudou a perspectiva de sua poesia, do centramento em si para o centramento no mundo, e de como a mudança de espaço faz o poeta assumir o tempo presente e as questões da realidade contemporânea.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Drummond. Tempo e poesia. Sentimento do mundo. Literatura brasileira.

### ABSTRACT

This paper presents the reading of seven poems by Carlos Drummond de Andrade, all of them from the work “Sentimento do mundo”, aiming the realization that the poet’s moving from Minas Gerais to Rio de Janeiro altered the perspective of his poetry, altering the focus on the self to a focus on the world, and of how the change in space forces the poet into assuming the present time and the queries of contemporary reality.

**Keywords:** Brazilian poetry. Time and poetry.

### O Historiador

Veio para ressuscitar o tempo  
e escarpelar os mortos,  
as condecorações, as liturgias, as espadas,  
o espectro das fazendas submergidas,  
o muro de pedra entre membros da família,  
o ardido queixume das solteironas,  
os negócios de trapaça, as ilusões jamais confirmadas  
nem desfeitas.

---

<sup>1</sup> Graduado, mestre e doutorando em Letras. Professor do Departamento Acadêmico de Comunicação e Expressão do CEFET-PR e da PUC-PR. Escritor com 4 romances e 4 coletâneas de poemas publicados em Curitiba.

Veio para contar  
o que não faz jus a ser glorificado  
e se deposita, grânulo,  
no poço vazio da memória.  
É importuno,  
sabe-se importuno e insiste,  
rancoroso, fiel.

(Carlos Drummond de Andrade: *A paixão medida* – 1980)

## 1. Propósito

Num ruído intenso que gerou ecos para o futuro, a poesia do Modernismo brasileiro buscou reinventar as origens e a história do povo brasileiro, como bem revela Vera Lúcia de Oliveira.<sup>2</sup> Oswald de Andrade parodiou a história às avessas, recriando poeticamente as crônicas do descobrimento e da colonização; Cassiano Ricardo cultuou os heróis e os mitos em torno das figuras dos bandeirantes; Raul Bopp buscou uma gênese para o povo em tempos primordiais amazônicos; Cecília Meireles reconstruiu a história e o herói da independência em “Romanceiro da Inconfidência”. Mas veio um outro ruído, que começou concomitante com o primeiro, ecoaram juntos, buscaram os mesmos ouvidos, mas este revela outro tom e se prolonga com outros ecos: não a história pregressa, mas o tempo presente. Assim são Mário de Andrade e sua “arlequinal” São Paulo; Murilo Mendes e Jorge de Lima em sua poesia proletária; Vinícius de Moraes em seu *O dia da criação* (“porque hoje é sábado”) ou seu *Operário em construção*; Carlos Drummond de Andrade e “os homens presentes, a vida presente”.

João Luiz Lafetá<sup>3</sup> já abordou com propriedade o movimento que vai do estético ao ideológico na produção crítica e artística dos anos 20 e 30 do século XX. O projeto estético de ruptura da linguagem – mais acentuado nos anos 20 - atinge seus pontos altos com “Memórias sentimentais de João Miramar” (1924), de Oswald de Andrade, e “Macunaíma” (1928), de Mário de Andrade, assim como nas respectivas produções poéticas desses autores. Mas já nesses primórdios da fase heróica do movimento, o grupo Verde-Amarelo (1925) dava mais importância ao projeto ideológico, que buscava a expressão de uma arte nacional, a consciência do país, o culto à raça, à terra, ao sangue brasileiros. Lafetá percebe um movimento pendular entre o estético e o

---

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Vera. Lúcia. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP/Blumenau: FURB, 2002.

<sup>3</sup> LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.

ideológico: quando e onde um é mais forte, o outro enfraquece e vice-versa. O equilíbrio ou a proximidade deles se encontra na produção artística e crítica de Mário de Andrade.

Parece existir também o referido movimento pendular em relação ao tempo na poesia modernista: ora passado ora presente; e há certamente uma poesia de preocupação com a história: ora reconstruindo o passado com ironia ou ufanismo, ora construindo o presente pela constatação ou pela crítica.

Aí está o meu propósito: averiguar se e como ocorre a re-elaboração do tempo presente na poesia de Carlos Drummond de Andrade, em alguns poemas selecionados da obra “Sentimento do Mundo”. Entendo a expressão *tempo presente* como o período vivido pelo autor na época em que a obra em análise foi elaborada. Ao buscar as marcas temporais que figuram a vida, ou o nível de consciência histórica contido nos versos, abro mão do estudo específico do lírico, que se propõe como resistência à ideologia. Entretanto não é possível a um poeta viver em outra História, alheia à história de formação social em que escreve. Assim sua obra contém, em instável equilíbrio, os valores de seu tempo e seu questionamento.

Escolho essa obra, pois ela representa a criação do autor em um momento crucial da história do Ocidente: o período preparatório e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Opto ainda por Drummond, porque o poeta faz na sua produção (aí semelhante à vida) a trajetória do ser encasulado, um “eu” lírico que se bastava em seu espaço-tempo mineiro, para um ser que vai ao mundo, que sai de Minas, encontra o Rio de Janeiro, faz seu tempo acontecer, experimenta a densidade desse tempo e percebe que tem “apenas duas mãos e o sentimento do mundo”. Ao se deslocar de seu espaço é como se percebesse o seu tempo. Quase como um ato de criação que opõe ao tempo criado com seu deslocamento, um tempo anterior eterno, ou uma inexistência de tempo, em que a consciência sobre o outro é irrelevante ou utópica (“Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração.”), pois o outro ainda não é, porque o “eu” é maior que o mundo. Parodio aqui tanto Affonso Romano de Sant’Ana, como imito Santo Agostinho, ao tratarem respectivamente da trajetória do poeta e do tempo.<sup>4</sup>

## 2. Tempo e Poesia

Uma questão se põe, antecipadamente a qualquer estudo e análise dos textos drummondianos: tempo implica história. O próprio Drummond citado na

---

<sup>4</sup> Affonso Romano de Sant’Ana desenvolve sua teoria sobre Drummond de Andrade na obra *O Gauche no Tempo*, enquanto Santo Agostinho desenvolve sua teoria do tempo no livro 11 de suas *Confissões*.

epígrafe afirma “O historiador veio para ressuscitar o tempo”. Tempo esse que o poeta propõe seja o do cotidiano, das coisas comuns, dos “muros familiares” que serão derrubados e das memórias revolvidas. Então se impõe uma pergunta: como entender o tempo para e na poesia? Há na poesia tempo?

Creio haver no poema três configurações temporais distintas, mas complementares. Uma externa: a inserção histórica do poema, tanto na história do autor como na da época em que foi construído e até no momento da leitura; uma segunda, esta já constituinte do texto: o conteúdo de informação que traz à tona um momento, um evento, uma situação que se pode localizar na história do homem ou em sua “experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema”<sup>5</sup>, isso é reconhecível na recepção; a terceira plenamente interna: a trajetória singular do tempo do próprio poema, o tempo da expressão (*pathos*). No primeiro caso, a situação parece mais simples, já que se conhece quando cada poema veio ao mundo num livro que o tornou público e foi recebido desta ou daquela maneira, embora se saiba que alguns poemas são divulgados anos depois de produzidos (trata-se de um tempo presente para a recepção e para a produção). No segundo caso, a relação temporal está associada ao assunto ativado pelas palavras do poema: algo interno que evoca algo externo (tendência, na produção e recepção, à recuperação de uma experiência já vivida ou às sensações presentes perante um evento); o tempo interno revela-se por dois caminhos: o movimento dos tempos verbais, advérbios e congêneres, mas também por outro, isto é, o próprio ritmo do tempo no poema enquanto Ser. Um tempo de alucinação, de iluminação. Para compreender este último, valho-me dos estudos de Anchyses Jobim Lopes:

O tempo do poema, análogo ao tempo da tragédia antiga, não se enquadra na descrição de passado-presente-futuro da cotidianeidade, por tratar-se de uma instauração do próprio tempo enquanto Ser, e não uma noção de tempo que em realidade o reduz em um mero acidente do Ser. Também não se adapta ao tempo compreendido enquanto duração real, por tratar-se de uma instauração a partir de uma vivência de tempo do Ser-aí enquanto núcleo da experiência humana e não uma tentativa de explicação a partir do pensamento metafísico ocidental que vigora desde Aristóteles.<sup>6</sup>

Que tempo é esse, então, que compara o poema à tragédia? Antes dessa resposta, a análise de Lopes ainda sugere que faz parte do rito trágico a repetição mítica que presentifica a origem para moldar o futuro; assim o tempo do

---

<sup>5</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 144.

<sup>6</sup> LOPES, Anchyses Jobim. *Estética e poesia: imagem, metamorfose tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 208.

rito é a busca do tempo sagrado. Daí afirmar-se que a poesia é o esforço de recriar a dimensão mítica do homem e assim abolir o tempo. Mas nessa comparação entre o tempo trágico e o tempo poético, aquele faz uma trajetória de adensamento do presente para reviver um passado que deve ter continuidade no futuro; este revela uma intencionalidade voltada para o futuro como adensamento da exploração dos próprios labirintos, que necessita de um resgate imediato do passado para presentificar-se em sua plenitude.

De outro modo: não se trata de abolir o tempo na poesia, mas de constituí-lo de modo peculiar. O poema não apresenta uma seqüência linear de tempo no que se pode chamar de tempo cotidiano, isto é, não tem uma seqüência passado-presente-futuro, até porque essa homogeneidade do tempo é negada pelas oscilações, acelerações e retardos da seqüência própria e interior do poema, o que é característico também para a narrativa ficcional.<sup>7</sup> O poema se configura num futuro-passado-presente. O impulso ou intencionalidade para o futuro só se concretiza plenamente no ato de leitura ou escuta, quando se desvela o primeiro verso e nasce concomitantemente o próximo passo, mas não se trata de um futuro no sentido da expectativa do não existente e sim de um móbile,<sup>8</sup> uma pulsão que imediatamente se presentifica pela leitura. Esse futuro presentificado acontece também como resgate do passado, uma vez que o poema evoca experiências, afetos, idéias, pois não existe objeto estético plenamente auto-suficiente. Então a densidade existencial do presente no poema, mais absoluto que o presente cotidiano, está em que ele (o presente) condensa em si futuro e passado: aquele como pulsão, este como resgate.

Pensemos o poema em epígrafe: “O historiador”, de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de um todo, um objeto estético. Esse poema é composto de duas estrofes, que revelam movimentos explicitados pelos verbos. O primeiro conjunto de versos é encabeçado por “Veio”, verbo no modo indicativo, sugerindo ação real de um passado que se presentifica. “Veio”, isto é, se fez existir e está presente. Mas nesse mesmo conjunto, acontecem verbos no infinitivo com impulsão para o futuro pela intermediação da preposição “para”. Então: “Veio *para ressuscitar [...] e escarpelar*”, indicando uma meta, uma finalidade. Só que “Veio para ressuscitar o tempo” significa também reviver o vivido, ou tornar presente o passado. “Veio para [...] escarpelar os mortos, as condecorações, [...] o ardido queixume das solteironas” propõe a revisão da história tanto cotidiana, comum, de pequenos eventos, quanto a dos grandes feitos. Portanto, ao inscrever os eventos como relatos, o historiador confere a eles uma configuração verbal-narrativa, o que significa refigurá-los, já que a

---

<sup>7</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: tomo III*. Campinas S.P.: Papyrus, 1997, p. 217-239.

<sup>8</sup> KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1985.

memória é um poço vazio que precisa ser preenchido pelas palavras que lhe dão existência no tempo. A segunda estrofe retoma o movimento da primeira: “Veio para contar”, são verbos similares aos da primeira, mas a segunda acrescenta verbos no presente: “faz” e “deposita”, ou seja, o passado se torna presente, modificado nos tempos verbais. A presentificação não se dá só nos eventos resgatados pelo historiador, mas também no próprio historiador, que, se “Veio”, agora “é”, “sabe-se” e “insiste”, além disso revela sua atitude de não fingimento e nem condescendência ante os dados, pois é “rancoroso, fiel”. Essas figurações temporais se referem especificamente ao assunto do poema, ou seja, ao historiador e aos eventos inscritos, mas há outra maneira de olhar para o tempo no poema, que é comum à idéia do que seja poema e não relativa a seu conteúdo informacional.

Iniciada a leitura, formam-se pensamentos, sensações, imagens na consciência que independem da vontade. Talvez se tenha que ler mais de uma vez para se ter suficiente compreensão, mas iniciado o processo, o fluxo do próprio poema leva-nos até o final. E não se trata de formular um conceito do que seja o historiador, portanto não é uma busca apenas de significado que impulsiona, é mais: há o ritmo e as imagens formando movimento que pulsiona ativamente para a meta, que só é desvelada ao término da leitura. Isso determina a intencionalidade do poema para o futuro, mesmo que tratasse de temática do passado. Cada imagem construída traz à tona experiências e sensações. Observem-se os versos “e escarpelar os mortos” ou “o muro de pedra entre membros da família”. O primeiro, pelo exótico da imagem “escarpelar”, me remete aos índios norte-americanos mostrados pelos filmes daquele país sobre o assunto, mas também propõe a revisão da história, já que sugere tirar algo aos mortos; com o segundo verso, pela proximidade inevitável do exemplo, mergulho nos desafetos e incompreensões familiares. São imagens inevitáveis. E eu disse “*me remete*”; a outro, outras evocações. Aí está o passado tornado presente. Assim, pois, o tempo no poema cria um futuro que se faz presente no ato mesmo de ler e um passado que se constitui no mesmo ato. Esse presente é mais denso que o presente cotidiano, porque pleno, motivado pelo impulso e recheado pelo resgate. E essa experiência de leitura altera a perspectiva existencial do ser. Assim funciona o tempo num poema.

Quando ocorre o desvelamento lírico, o tempo no poema proporciona um instante do que se chamaria eterno retorno, mas também revela sua finitude, pois a intencionalidade para o futuro não acontece em relação a um futuro aberto e infinito e sim se direciona para o resgate de um passado, que também não é um infinito oposto ao futuro senão apenas um voltar-se para constituir com o futuro, um presente. Os limites do resgate ao passado e até mesmo de impulso futuro não têm definição clara, já que ocorrem nos meandros do Ser que tem sua finitude.

Heidegger fundamenta o tempo enquanto Ser<sup>9</sup>, e Anchysses Lopes completa que “o ‘eu’ lírico-poema apresenta-se como ‘Morada do Ser’ não apenas por seu acesso privilegiado à essência da palavra, mas também, por constituir uma instauração de tempo”.<sup>10</sup> Assim o poema é o lugar onde mora o tempo, onde acontece um tipo de configuração temporal. A junção “eu” lírico-poema para Anchysses Lopes é análoga à junção *imagem-ritmo*: se a imagem no poema não vem dissociada do ritmo, o poema também não pode subsistir num vácuo, mas sim quando se presentifica num “eu” lírico, portanto “eu” lírico-poema. O lírico é indissociável do poema, com o qual forma uma unidade. A imagem, por outro lado, sem a qual o “eu” lírico não subsiste, está em contínua metamorfose, o que sugere uma sucessão, logo implica idéia de temporalidade. E arremata Anchysses: o “eu” lírico “só existe enquanto ‘eu’ lírico-poema, e não antes ou depois do poema, [e] também possui sua unidade a partir da temporalidade, enquanto meio de presentificação de tempo em uma consciência. Enquanto temporalidade o ‘eu’ lírico pode ser conceituado como um dos modos de desvelamento do Ser-aí [Dasein], de construção existencial de sua verdade.”<sup>11</sup>

### 3. “Eu” Lírico e Voz Narrativa

A questão que se sucede é: existe algum vínculo entre “eu” lírico-poema e uma voz narrativa no texto poético? É possível conceber o texto poético como narrativa também? A resposta tradicional diz não. Os estudos poéticos dizem não. A fundamentação filosófica diz não. Um poema, de fato, é um fenômeno lírico, o que implica dizer: a expressão de uma verdade em si, num todo que elabora uma seqüência interna não de causalidade, mas de bloco, isto é, um verso ou palavra não é conseqüência de outro senão apenas parte da rede que se forma e que só funciona como rede: os nós fazem um todo, isolados nada significariam, ou até organizados de outro modo seriam outra coisa já. Esse todo, entretanto, diz uma verdade sua, como se cada poema fosse um novo termo, uma frase, informação ou reflexão num objeto de comunicação-vivência-arte que chamamos livro de poemas. Assim, um livro de poemas é um ato comunicativo – com mensagem e objetivos – que se completa na leitura. Esse ato-livro significa que cada poema é uma enunciação, e o conjunto, o discurso dessa comunicação que se dá entre duas praias: um “eu” lírico-poema e um leitor. Que comunicação é essa? O poema carrega sensações, revela medos, destila angústias, desvela desejos e frustrações, contempla esperan-

---

<sup>9</sup> HEIDEGGER, M. *Ser e tempo, Parte I*. Petrópolis: Vozes, 1988.

<sup>10</sup> LOPES, Anchysses Jobim. *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p. 204.

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*: p.183.

ças, mas antes e acima de tudo, reinventa a linguagem. E o que é tudo isso senão um relato múltiplo? Ao mesmo tempo em que conta emoções e experiências humanas, constrói a história da linguagem, compõe o relato de uma visão de mundo e assim constitui parte da grande narrativa da história. Há nos poemas que fazem um livro uma voz que diz uma história: a história de sua percepção de si e do mundo ou de algum aspecto dele, uma história com palavras grávidas de significados. É certo, para haver narração são necessários personagens que parecem não existir na poesia, mas há o operário de quem se conta que caminha sobre as águas; há os camaradas que não avisaram da guerra; a viúva, o sineiro e a microscopista que moravam na barraca ao lado; há os tantos dos quais se diz que têm medo; há as mulheres que em vão batem na porta; os companheiros com quem vamos de mãos dadas; há os heróis que enchem os parques da cidade e todos os homens cá fora, que não cabem no coração do “eu” lírico.

#### **4. Sentimento do Mundo**

Carlos Drummond de Andrade em “Sentimento do mundo” se conta, revela nova etapa de sua trajetória como poeta (do ‘gauche’ de Minas para o ‘gauche’ no mundo), mas também mostra o mundo sob o prisma poético de uma angústia existencial, já que não nega olhar para a realidade social brasileira e internacional dos conflitos humanos e bélicos.

O livro “Sentimento do Mundo” contém poemas produzidos entre 1935 e 1940, período em que o poeta se transfere de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, época em que se prepara a Segunda Guerra Mundial e se dá seu início. Esse momento da história é apreendido pelo poeta e transmutado em versos de consciente preocupação com o seu papel de artista não alheio ao meio em que vive. Vejamos algumas das “frases” que enunciam esse relato poético.

##### **4.1**

###### **Sentimento do mundo**

Tenho apenas duas mãos  
e o sentimento do mundo,  
mas estou cheio de escravos,  
minhas lembranças escorrem  
e o corpo transige  
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu  
estará morto e saqueado,  
eu mesmo estarei morto,  
morto meu desejo, morto  
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram  
que havia uma guerra  
e era necessário  
trazer fogo e alimento.  
Sinto-me disperso,  
anterior a fronteiras,  
humildemente vos peço  
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,  
eu ficarei sozinho  
desfiando a recordação  
do sineiro, da viúva e do microscopista  
que habitavam a barraca  
e não foram encontrados  
ao amanhecer

esse amanhecer  
mais noite que a noite.<sup>12</sup>

O poema que inicia o livro e lhe empresta o nome, *Sentimento do mundo*, termina com a revelação sobre um novo despertar: as veredas do mundo, o eu perante o outro e “esse amanhecer/ mais noite que a noite”. Esse acordar é um acordar para a escuridão, para o sem-caminho, pois “os camaradas não disseram/ que havia uma guerra”, então o “eu” lírico-poema se dirige ao possível leitor e diz de sua até então inconsciência: “humildemente vos peço/ que me perdoeis”. Portanto se trata de um “eu” que adquire agora consciência do seu papel de alguém que conta, que registra e vive: “Quando os corpos passarem,/ eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação/ do sineiro, da viúva e do microscopista/ habitavam a barraca/ e não foram encontrados/ ao amanhecer”. Esse referido amanhecer, para o “eu” lírico-poema, é o deparar-se com a realidade de uma guerra, o amanhecer-noite, “mais noite que a noite”. Ante a realidade que desvela em seu íntimo abalado, o “eu” se vê pequeno: “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”, mas ainda assim “minhas lembranças escorrem”. É como se dissesse: já que pouco ou nada posso fazer sobre isso, penso, lembro, me conscientizo. A analogia que o poema faz entre um acordar pela manhã em que as estrelas se foram e os barulhos do pântano sumiram, e um acordar para algo diferente: “uma guerra” para a qual não está preparado, pois não sabia que era “necessário trazer fogo e alimento” o deixa perdido, sem noção dos limites: “sinto-me disperso,/anterior a fronteiras”. A

---

<sup>12</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 17.

repetição do termo “morto” na segunda estrofe, quando aparece por quatro vezes, insiste na afirmação de que o homem anterior diante desse amanhecer não mais existe, isto é, ante a percepção da nova realidade, não há como permanecer o mesmo, o homem antigo morreu, assim como tudo o que representava ou era seu mundo anterior, já que o céu estará saqueado e o desejo desaparecerá. Surge um novo presente.

O jogo temporal dos verbos e advérbios que compõem o poema é digno de nota. Na primeira estrofe, tudo é presente: *tenho, estou, escorrem, transige*: tanto a constatação da pequenez (“apenas”) do “eu” ante o mundo, quanto a tentativa de manter vivo o passado pelas lembranças. A conjunção *mas* faz a passagem de oposição que há entre o sentimento do mundo, que é a novidade que o torna inseguro, e o domínio que tem sobre o já conhecido: lembranças, amor. A segunda estrofe se volta para o futuro: *quando me levantar, estará, estarei*. Essa projeção permite outra leitura em relação à que já foi feita dos versos a partir do termo *morto*. Pode-se ver a morte como resultado do embate com a realidade nova. Não seria então apenas a mudança ante o novo, mas a partir do novo. Perante a descoberta, não só o homem e o mundo anterior se desvanecem, mas também a perspectiva do “quando me levantar”, ou seja, de quando acordar de fato e não houver mais *mas* que se oponha, tudo estará mudado, pois morto. Então também se pode concluir que o futuro proposto pelos verbos da estrofe não é um futuro de fato senão apenas uma projeção do que já está acontecendo no presente, uma vez que já se afirmou a angústia ante a realidade do mundo: “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”. A terceira estrofe inicia com o passado: *não disseram, havia, era*. Esse passado se refere ao despreparo ante o que veria, daí o inesperado ante o presente, que aparece nos demais verbos da estrofe: *sinto-me (disperso), peço (que me) perdoeis*. Na quarta estrofe, o futuro retorna em condição similar à segunda estrofe: *quando passarem, ficarei*, mas reaparece o passado em *recordação, habitavam, não foram encontrados*. O futuro sugere o que acontecerá quando amanhecer, mas já aconteceu, pois já amanheceu para o “eu” lírico. Então novamente é um futuro que apenas projeta o presente, em que a lembrança constata que para o sineiro, a viúva e o microcopista ou ainda não amanheceu ou foram vítimas dos acontecimentos trágicos que envolvem esse amanhecer. O poema, portanto, concentra tudo num tempo presente, num acontecendo, mesmo que pareça referir-se ao futuro ou recuperar o passado.

Embora seja um poema centrado no “eu”, é importante salientar a presença de uma segunda pessoa a quem o “eu” lírico se dirige: “humildemente vos peço/ que me perdoeis”. Essa pessoa, aqui, parece ser o leitor, ou aquela figura que corresponde, nas narrativas, ao narratário: aquele a quem o narrador se dirige, relatando os fatos; neste caso, dizendo de sua falha.

## 4.2

### O operário e o mar

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não houve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo: uma fascinação quase me obriga a pular a janela, a cair em frente dele, sustar-lhe a marcha, pelo menos implorar-lhe que suste a marcha. Agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos e de navios. Mas não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo, aparentemente banal. Sinto que o mar se acovardou e deixou-o passar. Onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre? Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão de seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, as medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?<sup>13</sup>

*O operário e o mar* é poema que revela a constatação do “eu” lírico-poema de aspecto peculiar da realidade presente: há vínculos entre o operário e o poeta? Intelectual e homem-povo têm algo em comum? A forma do poema chama a atenção, já que é um texto em prosa poética, essa forma mais simples de composição combina com a simplicidade do operário. Depois de caracterizar esse “homem comum”, o poema constata a alienação do operário: “... os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem

---

<sup>13</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 30.

mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos”. Trata-se de um homem que vê o que lhe é próximo e simples: a água que corre e o calor, mas não percebe a finalidade maior dos fios sobre sua cabeça. Há no “eu” lírico-poema um desejo de interpelação do operário, ainda que saiba que não são irmãos e que “Teria vergonha de chamá-lo meu irmão”. E o homem, sem sustar a marcha, caminha sobre o mar, o que surpreende o “eu” lírico-poema, já que o homem não é nem navio nem santo. A alienação do homem o faz entrar em outra realidade? Há como que dois mundos: o do homem que anda sobre o mar e o do “eu” lírico em terra firme e entre eles a comunicação não acontece. A consciência de um diz sobre a distância do outro que, cansado, se contamina de sua realidade mais sonho que real: “e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos”. É nesse momento de contaminação que surge um princípio de comunicação entre ambos, pois o operário se volta e dirige a seu observador “um sorriso úmido”. Mas esse sorriso se choca contra “as formações salinas, as fortalezas da costa”, o que sugere que ele também busca compreensão, mas a escuridão e as brumas da noite impedem a continuidade do gesto.

O papel do poeta vem à tona nesse poema, pois sua sensibilidade está mais apta a perceber as rupturas e os elos entre os seres. A época em que este poema foi escrito o localiza logo após a criação, por parte do governo ditatorial de Getúlio Vargas, das leis trabalhistas, o que torna o operário o centro das atenções e o “eu” lírico quase o santifica, realizando o milagre de andar sobre as águas. Mas é exatamente quando caminha sobre as águas que acontece a comunicação com o “eu” lírico. (Daí a predominância de tempos verbais no presente do indicativo: ação possível do agora.) O que pode sugerir que, quando o operário se afasta do lugar onde anda “pisando assim tão firme”, pois se sente seguro e não percebe criticamente a realidade porque crê que ela lhe é benéfica, então, sim, há o contato com aquele que o observa e percebe as mensagens que os fios levam e o operário ignora. Pisar nas águas é também entrar um pouco no reino do poeta, ainda que este permaneça na terra firme da consciência, pois a água, essa massa menos densa e mais maleável, é como a palavra com suas nuances e possibilidades, e seu mundo de possíveis quase milagres.

Operário e poeta são duas atividades diferentes. Este percebe aquele, mas o contrário é algo raro, excepcional, só ocorre quando o operário entra em estado de graça pisando sobre as águas. O poeta, por seu turno, sente uma irresistível atração pelo operário, mas por mais que queira “pular a janela” para comunicar-se com ele, sente vergonha porque se despreza aos olhos dele. Assim, um diz do outro, sem de fato poder estabelecer a ponte necessária sobre esse abismo que os separa. Há apenas um indício: um sorriso. É o suficiente para manter acessa a esperança de compreensão: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”.

O poema *Sentimento do mundo* conta de um “eu” que tem apenas duas mãos ante o amanhecer de uma guerra para a qual não estava preparado. Já o poema *O operário no mar* mostra esse “eu” isolado, sem possibilidade presente de comunicação com o que lhe é semelhante, ainda que diferente. Assim começa essa narrativa poética que relata sobre um tempo de problemas.

### 4.3

#### Congresso internacional do medo

Provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,  
não cantaremos o ódio porque esse não existe,  
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,  
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,  
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,  
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,  
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
e depois morreremos de medo  
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.<sup>14</sup>

*Congresso internacional do medo* parece ser a conseqüência do estar só e não preparado para a guerra que aí está. Ainda bem que “**provisoriamente**<sup>15</sup> não cantaremos o amor”, assim se mantém a possibilidade de voltar a ser cantado. Por outro lado, *cantaremos* sugere a permanência por algum tempo do medo no lugar do amor. O medo, e suas múltiplas faces, torna os abraços estéreis, pois com ele convivemos, já que é “nosso pai e nosso companheiro”. Os sertões, os mares e os desertos representam no poema a natureza indomável, diante da qual o homem se amesquinha e sente medo. Há uma ambigüidade latente em alguns versos: ao afirmar “cantaremos o medo dos ditadores”, por exemplo, tanto pode sugerir o medo que se sente deles, o que é obvio, como o que eles sentem, já que um ditador é um só homem contra todos. Por que sentiríamos medo dos democratas ou das igrejas? Ora, os primeiros também fazem guerra e as igrejas apóiam, haja vista a atitude do Vaticano durante a Segunda Guerra Mundial ou a Inquisição em época anterior. Os soldados temem morrer, assim como os que sofrem invasão temem os soldados que invadem; as mães temem a perda dos filhos, as igrejas a dos seus fiéis. A insistente repetição da palavra medo no poema o torna vivo e muito presente, com maior poder de ação. E o medo parece criar raízes, pois de medo o homem morre e do seu túmulo “nascerão flores amarelas e medrosas”.

---

<sup>14</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 35.

<sup>15</sup> Grifo nosso.

A insistência com que o “eu” lírico-poema usa o verbo no futuro assegura a aproximação de uma era de medo que tem perspectiva de longa duração, porque o amor, que poderia ser o antídoto do medo, “se refugiou mais abaixo dos subterrâneos”. Se o ódio não existe é porque, no Brasil, não estamos diretamente envolvidos na onda causadora do medo (Guerra Mundial) e porque o que provoca medo não é algo passional como seria o motivo do ódio, que nascerá quando ficarem descobertos os campos de concentração, o que ainda era desconhecido no início da guerra, época da edição desse poema. Daí não haver o ódio e sim o medo.

O título *Congresso internacional do medo* reúne e espalha a idéia do medo. Reúne, pois se trata de um congresso, um encontro, portanto, dos muitos medos; espalha, pois é internacional. Embora os verbos designem futuro, o medo está presente, porque o amor já “se refugiou”. Combinando o futuro de “cantaremos” com o passado “refugiou”, um suprime o outro e fica a sugestão de tempo presente. Em outra forma, diria que o “eu” lírico-poema afirma que a partir de agora cantaremos o medo, pois o amor se refugiou. Há duas formas verbais no presente: “esteriliza” e “existe”. A primeira afirma o que o medo (tema do poema) faz agora: “esteriliza os abraços”; a segunda confirma a inexistência do ódio, que o “eu” lírico-poema não quer cantar.

#### 4.4

##### **Os ombros suportam o mundo**

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.  
Tempo de absoluta depuração.  
Tempo em que não se diz mais: meu amor.  
Porque o amor resultou inútil.  
E os olhos não choram.  
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.  
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.  
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,  
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.  
És todo certeza, já não sabes sofrer.  
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?  
Teus ombros suportam o mundo  
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.  
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios  
provam apenas que a vida prossegue  
e nem todos se libertaram ainda.  
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,

prefeririam (os delicados) morrer.  
Chegou um tempo em que não adianta morrer.  
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
A vida apenas, sem mistificação.<sup>16</sup>

O grande e avassalador medo provém de todas as partes e consome todos os homens, tira-lhes as expectativas de fantasia e deixa a crua realidade, que leva à consciência da solidão e à necessidade de permanecer vivo. Além de tudo, não há para quem apelar, pois “chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus”. Esse tempo de depuração em que o amor é inútil, os olhos não choram, as mãos tecem apenas e o coração secou, é o agora. É a época de descrença no outro, pois “nada esperas de teus amigos” e “teus ombros suportam o mundo”, como um peso morto, mas não o carregam, porque carregar implica movimento ativo, enquanto suportar é quase submissão. Apenas se vive, porque “a vida é uma ordem”. “Ficaste sozinho, a luz apagou-se”, esse verso antecipa *José* e revela os olhos que “resplandecem enormes” na sombra, porque agora no escuro adquirem luz própria, vêm por si e porque agora “és todo certeza” e “pouco importa venha a velhice”, “a vida prossegue” apesar das guerras, das discussões e da fome, pois “chegou um tempo em que não adianta morrer”. Este é um poema que mostra a consciência do poeta sobre seu tempo e a rudeza desse momento em que o ser percebe onde e como está. Dirigindo-se sempre a uma segunda pessoa, é como se o “eu” lírico se tratasse por tu e se referisse a si mesmo, num alerta. Essa técnica, comum no autor, sugere o que passa a ser sempre mais freqüente na poesia moderna brasileira: a ausência de interlocutor para o poeta. É como se falasse sozinho, por isso fala consigo mesmo. Lembra-se o frustrado contato com o operário. Talvez a dificuldade de acesso ao outro tenha levado muitos poetas cada vez mais a produzir metapoemas, o que também faz Drummond, criando um espaço em que o poeta e a poesia se bastam. Mas os apelos do tempo presente, apesar do isolamento das pessoas e talvez por isso mesmo, leva Drummond a querer romper essa barreira, denunciando a solidão dos homens e pedindo mãos dadas.

Os tempos verbais contribuem outra vez para tornar presente a reflexão/ação proposta pelos versos. *Chega, diz, choram, tecem, está, resplandecem, és, sabes, esperas, suportam, pesam, provam, prossegue* verbos espalhados pelo poema todo presentificam o tempo em que “não se diz mais: meu amor”. Se mais ao final do poema surge o passado em dois versos que repetem “chegou um tempo...”, não será certamente para localizar a ação em época já vivida, pois, ainda que “chegou” indique passado, o significado do verbo

---

<sup>16</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 57.

nega sua localização no passado. Se “chegou”, é porque está aqui e agora. Se “chegou um tempo”, é porque o tempo está. O filósofo Agostinho<sup>17</sup> bem esclareceu a existência de um tríptico presente, em que o passado está no agora pela memória, enquanto o futuro pela expectativa. Assim, o mesmo raciocínio vale para a segunda estrofe, onde ocorre: “ficaste sozinho, a luz apagou-se”. Essas duas formas de passado verbal estão circundadas por versos com verbos no presente. O que lhe antecede “Em vão mulheres batem à porta”; e o que lhe sucede “mas na sombra teus olhos resplandecem enormes”. O ficar só e a luz estar apagada já se realizaram, portanto acorreram antes, mas as consequências acontecem agora, pois as mulheres batem em vão e na sombra os olhos resplandecem. É, pois, a memória que gera a atitude do presente. “E nem todos se libertaram ainda” também contém o verbo no passado, mas aqui, o advérbio que lhe segue nega a própria condição de passado do verbo, pois “ainda” sugere o circunstancial até agora, portanto traz a situação para o presente. Em “Alguns [...] prefeririam [...] morrer”, a forma verbal propõe apenas hipótese, não chega a se constituir em algo realizado nem realizável pelo contexto do poema.

#### 4.5

##### Mãos dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
não direi 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.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.<sup>18</sup>

O “poeta” se nega a cantar “um mundo caduco”, um mundo que já passou, assim como não lhe interessa o mundo futuro e afirma: “estou preso à vida e olho meus companheiros”. E com eles, diante da enorme realidade presente, propõe a solidariedade: “Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.

---

<sup>17</sup> Teoria desenvolvida na obra *Confissões*, de Santo Agostinho, citada e estudada por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, tomo 1, Campinas: Papirus, 1994, p.19 a 54.

<sup>18</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 59.

O “eu” lírico-poema em *Mãos dadas* despreza a poesia alienada e alienante, não quer “os suspiros ao amanhecer, a paisagem vista da janela”, não pretende o verso que entorpece os sentidos ou a fuga para opções impossíveis. Claramente declara: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. Esse verso explicita uma vontade que se realiza na obra toda. Drummond criou um “eu” lírico que abre os sentidos para a vida coletiva e cria, sob variados ângulos, a angústia de seu tempo. Ora com o operário ora consigo mesmo, às vezes com os companheiros outras vezes com a própria solidão. No mesmo verso é impossível não notar, por outro lado, a repetição do termo “presente”. Essa insistência não só confirma a obstinação do poeta com uma circunstância temporal específica, como permite ler o termo também como sinônimo de mimo ou dádiva. Assim, o tempo, os homens e a vida podem ser vistos como a “dádiva/presente” que o poeta recebe e sobre a qual produz sua poesia. Seus versos são o mimo com os quais presenteia o leitor.

Nesse poema o jogo de tempos verbais se faz entre a negação de todos os verbos que indicam futuro e a afirmação de todos os que indicam presente. Há duas estrofes e em ambas o “eu” lírico-poema começa com a negação do futuro: “Não serei o poeta de um mundo caduco” e “Não serei o cantor de uma mulher, de uma história”. Em ambas também encerra com a afirmação do presente: “vamos de mãos dadas” e “O tempo é a minha matéria”. O que está negando de fato o “eu” lírico? Certamente não só o mundo futuro, mas também a feitura, no presente ou na continuidade do presente, de versos que fujam à realidade dos homens de seu tempo. Trata-se claramente de um metapoema cuja proposta é uma poesia engajada: o artista não pode esquecer quando e onde vive sob pena também de caducar.

#### 4.6

##### **Elegia 1938**

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,  
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.  
Praticas laboriosamente os gestos universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue frio, a concepção.  
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze  
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.  
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina  
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas  
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.  
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.  
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota  
e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.<sup>19</sup>

O “eu” lírico-poema, nesses versos elegíacos, se dirige a uma segunda pessoa, numa espécie de diálogo-exortação em que relata e denuncia o trabalho “sem alegria para o mundo caduco” desse “tu”, cujas ações são mecânicas e levam ao vazio. Nesse mundo cujos valores já caducaram, nada de novo pode acontecer, e tudo o que o “tu” faz são gestos genéricos que repetem as faltas e os anseios que sempre existiram. Os parques estão cheios de pregadores de ideais românticos para pessoas que têm necessidades primárias. “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra”, pela morte que representa, dispensando-o assim de morrer. Dormir então é a forma de esquecer os problemas, mas o acordar é sempre terrível, pois revela a existência da “Grande Máquina” do mundo, perante a qual o homem se sente pequeno. Se o “tu” conversa com os mortos é porque também é um deles. Isso revela a derrota desse ser que perdeu tempo com coisas fúteis e é minúsculo ante a realidade para poder interferir nela, preso que está aos negócios e a suas exigências, por isso pensa que a felicidade está distante e aceita as condições injustas de seu mundo caduco, já que sozinho não pode “dinamitar a ilha de Manhattan”, onde todo o mercado se concentra.

Também neste poema é absoluta a presença do tempo verbal no presente: *trabalhas, encerram, sentes, enchem, arrastas, preconizam, abrem, recolhem, amas, encerra, sabes, dispensam, prova, repõe, caminhas, conversas, tens, aceitas, podes*. Há apenas na quarta estrofe duas formas verbais do pretérito perfeito, denotando ações do passado concluídas: “A literatura estragou tuas melhores horas de amor” e “Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear”. Em ambos os versos, o “eu” lírico-poema denuncia perdas passadas do “tu”, que ajudaram a constituir o que ele é agora: um ser derrotado, pois não contribuiu para semear a felicidade coletiva que precisa ser adiada.

Ainda que se dirigindo a um “tu”, fica a sensação de um auto-referir-se. Técnica, aliás, muito presente na produção de Drummond de Andrade. Essa

---

<sup>19</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 73.

espécie de diálogo mudo do “tu” que não responde, significa a aceitação do que o “eu” lírico lhe imputa, como se num exame de consciência, a própria consciência percebesse o caducar da ação até então empreendida.

#### 4.7

##### **Mundo grande**

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 me grito,  
por isso freqüento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:  
preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.  
Só agora vejo que nele não cabem os homens.  
Os homens estão cá fora, estão na rua.  
A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.  
Mas também na rua não cabem todos os homens.  
A rua é menor que o mundo.  
O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.  
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.  
Viste as diferentes cores dos homens,  
as diferentes dores dos homens,  
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso  
num só peito de homem... sem que estale.

Fecha os olhos e esquece.  
Escuta a água nos vidros,  
tão calma. Não anuncia nada.  
Entretanto escorre nas mãos,  
tão calma! vai inundando tudo...  
Renascerão as cidades submersas?  
Os homens submersos – voltarão?

Meu coração não sabe.  
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.  
Só agora descubro  
como é triste ignorar certas coisas.  
(Na solidão de indivíduo  
desaprendi a linguagem  
com que homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,  
as sonatas, os poemas as confissões patéticas.  
Nunca escutei voz de gente.  
Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei  
países imaginários, fáceis de habitar,  
ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.

Meus amigos foram às ilhas.  
Ilhas perdem o homem.  
Entretanto alguns se salvaram e  
trouxeram a notícia  
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,  
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.  
Entre o amor e o fogo,  
entre a vida e o fogo,  
meu coração cresce dez metros e explode.  
– Ó vida futura! nós te criaremos.<sup>20</sup>

Todas essas dores individuais e coletivas, todas as frustrações e medos do mundo e dos homens já não cabem no “eu” lírico, o mesmo “eu” que afirmara ante a vastidão do mundo: “mais vasto é meu coração”. “Não”, confessa ele agora, “meu coração não é maior que o mundo”, pois nele não cabem nem suas próprias dores, por isso extravasa contando-se e se expondo nas livrarias. Também ante si está o grande mundo e sua enorme realidade de homens com suas diferentes dores e realizações, e fica “difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso num peito de homem... sem que ele estale”.

Novamente há um “eu” lírico que se dirige a um “tu” que presumivelmente sabe das coisas do mundo. O “eu” busca a compreensão do “tu”: “sabes como é difícil sofrer tudo isso”, Mas o “eu” torna a dizer de si, da ignorância de seu coração: “como é triste ignorar certas coisas” e se justifica dizendo que “na solidão de indivíduo/ desaprendi a linguagem/ com que homens se comunicam”. Pergunta sobre o futuro, se voltarão cidades e homens submersos, e na seqüência, afirma sua alienação passada: “Outrora viajei/ países imaginários”, para depois dizer que alguns de seus amigos se salvaram das ilhas que perdem os homens e voltaram para informar que o mundo continua crescendo. Então o “eu” pensa que seu coração pode também crescer, mas não há coração que suporte crescer tanto. Nesse processo de

---

<sup>20</sup> ANDRADE, C. Drummond de. *Sentimento do mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 75.

desenvolvimento da autoconsciência, termina com otimismo: “– Ó vida futura! nós te criaremos”. Há, portanto um “eu” no presente que lastima sua insipiência passada e que no final afirma a construção conjunta da vida futura, como que se unindo ao “tu” a quem se dirigia antes, na terceira e quarta estrofes. Esse mesmo “tu”, já construídos em outros poemas, como um espelho com quem o “eu” busca diálogo e de quem não obtém resposta, pois não lhe faz perguntas, mas afirmações. Esse “tu” é o humano a quem o “eu” se dirige, humano que percebe o mundo e em quem o “eu” vai buscar motivos para suas reflexões sobre seu tempo. Como se fosse o “eu” lírico-poema numa conversa com o próprio autor, pessoa real que percebe e sente as experiências do mundo, mas que no poema é não fala, pois quem tem voz aí é o ser que se constitui no poema, um ser ficcional, portanto, mas que não perdeu a consciência de seu criador.

Os tempos verbais também aqui designam predominantemente o presente: *é, cabem, gosto, dispo, grito, freqüento, exponho, preciso, vejo, estão, sabes, conheces, anuncia, descubro, perdem, pode, cresce, explode*. Certo, existem formas no passado e no futuro, mas nem são predominantes nem determinam a ação/reflexão central do poema. A constatação do mundo grande, maior que o coração, é presente, confirmada pelo advérbio *agora*: “Só **agora** vejo que nele não cabem os homens”; “Só **agora** descubro/ como é triste ignorar as coisas”<sup>21</sup>.

## 5. Remate

A voz que perpassa todos esses poemas, o “eu” lírico que se conta e conta o mundo com o qual se mistura, esse “eu” diz algo, ou, como escreveu Umberto Eco, esse *autor-modelo* é uma estratégia que conduz o leitor à percepção de uma realidade poética feita de linguagem, que relata sensações, expectativas, ações, movimentos, reações, atitudes, reflexões, e principalmente as dores de seres derrotados ou frágeis que precisam dar as mãos como forma de sobrevivência no mundo, mas que ainda assim são seres solitários.

Se possível contar a história cujo enredo subjaz nos poemas em questão, diria: “*Eu tenho o sentimento do mundo, mas com apenas duas mãos, pouco posso fazer. Mal me comunico com os que não fazem parte de minha realidade próxima, como o operário. Desse isolamento decorre o medo que se espalha pelo mundo e que eu preciso contar. A solidão, no escuro desse tempo de guerra e medo, leva-me à consciência sobre o tempo presente, do qual eu não quero fugir. Por isso não me proponho a cantar o mundo futuro e nem quero o mundo caduco de outrora, quando fugia para ilhas e me*

---

<sup>21</sup> Negrito nosso.

*isolava. Agora é tempo de solidariedade, de mãos dadas, ainda que com impotência, pois tenho consciência de que só, não posso dinamitar o sistema do poder instalado. Por isso tudo, não consigo mais prender o mundo em meu coração, que explode, que conta o que não cabe em si. Sonho, entretanto, ainda, com a vida futura que será construída em conjunto, pela ação solidária”.*

Aí está a poesia contando uma história com alguma dose de utopia. Cada poema é uma frase dessa construção condensada do relato da vida ou de uma vida. É preciso considerar que ritmo da poesia é mais condensado que o da prosa, é mais elíptico, pois evoca idéias e imagens com frequência mais intensa. Aliás, o poeta Ezra Pound<sup>22</sup> destacou que na língua alemã a poesia é denominada *Dichtung*, que significa “condensação”. Poesia é condensação, prosa é distensão. Ambas contam as experiências da vida e as sensações ante ela. Por isso, também a poesia é um relato, e então tem dimensão temporal, na medida que situa fatos, que posiciona idéias, que marca sensações de um “eu” perante a realidade sua e do mundo, já que ninguém escreve a partir do nada. Há, portanto, nos poemas de Drummond, uma localização temporal da edição, marcas de fatos, reações e sensações temporais que sugerem a época de tensão do regime ditatorial brasileiro e da guerra no mundo, como também a forte presença do uso do tempo verbal do presente. Tudo isso associado a ritmo próprio de cada poema que, no ato de ler, pulsiona para o futuro, recupera o passado a fim de poder se realizar pleno na intensidade de um presente. Mas não se esqueça também que “a poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”.<sup>23</sup>

Carlos Drummond de Andrade – seguindo o dito de Manuel Bandeira: “A poesia está em tudo, tanto nos amores quanto nos chinelos” – desvelou a poesia presente no seu tempo de transição entre o mundo mineiro e o carioca, quando, ao deslocar-se no espaço, deu-se conta de uma realidade-mundo além da realidade-indivíduo, que prevaleceu nos versos de seus primeiros livros. Essa nova realidade percebida impulsiona-o a escrever mergulhando no tempo presente, desnudando o grande mundo que transborda de seu coração.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

ANDRADE, C.D. de. *Antologia Poética*. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sentimento do Mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

AGOSTINHO. *Confissões*.

---

<sup>22</sup> POUND, E. *A B C da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997, p. 40.

<sup>23</sup> BOSI

- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo, Parte I*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1985.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.
- LOPES, A. J. *Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.
- OLIVEIRA, V. L. de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP/Blumenau: FURB, 2002.
- POUND, E. *ABC de Literatura*. 16ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda, 1997.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: tomo I*. Campinas: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa: tomo III*. Campinas: Papirus, 1997, p. 217-239.
- SANT'ANNA, A. R. de. *O gauche no tempo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.