

Artigos

Drummond e a modernidade

Antonio Cicero*

Resumo

Leitura de diversos poemas de Carlos Drummond de Andrade que revelam a modernidade na/da obra do poeta através das formas e dos temas privilegiados. Essa modernidade é enfatizada pela relação estabelecida pelos poemas analisadas com poemas de autores que o precederam e que lhe foram contemporâneos, como Dante e João Cabral de Melo Neto, respectivamente.

Palavras-chave: Drummond; Modernidade; Vanguarda.

Recentemente perguntaram-me, numa entrevista à revista eletrônica portuguesa *Storm*, se eu achava que a poesia brasileira havia conseguido libertar-se do “peso” de poetas como Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. A pergunta dizia respeito aos dois poetas brasileiros mais importantes para mim. Nunca os havia sentido como um peso. Drummond, em particular, sempre me pareceu leve: digo “leve” não porque o ache

* Poeta e filósofo

superficial, pois leve não é superficial, mas porque os seus poemas me parecem ter asas, e costume voar com essas asas drummondianas. Tampouco Cabral me parecia pesado, uma vez que a leitura de suas obras, longe de me oprimir, dá-me ganas de escrever poesia.

Mas talvez eu não estivesse entendendo bem a pergunta. Com certeza ela se referia a alguma coisa como a famosa “angústia da influência”. Nesse caso, a minha primeira reação seria negar sentir essa angústia em relação aos poetas em questão. Como, porém, pretende-se que a angústia da influência seja capaz de se dar inconscientemente, poder-se-ia questionar se tal negação não consistiria no que os psicanalistas chamam “denegação”. Não estaria eu a renegar uma angústia que, após longo recalque, mal se manifestara à minha consciência? Não tenho como responder a semelhante pergunta. Observo entretanto que a teoria da angústia da influência sofre do problema da psicanálise em que se baseia. Se alguém reconhece ter a angústia da influência, isso mostra que a teoria está certa; se o nega, é porque a denega, e se a denega, isso também mostra que a teoria está certa. Ora, esse tipo de imunidade à falsificação é, como mostrou o filósofo austro-britânico Karl Popper, característico das pseudo-ciências.

O fato é que respondi não sentir peso algum em Drummond ou em Cabral. Contudo, observo diferenças importantes entre eles. Acho que, fora de dúvida, Cabral é, há muito tempo, o poeta mais influente do Brasil. Além de ter um estilo vigoroso e singular, que, desenvolvido ao longo de décadas, contrasta não somente com as formas líricas tradicionais mas também, pelo seu construtivismo, com as formas espontaneístas do primeiro modernismo brasileiro, Cabral elaborou uma *ars poetica* muito definida, explicitada tanto em seus poemas como na prosa de alguns poucos, porém incisivos, artigos e entrevistas. É uma poética da qual não preciso falar aqui. Para lembrar em que consiste, basta a sinopse que nos é proporcionada pelos próprios títulos de alguns de seus livros: *O Engenheiro, Psicologia da Composição, Paisagens com Figuras, Uma Faca só Lâmina, Serial, A Educação pela Pedra, A Escola das Facas, Agrestes*. Pois bem, acho que, realmente, muitos dos poetas jovens que, além de admirarem a poesia de Cabral, acreditaram e acreditam nas suas teses e seguem a sua orientação, não somente sentiram o seu peso mas foram e são inteiramente esmagados por elas. Por quê? Porque não entenderam que a maior parte dessas teses e dos preceitos que delas decorrem não valem senão para aquele que os formula: são as regras que ele se impõe para poder construir-se/encontrar-se enquanto poeta. Por exemplo, se ele diz que a rima é necessária – e ele o diz – deve entender-se: necessária para ele.

Aqui cabe uma rápida digressão, se vocês me perdoarem uma digressão da digressão (uma vez que Cabral já é uma digressão, quando o tema principal é Drummond). Quero falar um pouco da vanguarda. Os vanguardistas falavam de “destruição”, de “morte”, de “fim”: da “morte do soneto”, do “fim do verso”, da “destruição da métrica” etc. . Tratava-se de pura retórica, porém tanto eles quanto os seus inimigos acabaram por acreditar nela. Estavam todos enganados. No final das contas, como hoje sabemos claramente, não ocorreu nenhuma dessas mortes ou destruições. Independentemente das ambições e das ilusões dos seus protagonistas, o que as vanguardas efetivamente mostraram – e não o fizeram com seus manifestos, mas com seus poemas – é que a poesia é compatível com uma infinidade de formas. É verdade que o corolário disso é que as formas tradicionais eram meramente tradicionais e não essenciais à poesia, isto é, que elas têm origem na convenção e não na natureza. Ao

revelar esse fato, as vanguardas relativizaram essas formas; mas relativizar uma coisa é diferente de destruí-la. Do século XII ao século XVII, construíram-se e se consolidaram diversas formas de poesia escrita adequadas às línguas modernas. No século XIX, essas formas se apresentavam como “naturais” e infringi-las parecia antinatural. As vanguardas simultaneamente abriram caminho para as infinitas possibilidades que haviam sido excluídas e mostraram que as formas “naturais” eram na verdade formas que haviam sido fetichizadas. Bastou essa revelação para se desmontar o fetiche. Uma vez feito isso, as vanguardas haviam cumprido a sua função histórica.

Deixem-me explicar isso melhor. A palavra *fetiche*, como se sabe, vem do português, *fetiche*, *feitiço*. O fetiche, como o feitiço, é um objeto ao qual falsamente se atribuem poderes mágicos. Um exemplo muito claro de fetiche é a rima. Os poemas gregos e latinos não eram rimados. A rima é uma invenção medieval adequada às línguas modernas. No século XIX, ela já tinha sido tão associada à poesia, já que a maioria esmagadora dos poemas que se faziam eram rimados, que, por um lado, o que não fosse rimado corria o risco de não ser tomado como poesia e, por outro, um conjunto de versos rimados era automaticamente tomado como poesia. É porque à rima se atribui, desse modo, o poder de produzir poesia, que ela é um fetiche. Ora, o modernismo do século XX deu preferência aos versos brancos, sem rima. Inicialmente, questionava-se se tais versos podiam ser considerados poesia. Com o tempo, porém, a qualidade patente de muitos de tais versos tornou impossível negar que fossem poesia: o que também chamou atenção para o fato de que a maioria esmagadora dos versos rimados não chegava a ser poesia, no sentido forte e valorativo da palavra, isto é, de que não chegava a ser boa poesia. Estava assim desmascarado o caráter de fetiche da rima.

De qualquer modo, aplica-se às teses de Cabral o que se pode dizer das teses da vanguarda em geral: que são verdadeiras na medida em que abrem caminhos, e falsas na medida em que os fecham. Assim, ele julga inferior a “poesia que fale de coisas já poéticas”, pois crê que a poesia deve procurar “elevar o não-poético à categoria de poético”. Essas teses se tornaram dogmas entre muitos jovens poetas. Ora, já *in limine* é questionável a tentativa de tomar a temática de uma obra de arte como base para pronunciar juízos estéticos sobre ela. É, portanto, evidente que tais teses não são verdadeiras senão pela metade, isto é, que são verdadeiras à medida que significam que a poesia não precisa falar de coisas já poéticas; por outro lado, à medida que implicam proibir a poesia de falar de coisas já poéticas, são falsas: pois o que é uma coisa já poética senão uma coisa de que a poesia já falou ou de que já falou muito? E por que não poderia um poeta fazer excelente poesia ao falar de algo de que muitos outros poetas já tenham falado? Então Goethe não deveria ter escrito a sua obra-prima porque já houvera, antes dele, não sei quantos “Faustos”? Jamais um grande poeta temeu abordar pela enésima vez um tema poético (Fausto, Ulisses, Orfeu, Narciso, a brevidade da vida, a juventude, a velhice, o sol, a noite, o amor, a saudade, a beleza etc.). Ele o aborda e é capaz de fazê-lo como se ninguém antes o tivesse feito: como se não fosse um tema poético. Só o poeta fraco quer fazer algo tão “novo” que não possa ser comparado com o que os grandes mestres do passado já fizeram. O poeta forte, longe de temer tal comparação, deseja-a.

Duas observações devem ser feitas, neste ponto. A primeira é que, ao se opor aos temas poéticos tradicionais, Cabral estava reagindo contra preconceitos arraigados

que haviam sido usados para desclassificar a sua própria produção poética. Sérgio Buarque de Hollanda relata que Domingos Carvalho da Silva, por exemplo, também pertencente ao grupo conhecido como “Geração 45”, ao qual o próprio Cabral havia pertencido, decretara que “o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra “fruta” deve ser desterrada da poesia, em favor de “fruto”, e a palavra “cachorro” igualmente abolida, em proveito de “cão”; e mais, que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho, o oceano Índico”.¹ Ora, já na primeira estrofe de *Cão sem Plumas*, João Cabral infringe dois desses tabus:

(Paisagem do Capibaribe)

*A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.*

A segunda observação é que, ao que afirmar que os poetas fortes não temem tema algum, não tenho a menor intenção de insinuar que Cabral seja um poeta fraco. Cabral não temia coisa alguma: ele estava apenas, de acordo com o *ethos* vanguardista, proscrevendo aquilo que pensava haver superado.

De fato, eu disse que o legado da vanguarda foi a desfeticização das formas tradicionais e que o mundo pré-moderno havia enfeitado ou encantado determinadas formas, isto é, havia atribuído a elas (por exemplo, às rimas), determinados poderes. Agora, acabo de mencionar um poeta que atribui às palavras “fruto”, “cão” e “Oceano Índico” certa *virtus poetica* da qual as palavras “fruta”, “cachorro” e “Oceano Pacífico” são carentes. Ora, ao desencantar as formas encantadas, a vanguarda mostrou que a poesia ou o poético não existem *prêt-à-porter* à disposição do poeta, nestas ou naquelas formas fixas ou rimas ou metros ou palavras; inversamente, mostrou também que a poesia não é necessariamente incompatível com nenhuma forma determinada. Isso implica o reconhecimento de que a poesia se encontra somente em obras singulares, onde é o produto de uma combinação absolutamente imprevisível e irreproduzível de fatores que não podem ser definidos *a priori*. Mas essa descoberta é o resultado final da atividade das vanguardas: é o que ficou depois que elas terminaram o seu trabalho, isto é, depois que percorreram o caminho que nos trouxe da pré-modernidade à modernidade plena. Esse caminho, porém, não foi uma linha reta. A história nunca é assim. Antes de desfeticizar as formas tradicionais, a vanguarda as manteve fetichizadas, porém inverteu o valor desse feitiço. Se tradicionalmente as formas convencionais haviam sido as únicas formas admissíveis na poesia, a vanguarda passou a tomá-las como as únicas formas inadmissíveis na poesia. É assim que Cabral proscreve justamente os temas tradicionalmente poéticos.

1 Citado por: FERRAZ. Eucanaã. *Máquina de comover* - A poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2000. 325 fl. Mimeo. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. p. 194-196.

De qualquer modo, não posso deixar de lembrar que Drummond, ao contrário de Cabral, pergunta-se, em “Consideração do Poema”,

*Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande?*

ao mesmo tempo em que, no mesmo poema, afirma, ao contrário de Domingos Carvalho da Silva e companhia:

*Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra Outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.*

Assim, volto a Drummond, mas não mergulharei nele antes de fazer uma ressalva. No que se segue, comparo a atitude do autor de *Claro Enigma* perante as formas tradicionais com as atitudes dos poetas de vanguarda. Afirmando que a atitude dele é mais moderna – e mais parecida com a que prevalece, neste começo de século, entre os herdeiros pós-vanguardistas da vanguarda – do que a atitude dos poetas vanguardistas. Ao fazê-lo, porém, não estou, explícita ou implicitamente, a enunciar qualquer juízo que diga respeito ao valor relativo das obras dos poetas em questão. A bem da verdade, também eu, como tantos, considero Drummond o maior poeta brasileiro, mas não pelas razões que exporei a seguir.

No seu excelente livro *Drummond, a Magia Lúcida*, a professora Marlene de Castro Correia² ressalta, com toda razão, a importância da ironia na obra do autor de *A Rosa do Povo*. De fato, “Procura da Poesia”, poema onde ameaça delinear-se uma poética drummondiana, contraria em muitos pontos o poema anterior a ele, no mesmo *A Rosa do Povo*, isto é, “Consideração do Poema”.

Ao cabo deste, ele se pergunta, como já observei,

*Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande?*

e continua:

*...Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu [a poesia] resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.*

*Já agora te sigo a toda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,*

2 CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

*me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.*

No final de “Procura da Poesia”, ao contrário, depois de dizer a um ouvinte imaginário (ou talvez a si próprio), entre outras coisas:

*Não faça versos sobre acontecimentos...
...não faça poesia com o corpo...
...nem me reveles teus sentimentos...
...o que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
Não cantes tua cidade, deixa-a em paz...
O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade...
...não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças...
...não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação...*

etc., ele recomenda:

*Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.*

É portanto grande o contraste entre esses dois poemas que, no entanto, se encontram lado a lado, no início do mesmo livro, como que a anunciar os pólos entre os quais se move a poesia do seu autor, que poderia dizer, como Walt Whitman, que se contradiz por ser vasto e conter multidões em si. De todo modo, como não sorrir de delícia ao ler o conselho “não faça versos sobre acontecimentos”, dado pelo poeta que escrevera ou escreveria, no mesmo livro, “Morte do Leiteiro”, “Rua da Madrugada”, “Com o Russo em Berlim” etc., ou ao se deparar com o verso “Não cantes tua cidade, deixa-a em paz” pelo poeta que tanto celebrou a sua Itabira? Assim, as aparentes poéticas de Drummond antes desconcertam do que orientam.

O jovem Drummond foi, é claro, vanguardista, e “No Meio do Caminho” é talvez o poema mais famoso do modernismo brasileiro. De certo modo, a densidade da pedra do caminho de Drummond é a densidade da *selva oscura* em que, na *Divina comédia*, Dante se perdeu, *nel mezzo del camin* de sua vida. Entretanto, enquanto Dante penetrou na selva, encontrou Virgílio e, pela sua mão, foi guiado através do

inferno e do purgatório até o paraíso, percorrendo assim todo o cosmo medieval, a pedra de Drummond é redundante, tautologicamente imanente, impenetrável e opaca, e não leva a lugar algum: antes, constitui um obstáculo num caminho que não se sabe onde daria, sem ela; e redundante, tautologicamente imanente, impenetrável e opaca, a pedra é o que há de mais memorável nesse caminho. “No Meio do Caminho” é de 1928. Se acreditarmos no que Drummond diz quase vinte anos depois, em 1946 ou 47, no livro apropriadamente chamado *Claro Enigma*, no último verso do extraordinário soneto alexandrino “Legado”, o próprio “No Meio do Caminho” se tornara a coisa mais memorável da sua vida, a pedra do seu caminho de poeta:

*Que lembrança darei ao país que me deu
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.*

*E mereço esperar mais do que os outros, eu?
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.*

*Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.*

*De tudo quanto foi meu passo caprichoso
na vida, restará, pois o resto se esfuma,
uma pedra que havia em meio do caminho.*

Antes de reaparecer em *Claro Enigma*, a pedra ocorrera no livro *A Rosa do Povo*, no começo do mesmo “Consideração do Poema” que já aqui citei mais de uma vez:

*Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra Outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
Elas saltam, se beijam, se dissolvem,
No céu livre por vezes um desenho,
São puras, largas, autênticas, indevassáveis.*

*Uma pedra no meio do caminho
Ou apenas um rastro, não importa.*

A “pedra no caminho” está também, embora não *ipsis litteris*, em “A Máquina do Mundo”. Certamente todos nós aqui presentes já lemos e relemos esse poema.

Entretanto, como pretendo falar dele e como suponho amarmos todos a poesia, amarmos Drummond e amarmos até “A Máquina do Mundo”, tomo a liberdade de fazer com que vocês o escutem ainda mais uma vez, seccionando-o nos seus momentos principais.

Primeiro: o poema abre com o poeta que, a caminhar por uma estrada de Minas, vê a máquina do mundo se abrir para ele e descreve o fastio que sente por ter, tantas vezes, inutilmente tentado encontrar alguma realidade transcendente:

*E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco*

*se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas*

*lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,*

*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 circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar*

*toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.*

*Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter suado os já perdera*

*e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,*

convidando-os a todos, em coorte,

*a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,*

*assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,*

*a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:*

Segundo: agora é a máquina do mundo que fala ao poeta:

“O que procuraste em ti ou fora de

*teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,*

*olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,*

*essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo*

*se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo”.*

Terceiro: o poeta explica o que a ele se ofereceu e o comenta:

*As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge*

*distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos*

*e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber*

no sono rancoroso dos minérios,

*dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,*

*e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;*

*e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,*

*tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.*

Quarto: surpreendentemente, o poeta desdenha o saber que assim lhe é oferecido:

*Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,*

*a esperança mais mínima - esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;*

*como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face*

*que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,*

*passasse a comandar minha vontade que,
já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes*

*em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,*

*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 estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,*

*se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.*

Aqui termina o poema. Como se explica a recusa do poeta? Já nos primeiros dois versos,

*E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,*

encontra-se um eco de “No Meio do Caminho”: com efeito, está aqui o caminho (“uma estrada”) cheio de pedras (“pedregosa”) e se encontra Dante novamente, evocado também pelos tercetos decassilábicos do poema. Outro paralelo se encontra no fato de que, no primeiro poema, o poeta fala na vida das suas “retinas tão fatigadas”, e, aqui, nas suas “pupilas, gastas na inspeção / contínua e dolorosa do deserto”. Agora, porém, ao contrário da pedra no meio do caminho, a máquina do mundo se abre para o poeta, e é ele quem despreza a visão que ela lhe oferece:

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

*se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.*

O que a máquina do mundo oferecia ao poeta era o equivalente moderno do que se oferecera a Dante, na *selva oscura*: “essa total explicação da vida”. De opaca, impenetrável, imanente, a pedra se tornaria transparente, penetrável, transcendente. Entretanto,

*Como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face,*

o poeta recusa esse dom e prossegue, como ele dizia no começo do poema, na escuridão do seu próprio ser desenganado.

Desenganado, é claro, porque sem mais enganos. Desenganado é o homem que não se ilude mais; que já sabe que vai morrer. Mais desenganado é o homem que já sabe que vai morrer e que não há vida depois da morte. Mas não é essa a condição do homem moderno? Desenganado, desencantado: encanto, engano: não é o desencantamento – *Entzauberung* – uma característica da modernidade, segundo Max Weber?

*Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio...*

Não se revigora a fé abrandada. As defuntas crenças já não tingem a face, que permanece neutra. Só os mundos pré-modernos podiam pretender a uma “total explicação da vida”. Se a máquina do mundo era, na Idade Média, capaz de se abrir, é porque era fechada. Em primeiro lugar, ela era fechada no sentido de ser finita. Vê-se isso na famosa descrição que dela faz Camões, no Canto X de *Os Lusíadas*:

*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 aparentemente colheu essa descrição no livro *De Sphaera*, de Sacrobosco, erudito inglês do século XIII, que ele provavelmente conheceu através da tradução portuguesa feita pelo matemático Pedro Nunes. De todo modo, a máquina medieval é indubitavelmente finita, esférica e cercada por Deus.

Em segundo lugar, porém, ela era fechada no sentido de possuir um princípio oculto à percepção imediata. Esse princípio pertencia a uma ordem ontológica superior à dos fenômenos que explicava. Ora, justamente em virtude da finitude – e digo “finitude” não apenas do ponto de vista espacial, mas, principalmente, do ponto de vista epistemológico – do mundo, era concebível que o seu princípio oculto se desse a conhecer. Era concebível que se descobrissem as causas, a origem e a finalidade do mundo. Era concebível que se abrissem as portas ou se retirassem os véus que o trancavam e cobriam. Era concebível que a sua máquina se revelasse.

O mundo moderno, por outro lado, não é fechado em nenhum dos dois sentidos em que era fechado o mundo medieval. A rigor, não se pode sequer falar de um único mundo moderno. O universo que habitamos é, do ponto de vista epistemológico, infinito. Não é concebível que haja um princípio positivo último e inquestionável que constitua a chave do nosso universo, porque o princípio metódico de toda a nossa filosofia e ciência é, desde Descartes, um insuperável princípio negativo: a dúvida. Vivemos na época da dúvida, que é outro nome para a época da crítica. Isso quer dizer que reconhecemos que todos os postulados de que nos utilizamos são, no fundo, hipotéticos, precários e provisórios.

Ao mesmo tempo, o nosso universo é também aberto no sentido de que não tem portas fechadas nem fechaduras, nem véus. Tudo nele está à vista e não há nada por trás: ou melhor, aquilo que está por trás o está apenas circunstancialmente, pois pertence à mesma ordem ontológica à qual pertence aquilo que está na frente. Dada a infinitude epistemológica que mencionamos, sempre haverá alguma coisa por conhecer, mas não será sempre a mesma coisa. Podemos, em princípio, saber como

qualquer coisa funciona, mas não há coisa alguma que permaneça por trás de tudo. Por isso mesmo, não há chave que abra o nosso universo como um todo ou revelação que o explique. Trata-se de um universo cuja totalidade patente permanece, em última análise, para sempre – não apenas de fato, mas de direito – inexplicável.

É a partir dessas observações que se entende o paradoxo de que, ao ver entreabrir-se a máquina do mundo, o poeta tenha desdenhado “colher a coisa oferta / que se abria gratuita” a seu engenho. A ciência que oferecia tal explicação total era “sublime e formidável, mas hermética”. O adjetivo “hermético” se refere em primeiro lugar, é claro, a Hermes Trismegisto, patrono das ciências herméticas, ou ocultas, que tanta voga tiveram na Idade Média. A partir desse sentido, “hermético” quer dizer, nos nossos dias, “fechado de maneira a impedir a saída ou entrada de ar”. Se o poeta desdenha “colher a coisa oferta / que se abria gratuita” a seu engenho, é que a aceitação da possibilidade de uma “total explicação do mundo” significaria paradoxalmente o retorno à aceitação do caráter essencialmente fechado – no sentido da finitude epistemológica – desse mesmo mundo. Isso, porém, exigiria que ele sacrificasse a própria razão, que pressupõe e é pressuposta pelo universo aberto à dúvida e à crítica. Conseqüentemente, é com ironia que chama de “gratuita” a “coisa oferta”, no momento mesmo em que explica havê-la desdenhado, “incurioso e lasso”. Um “dom” tão dúbio e “tardio” – tardio, não apenas em relação à idade individual do poeta, mas, principalmente, em relação à idade moderna do mundo – já não lhe era “apetecível, antes despiciendo”. Claustrofóbico, o homem moderno não consegue consentir em regressar a um mundo essencialmente fechado, nem mesmo quando o fechamento se apresenta como a condição de alguma “abertura”, a fechadura a condição de alguma “chave”, ou o segredo a condição de alguma “revelação”. Sem abrir mão da sua liberdade e ironia sequer para recuperar o encanto perdido, “avaliando” o que perdeu, ele recusa todo encanto e todo encantamento e segue o seu caminho, “a vagar taciturno entre o talvez e o se”, como diz em “Legado”, resignado ao desencanto, “de mãos pensas”.

Tal é o Drummond de *Claro Enigma*. Não admira que despreze as fórmulas herméticas e encantatórias dos mundos fechados, que também se manifestam no fetichismo positivo dos reacionários e no fetichismo negativo da vanguarda. Aberto a um universo igualmente aberto, ele é capaz tanto de escrever um soneto como “Fraga e Sombra” quanto tercetos decassilábicos como os de “A Máquina do Mundo”, ou um poema inclassificável como “Convívio”. Ao contrário, portanto, de Cabral ou dos poetas vanguardistas, que se encontravam a caminho da modernidade plena, mas ainda não a haviam realizado inteiramente, Drummond, que um dia diria ironicamente, num poema que, do ponto de vista formal, poderia ser classificado de “modernista”,

*E como ficou chato ser moderno
Agora serei eterno,*

tem aqui uma atitude, para usar a expressão de Rimbaud, “absolutamente moderna”.