



CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.

DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LITERÁRIOS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO

**DRUMMOND,
ENTRE A PEDRA E A MÁQUINA:
O PERCURSO POÉTICO DA VERDADE**

MARINGÁ, PR

2023

MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO

DRUMMOND, ENTRE A PEDRA E A MÁQUINA: O PERCURSO POÉTICO DA
VERDADE

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual de Maringá, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Márcio Roberto do Prado

Maringá, PR

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C268d

Cardoso, Mario Henrique Vieira

Drummond, entre a pedra e a máquina : o percurso poético da verdade / Mario Henrique Vieira Cardoso. -- Maringá, PR, 2023.
90 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Roberto do Prado.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Poética. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 3. Literatura brasileira. I. Prado, Marcio Roberto do, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 869.3

MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO

**DRUMMOND, ENTRE A PEDRA E A MÁQUINA: O PERCURSO
POÉTICO DA VERDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **30 de março de 2023**.

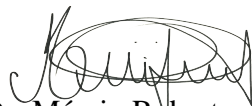
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Membro Titular - UEM/PLE



Prof^ª Dr^ª Fernanda Machado Brener
Membro Externo (UEL – Londrina/PR)



Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Presidente – Orientador



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias

Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS DO PÓS-GRADUANDO MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO, REALIZADA NA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ, NO DIA 30/03/2023.

Aos **trinta** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e três**, às **catorze horas**, por via remota, sob a presidência do **Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado**, em sessão pública, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa da Dissertação de Mestrado em Letras do pós-graduando **MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO**, assim constituída: **Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado** (Orientador – UEM/PLE), **Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory** (Membro Titular – UEM/PLE) e **Profª Drª Fernanda Machado Brener** (Membro Externo – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina/PR). Iniciados os trabalhos, a presidência deu conhecimento, aos membros da Banca e ao pós-graduando, das normas que regem a Defesa de Dissertação e definiu-se a ordem a ser seguida pelos Examinadores para a arguição. A seguir, o candidato passou à defesa de sua dissertação de mestrado intitulada **DRUMMOND, ENTRE A PEDRA E A MÁQUINA: O PERCURSO POÉTICO DA VERDADE**. Encerrada a defesa, procedeu-se ao julgamento em sessão secreta, tendo sido ao pós-graduando **APROVADO**, fazendo jus ao título de **MESTRE EM LETRAS**, área de concentração: **Estudos Literários**. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Presidente - Orientador (UEM/PLE)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Membro Titular (UEM/PLE)

Profª Drª Fernanda Machado Brener
Membro Externo (UEL – Londrina/PR)

Ao Conselho Acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Letras
ATA HOMOLOGADA *ad referendum* DO DIA 27/03/2023, conforme
Regulamento do Programa.

Assinatura do Coordenadora do Programa



Universidade Estadual de Maringá

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias

Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado e Doutorado)

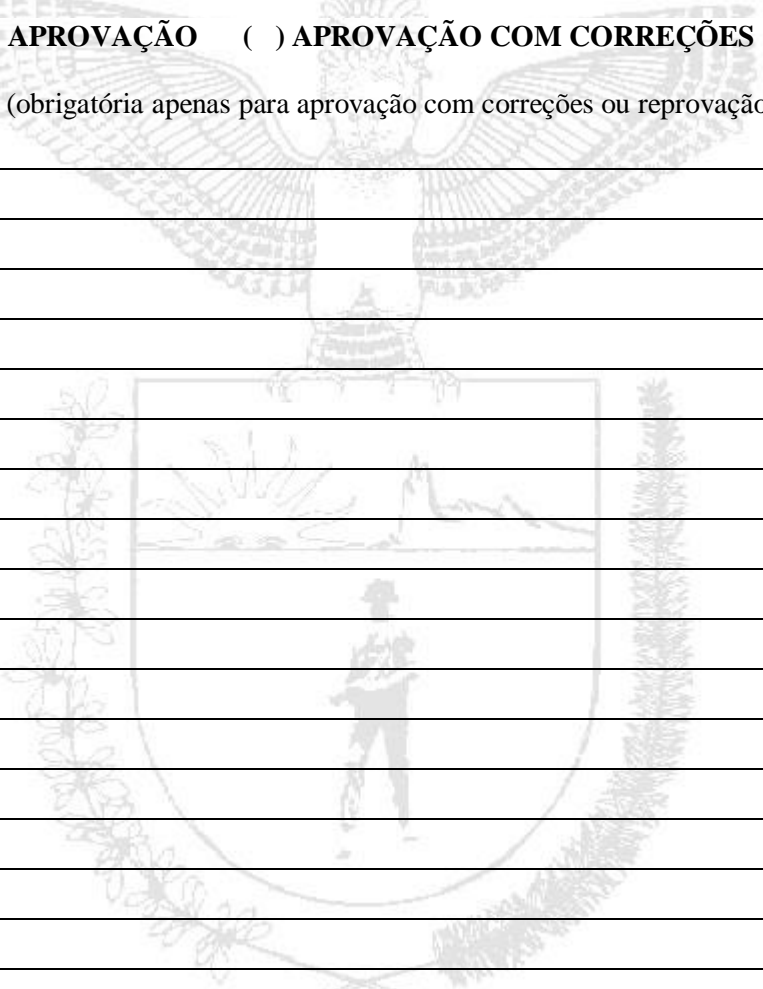
ANEXO DA ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: DRUMMOND, ENTRE A PEDRA E A MÁQUINA: O PERCURSO POÉTICO DA VERDADE

PÓS-GRADUANDO: MARIO HENRIQUE VIEIRA CARDOSO

PARECER: **APROVAÇÃO** **APROVAÇÃO COM CORREÇÕES** **REPROVAÇÃO**

JUSTIFICATIVA (obrigatória apenas para aprovação com correções ou reprovação):



Maringá, 30 de março de 2023

Prof. Dr. Márcio Roberto do Prado
Presidente - Orientador (UEM/PLE)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Membro Titular (UEM/PLE)

Profª Drª Fernanda Machado Brener
Membro Externo (UEL – Londrina/PR)

DEDICATÓRIA

Aos responsáveis pela minha educação, cujo trabalho esforçado e perene de quem sou devedor impagável, esse trabalho seja o símbolo de uma conquista conjunta.

Ao meu pai, Mario e minha mãe Verônica

A minha amada companheira, cujo afeto e parceria foram valorosos préstimos para essa dissertação.

Greicy.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao professor Dr. Marcio Roberto do Prado, orientador e inspiração intelectual, pela oportunidade de realizar o mestrado e sua parceria de inabalável confiança e paciência.

Ao Renan, meu amigo querido, com quem me identifico para além e apesar dos gostos e opiniões, mas que somos irmanados no espírito e convicções.

Ao Estevão, amigo fiel, cuja alegria simples e espírito animado justificam o valor da amizade.

Ao Eduardo, companheiro desde sempre, na nossa amizade, as conversas breves e afetos sucintos, ecoam até o infindável.

A todos os meus irmãos, Loana, Jeane, Giovana, Jeanine, Marilene, Marçal, cujos encontros me provam que só posso me considerar feliz devido ao meio que convivi.

Ao Leonardo, amigo e apoiador inabalável, com o qual aprendo da forma mais durável e consistente pela amizade e simplicidade.

Aos meus sogros, Edson e Tereza, pelo acolhimento e consideração.

Enfim, a todos os meus amigos e colegas que em sua medida fizeram parte dessa jornada: Gabriel, Andriw, Abraão, Guilherme, Filipe, Renata, Bárbara, Bruna, Iuri, Kayo, e em especial a memória do meu amigo Thiago.

Um breve aceno ao universo

RESUMO

A presente dissertação realiza uma leitura da obra de Drummond perspectivando-a como um conjunto estrutural. Para isso vale-se da crítica literária que corrobora com essa visão, colhendo dela as correlações temáticas e a perenidade nos modos da produção poética. Destacando a figuração do eu-lírico como um caminhante e sua obra como um caminho, compõe uma estratégia para formatar a sua singular coesão de produção. Realiza-se uma leitura panorâmica da obra, destacando os pontos que inflectem de forma relevante as preocupações poéticas do autor, revelando um desenvolvimento em progresso para essas inquietações. Lateralmente há uma consideração da competência do dizer poético sob a luz do pensamento de Heidegger, mas especificamente da sua conferência “A origem da obra de arte”, que propõe a arte, sobretudo, a poesia, como agente do desvelamento do ente. Considera-se também, uma comparação da obra drummondiana, com a Divina Comédia de Dante Alighieri, para ilustrar as fases de Drummond como etapas dos campos sobrenaturais que o poeta florentino criou, evidenciando a proposta de percurso encampada. Conjuntamente a isso, uma leitura do professor Alfredo Bosi da obra *Scienza nuova* de Giambattista Vico e seu esquema da historicidade da linguagem contribuem para a análise dos procedimentos do fazer poético drummondiano. O objeto central do estudo concentra-se na análise do poema “A Máquina do mundo” do livro “Claro Enigma” publicado em 1951. Esta análise tenta visualizar como as principais convicções estético-filosóficas do poeta emergem no poema em estudo e podem ser relacionadas aos outros momentos de produção do poeta.

Palavras-chave: Drummond; obra; caminho; verdade; poético.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1:	12
O GAUCHE COMO CAMINHANTE	12
CAPÍTULO 2:	36
A OBRA COMO PERCURSO	36
2.1 INFERNO, PURGATÓRIO E CÉU: O CAMINHO DANTESCO DE DRUMMOND	50
<i>2.1.1 O EU COMO INFERNO</i>	<i>51</i>
<i>2.1.2 MUNDO COMO PURGATÓRIO</i>	<i>54</i>
<i>2.1.3 A MÁQUINA COMO CÉU</i>	<i>56</i>
CAPÍTULO 3:	62
ENCONTRO MARCADO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
Referências Bibliográficas	87

INTRODUÇÃO

A obra poética de Drummond se compõe de um vasto número de livros, publicados no período de aproximadamente seis décadas, de uma produção quase ininterrupta. Tentar considerá-la no seu todo é uma tarefa árdua e inexequível para este estudo, contudo é possível contemplá-la quando se percebe o intrincado jogo de relações temáticas, formais e conceituais sobre a qual ela se desdobra, assim um eixo central é ressaltado. Essa perspectiva, de uma unidade coesa na obra do poeta mineiro, tinha como um de seus propósitos ver superada a, largamente difundida, tripartição da obra drummondiana, que só se estrutura assim por um vezo meramente didático, dentre os estudos que verificam nessa poética um desenvolvimento contínuo selecionei: *Passos de Drummond* de Alcides Villaça; *Coração partido de Arrigucci Jr.*; *Drummond o gauche no tempo* de Affonso Romano de Sant'Anna; *Verso Universo em Drummond* de José Guilherme Merquior. Essas são as obras com as quais mais me propus a dialogar.

Cada um ao seu modo delinea um percurso poético de Drummond, que se estabelece, ora no plano analítico, ora no estrutural do estudo, privilegiado em uns, secundário em outros. Onde o estudo se desenvolve de forma mais linear, a estrutura prevalece, projetando imagens de percepção mais nítida do progresso, onde o analítico se sobressai, a verificação dos pontos nevrálgicos das preocupações drummondianas evidenciam o andamento.

Para formulação do caminho que procurei fixar a obra de Drummond, pincei de Sant'Anna a estrutura dramática do *theatum mundi* que encena o conflito Eu versus Mundo num desenvolvimento narrativo, dele também retive a leitura heideggeriana do discurso poético. De Villaça me vali de sua proposição filosófica do dilema existencial que motiva o eu-lírico, conduzido pela tentativa da expressão reguladora. De Arrigucci Jr. captei a reflexão ambulante romântica, e a inquietação

meditativa que movimenta o poeta. De Merquior fiquei com o apuro estético formal, que coloca a obra em desenvolvimento progressivo.

Em todos a ideia de coesão e progresso aparecem de forma relevante, contudo o aspecto do caminho e caminhante são figurações ilustrativas para referenciar a continuidade e a unidade, aspecto que nesse estudo tentei promover maior destaque. Não me prendi muito ao que a obra apresenta de referenciais espaciais, o caminho que busquei demonstrar está ligado principalmente às considerações estético-filosóficas, no entanto, há duas que organizam sumariamente o estudo: “No meio do caminho” e “estrada de Minas pedregosa”.

Com essas duas delimito o recorte da macroestrutura do estudo, a produção drummondiana que será contemplada vai de “Alguma poesia” a “Claro Enigma”. Concentrado nesse período, proponho, com o auxílio com os autores que citei, esboçar uma espécie de espinha dorsal da obra, momento em que as principais preocupações de Drummond surgem, se intensificam e se resolvem. A pedra e a máquina de Drummond servem para figurar como esses problemas são desenvolvidos. Esse recorte também se justifica, uma vez que, o poema “A máquina do mundo” simboliza uma síntese das convicções estético-filosóficas do poeta, lançando sobre as obras posteriores uma certa previsibilidade ou até mesmo imprevisibilidade da produção poética.

O estudo pauta-se na descrição, identificando o tema e investigando sua ocorrência, por isso é voluntariamente parcial, a análise mais estritamente formal passa lateralmente pelos poemas, pois a força extremada dos dilemas, que Drummond encampa, faz com que os poemas se organizem em torno deles, prova disso são os inúmeros exemplos em que Drummond subverte as formas, extrapolando a ideia de que estética se faz apenas com formas e filosofia apenas com ideologia.

Quando postos lado a lado, o poema “No Meio do Caminho” e “A máquina do mundo”, é intrigante comparar como a investigação perplexa de um se transforma na

especulação infundável do outro. O poder do dizer totalizante da poesia me levou a leitura de “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger, para observar em que medida o pensamento do filósofo estabelece a poética como instauradora da verdade, o que me pareceu ter sido realizado no poema de “Claro Enigma”. Esta suspeita inicial justifica o uso da obra como reforço do projeto poético do poeta. Para auxiliar essa leitura de difícil compreensão e poder estreitá-la com a linguagem poética, a obra de Benedito Nunes, “Passagem para o poético”, intermediou o pensamento.

O andamento do estudo se configura assim: no primeiro capítulo procurei identificar o sujeito eu-lírico como um caminhante, me valendo do fator estrutural dos estudos acima que citei, ao mesmo tempo, em que os pontos nevrálgicos iam estabelecendo o caminho, a constituição de um, era totalmente dependente da outra, embora tenha maior destaque, que o caminho se perfilou perante a necessidade do eu-lírico de desenvolver seus dilemas. Em um segundo momento elenquei alguns fatores que pudessem definir o caminho que seria percorrido: diálogo com a tradição literária, fatores histórico-artísticos e proposições filosóficas. Na tentativa de uma estruturação como a dos autores que utilizei, em que o caminho se consolidava para o leitor, propus um comparativo entre Drummond e Dante. Sendo o florentino um caminhante inquestionável, supus que o emparelhamento poderia fornecer mais consistência para o caminho projetado. Ao mesmo tempo, agreguei uma leitura de “O Ser e o Tempo da Poesia” de Alfredo Bosi sobre o transcurso histórico do discurso poético para não deixar o caminho em simples figuração ilustrativa. Evidenciando que a condução drummondiana consistia no apuro da linguagem, proposição que aventei sobre a descrição do caminho. O terceiro momento e capítulo final apresenta um resumo das resoluções estético-filosóficas de Drummond e algumas considerações sobre a pertinência tanto do ponto de vista da lógica interna da obra como do discurso poético em si. Depois se concentra na análise do poema “A máquina do mundo”.

CAPÍTULO 1: O GAUCHE COMO CAMINHANTE

“Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético”

Novalis.

Para sua chegada a máquina, Drummond tracejou um caminho em sua obra, um caminho constituído da tensão entre o sujeito e o mundo. E nessa trajetória poética o poeta inspecionou o Eu e o mundo exaustivamente para que eles manifestassem em poesia, seja o Eu em sua mais recôndita face, ou o mundo em sua mais vasta amplitude: a verdade.

Palmilhar a estrada de Minas pedregosa no almejo da revelação do Ser e do Mundo impeliu o poeta a elaborar uma poética, que pudesse cumprir a altura, uma especulação desse porte. Por conseguinte, as faces e registros, respectivamente, do Eu e do Mundo, necessitaram de um fôlego maior, para apresentar algo que correspondesse à magnitude de suas essências e aos desejos de absoluto do poeta. Tais ambições parecem estar contempladas no poema “A máquina do mundo” de “Claro Enigma”, objeto central deste estudo, entretanto momento tão fulgurante, episódio de distinta epifania não se oferece aleatoriamente a alguém. Quem está sujeito a tal contemplação deve estar no rastro de revelação tão grandiosa e, mesmo sendo o poema “A máquina do mundo” colossal em suas demonstrações do mundo e longo para os padrões modernos, ele, por si só, não consegue oferecer explicações dos motivos e circunstâncias de tal acontecimento e nem contemplar um percurso de tamanha exigência, ele mesmo já denuncia o seu caráter de fragmento, em sua narrativa em média rés, e acaba por evidenciar que há todo um trajeto já percorrido. O encontro com a máquina figura assim nosso ponto de chegada, resta agora indicar de onde se está partindo para então mapear essa jornada e conectar esses dois pontos com o estabelecimento de um percurso que justifique a jornada de nosso poeta caminhante até a máquina.

A tarefa era perene, e para começá-la deu um primeiro passo em 1930 com o livro *Alguma Poesia* e em seu poema de partida já anunciou que para saber mais do Eu era preciso conhecer suas sete faces, que talvez só se firmou com exatidão

nesse número por acaso, mas que serviu para representar a pluralidade e totalidade do ser (VILAÇA, 2002), e também previu, nesse início de jornada, que o mundo era vasto para percorrer a fim de poder dizê-lo. Entretanto, antes em 1928, o poeta ainda se encontrava traçando o caminho que iria percorrer. Com a publicação do poema “No meio do Caminho”, que integra também o seu livro de estreia, definiu a jornada e, para isso, instituiu o básico: o caminhante, o caminho e os obstáculos que teria pela frente.

Objetivando tal proficuidade sobre seus temas, elaborou uma poética deliberante, envolta no rigor e com o compromisso exigido mediante a dimensão da expectativa, por sua vez submetida a ambição que tinha por intento. Enxergar esse trajeto fica mais nítido conforme se observa a obra de Drummond como uma organização sistêmica em que estilos, preocupações tanto formais quanto temáticas atendem não a uma aleatoriedade dispersa ao sabor de subjetividades subservientes ao sentimentalismo, mas a uma ordenação consciente de um propósito almejado.

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado, é mesmo um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (DRUMMOND apud SANT'ANNA, 1972, p.17)

Este testemunho de Drummond em entrevista orienta bem a definição de escritor necessária para adentrar a obra com mais veemência e atenção. Essa autodesignação sobre seu ofício aponta para uma elaboração poética com a mais devota atenção para as discussões do fazer poético e do compromisso com sua realização.

Ainda perante a face do escritor há a relevância de alguns contornos que permearam toda a obra e são não só o preâmbulo para o entendimento dessa poesia como os termos que formam a exegese da ebulição poética do autor. As considerações críticas de Mário de Andrade, direcionadas ao estilo surgido em seu livro de estreia, fornece a concisão fundamental em qual se pode fazer uma leitura de Drummond partindo de suas atribuições mais relevantes e coerentes.

Para ele se acomodar, carecia que não tivesse nem a sensibilidade nem a inteligência que possui. (...) Mas Carlos Drummond de Andrade, timidíssimo, é, ao mesmo tempo, inteligentíssimo e sensibílíssimo. Coisas que se contrariam com ferocidade. E desse combate toda a poesia dele é feita. (...) Poesia feita de explosões sucessivas. (...) A sensibilidade, o golpe de inteligência, as quedas de timidez se interseccionam aos pinchos. (ANDRADE *apud* DALVI, 2002, p.40)

A superlatividade dos adjetivos empregados por Mário, atribuídos a Drummond, sobretudo “sensibilíssimo” e “inteligentíssimo” expressam com precisão a profundidade com que Drummond investe tais características em sua obra, a dimensão com que se embatem e locupletam-se e, também sugerem a fecundidade que a administração dessas oposições pode gerar.

Essa oposição fundamental gera um eu-lírico bipartido, parte rendido por uma necessidade voluntariosa da inapelável sujeição a expressão, contrafeita e insatisfeita, expondo suas experiências vividas ou projetadas, que acaba por imprimir uma condição de estar no mundo desajustada, por vezes declarada e por vezes velada e, quase sempre ironizada por sua outra parte, formada por uma força de ideal em busca de uma ordem ampla e verdadeira dirigida por uma consciência poética estabelecida em um posto de observação crítica submetendo toda expressão a um rigor de lucidez.

Definir o caminhante esquematizado nessa bipartição requer observar como essas partes se relacionam para sua formação. A divisão pode sugerir uma bipolaridade de alternância, em que os pólos são a restrita oposição de seu par e sua manifestação atesta necessariamente a contradição, negação ou exclusão de sua outra parte, o que por conseguinte produziria uma poesia centrada no conflito destinada a referendar qual predomina sobre a outra, no entanto, Drummond rege uma pretensa e forçosa harmonização de sua disparidade organizando um jogo de compensações e contrapesos que administre suas contradições. Promover a convivência se seus opostos suscitam uma complexa dialética que fornece a cadência peculiar do nosso caminhante. Dos seus dois lados há uma dica pela qual se recomenda partir, por isso é preciso começar com a perna esquerda.

“(...) Vai Carlos! ser *gauche* na vida (...)” amaldiçoou o poeta mineiro, a voz angelical, e com esse desígnio Drummond inicia sua obra e traça o perfil psicológico

do seu personagem poético. Apesar da condenação provir de uma voz sobrenatural, cuja determinação pareça ser cabal e, que de nada adiantaria rebelar-se por estar além das forças de que dispõe um sujeito para a condução do seu destino, não parece ser esse o cunho definitivo desse sujeito em específico, dado seu intento, seu objetivo (a máquina) e muito menos a obra que se opera a partir de suas considerações.

Em uma análise que se pretende uma leitura totalizante da obra, como a de Romano de Sant'anna (1972), e essa daqui, salvaguardada as devidas proporções, em medida que, não tem a intenção principal de verificar todos os aspectos e momentos da poética de Drummond, mas que aqui perpassarão e ressaltarão alguns dos pontos mais substanciais da obra a fim de cumprir outro propósito, esclarecer uma centralidade da genealogia da obra. Elencar aspectos como o *gauchisme* e, mais para frente, a ironia, servem como indicadores da obra, pelos quais se torna possível sustentar a análise. A escalação, aqui proposta, por mais que saliente tais componentes, nunca os emancipará de sua condição solidária, salvo quando colocados no mesmo plano, de participação constituinte do entendimento da análise, para figurarem como viés de compreensão da totalização, eles são em si e em conjunto os termos da explicação.

Ainda em consideração ao aspecto *gauche* e para conectá-lo aos distintivos que Mário de Andrade imputou na obra de Drummond se faz coerente verificar em que o *gauchisme* se relaciona com o sensibilíssimo e inteligentíssimo, mas antes convém observar a razão da subordinação do poeta a sua amaldiçoada sentença angelical.

Como já advertido, isolar os componentes da obra de um autor parecem servir mais a tendenciar o conjunto, para que ele corresponda a particularidade referida, chegando até mesmo a desfazer os trabalhos de perspectivar as intempéries que tangenciam a produção, no entanto, como os aspectos de Drummond estão imbricados um no outro, advém um do outro, não é muito elucidativo partir diretamente ao ponto de enlace, de onde realmente se elabora a poética de Drummond, sem ao menos considerar o que em cada uma de suas partes propicia, quando em contato com a outra, efervescência tão dinâmica.

Necessariamente anterior a sensibilíssimo e inteligentíssimo, para continuar nas atribuições feitas por Mario, temos timidíssimo predicado de maior imanência do

perfil do poeta. Affonso Romano de Sant'anna também aponta em Drummond seu constrangimento em uma declaração de suporte a sua análise: "Desejaria não conhecer intimamente Carlos Drummond de Andrade prá melhor achar pelo livro o tímido que ele é". (SANT'ANNA, 1972, p.24). O retraimento Drummondiano, segundo Sant'anna, tanto é perceptível na esfera pessoal quanto na literária, sendo mesmo possível encontrá-lo em ambas as dimensões.

Com a timidez forma-se a santíssima trindade do estilo drummondiano (tímidíssimo, sensibilíssimo e inteligentíssimo), reconhecidas primordialmente por Mário. Tendo a mão esses elementos, é necessário equacioná-los para entender de que forma eles produzem tal estilo. A timidez é a base de sustentação da escrita drummondiana, é a partir dela que surgirá o seu ímpeto ou retraimento sempre suspeito para com a comunicação e expressão. Para moldar essa expressão urdida no desajeito adicionam-se os outros dois elementos restantes: sensibilíssimo e inteligentíssimo. Dois elementos de uma fusão explosiva. Vale ressaltar que tanto a sensibilidade quanto a inteligência, apesar de apurarem a expressividade, oriunda da timidez, também carregam sua parcela de constrangimento, pois sendo a timidez a origem dessa expressividade, todos os componentes dessa obra são por ela contaminados, assim quando a sensibilidade tonaliza a expressão ela é patética, deslumbrada e perplexa, já quando a inteligência se apresenta ela é abúlica, irônica e desdenhosa. Isso inauguralmente, até uma certa medida da obra, depois todos os três elementos buscarão uma equalização própria, que também se elabora na contaminação dos outros elementos, reformulando suas condições.

Para encontrar a timidez de Drummond e extraí-la de sua esfera pessoal e estabelecê-la como suporte axial dessa poesia, requer-se uma observação da evasão de divisas entre a personalidade do escritor e sua dimensão poética, composta dos fatos e das projeções. Ainda que não seja possível investigar a obra de Drummond sem reconhecer nela suas feições "biografescas".

(...) [A poética de Carlos Drummond de Andrade] é marcadamente autobiográfica, memorialística, constituindo-se quase uma grande narrativa em verso de experiências pessoais, experiências essas que percorrem o longo caminho de 85 anos bem vividos. Apesar de ser hoje ponto pacífico nos estudos literários que Memória, História e Ficção não se confundem, antes se completam, a dicção poética dessas experiências é uma

transparência do mundo interior do poeta, retroprojetando na tela fatos de sua história individual. (MALARD, 2005, p.11)

A localização geográfica e por conseguinte social de Drummond concedem margens propícias para inferi-lo tímido. Interiorano, mas pertencente a uma classe social abastada de relativa importância social e inserido num Brasil de grandes mudanças, sociais, comportamentais e políticas, são condições que apelam a situar-se com desajustamento, constrangimento e gauchismo.

O poema *Confidência do itabirano* confere com precisão elucidativa sua condição de tímido em sua alma ferrosa, “cabeça baixa”, “noites brancas, sem mulheres e horizontes” (DRUMMOND, 2015, p.63) também expõe sua contradição social: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas./Hoje sou funcionário público.” (DRUMMOND, 2015, p.64). As potências telúricas de Itabira com tudo o que ela tem de pacato, remoto, ermo e tranquilo parecem entranhar em Drummond e gerar uma personalidade morna, retraída, contida, pois como disse Drummond em entrevista: “Agora, eu guardo uma saudade de Itabira muito especial, porque ninguém passa impunemente... nasce impunemente... passa infância em algum lugar” (BAUDATV, 2007). Declaração reiterada em versos: “Alguns anos vivi em Itabira./Principalmente nasci em Itabira./Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.” (DRUMMOND, 2015, p.63).

Além da calma itabirana, outros traços desse local auxiliam de maneira mais diligente a estancar qualquer outra forma de impulso. O provincianismo, o patriarcado e a religião davam cabo de mitigar tentativas de reformular as estruturas de ordem. O próprio Drummond, em entrevista, relata esse cenário brasileiro, prismado pelo seu recorte temporal e espacial, como termos que permearam sua primeira poesia:

Um traço peculiar de Itabira era o silêncio. O silêncio era assim, tranquilo, suave, havia uma avenida no alto da cidade onde a gente olhava o vale lá embaixo onde a cidade se desdobrava, aquilo dava em você uma grande tranquilidade, uma grande paz. Agora, por outro lado, aquilo era monótono, então um dia eu olhei pra'quilo e disse: Éta vida besta meu Deus! (pic.). (ANDRADE, 1982).

Prova irrefutável do reflexo do quadro sócio-cultural, que se conecta ao trecho da entrevista, é o poema “Cidadezinha Qualquer”, que, inclusive, contém a

expressão, “Êta vida besta, meu Deus!” (ANDRADE, 2015, p. 26). Em mesma entrevista, Drummond também explicita outras marcas da conjuntura brasileira aderida a sua obra:

Eu vim dum Brasil quase que escravocrata, a empregada que me criou, a preta que me criou, eu e meus irmãos, ela era... não foi escrava, mas nasceu no tempo da monarquia e da escravidão. Então era um Brasil feudal, os costumes eram rígidos, a comunicação de uma moça com um rapaz era impossível, a não ser por intermédio de um irmão, sempre com a bengala ao lado para evitar qualquer desacato. Então era um mundo diferente, a gente tinha que pedir a benção ao padre, quando passava e estava jogando bola, o padre passava tinha que beijar a mão dele. Quando a gente se confessava assim, tinha horror do inferno, era uma coisa terrível mesmo, cê tinha medo de engolir a hóstia na hora da comunhão e mastigar porque aquilo era pecado gravíssimo (BAUDATV, 2017).

“Infância” e “Casamento do Céu e do Inferno” tratam de materializar como a poesia de Drummond estava atrelada às características ruralescas e de forte influência religiosa de um Brasil afastado.

Itabira fornece o ambiente favorável para almas de sentimentos aplacados, temperamentos brandos e comportamentos arrazoados, tudo que faz um tímido. Isso aliado a rígidos costumes, estrutura social conservadora e religiosidade fervorosa impelem, sem dúvida, a constituição de um ser constrangido, mas também um germe de revolução e inquietação.

Essas considerações, da circunscrição pessoal de Drummond e sua transposição para uma certa confessionalidade, em seus poemas, em seu livro de estreia, permitem ler um Drummond tímido concebido sob esta conjuntura. Outra perspectiva desse retraimento pode ser entendida também como uma espécie de condição inerente do cenário sócio-histórico-cultural, que resulta não só na timidez, mas, também naquilo que a timidez comporta e/ou implica, ou seja, desajuste, alheamento ou aviltamento.

Tanto a timidez quanto o desajuste são competências possíveis abarcadas dentro do arquétipo *gauche* instaurado por Drummond. Para a timidez ficam as marcas de hesitação, retraimento, constrangimento, advindas de sua sensibilidade e

para o desajuste ficam a incompreensão e a perplexidade, estas nascidas já contaminadas pela inteligência.

Todos os elementos da poesia de Drummond provêm de sua base tímida, contudo sua obra não se encerra no silêncio e na inação. Mário de Andrade já adverte que a inteligência e a sensibilidade são as substâncias que implodem a condição tímida na sua raiz. “Para ele se acomodar, carecia que não tivesse nem a sensibilidade nem a inteligência que possui.”(ANDRADE, 1943, p. 49). A tríade drummondiana revela assim sua forma de coexistência, apesar da condição inicial ser tímida, ela sem seus componentes fraternos, para se manifestar, restaria imóvel. O que faz desses componentes não subjacentes ou subservientes a timidez, mas o inverso disso, eles a contaminam e a contrariam. Em continuidade a isso, Mário detalha em que resultaria uma timidez desacompanhada do par antitético drummondiano, transformando o poeta em “(...) um desses tímidos só tímidos, tão comuns na vida, vencidos sem saber que o são, cuja mediocridade absoluta acaba fazendo-os felizes!” (ANDRADE, 1943, p. 49).

Estar feliz e confortável na mediocridade não condiz com um eu-lírico de declarações tão questionadoras e definitivamente perdidas quanto ao seu lugar no mundo, tanto no sentido social como em “Operário no mar” ou existencial como em “José”. Esse é o *gauche* em sua inteireza, um *gauche* deturpado, intercedido pela sua inteligência e sensibilidade, um ser consciente de sua refração e de tudo que pode cercá-lo na impassibilidade. O agouro angelical é a sustentação estratégica da obra em que se fixa estética e conceitualmente o discurso poético. Drummond reconhece seus pontos conflitantes (inteligência e sensibilidade) e sabe que para eles não se anularem num embate vicioso e inglório é preciso uma atenuação de suas forças e as coloca em embate no campo da timidez. Isso produz uma luta letárgica, mas incansável, pois fincadas no terreno movediço da timidez, inteligência e sensibilidade não se potencializam e assim não podem triunfar uma sobre a outra, restando estar condenadas a coexistirem no embate. O trio de valores drummondianos tem relação dialética, simbiótica e antagônica, vivem para, apesar e com seus pares.

. Sublinhada as três potências Drummondianas ainda é preciso encará-las com certas ressalvas para evitar empreendê-las em suas definições mais estritas, mas que já se revelam, nesse primeiro contato, como partes constituintes do dizer

poético, porém vistas ainda como uma macroestrutura ou ao menos considerações avultantes dessa gênese lírica, isso para que se conceda a elas uma elaboração mais fértil e coesa na medida em que o caminhante fique cada vez mais nítido.

As imputações de desajeitado e canhestro feitas a Drummond, a partir de suas conjunturas sócio-histórico-regionais, adensadas em sua obra devido a seu cunho confessional, bastam inicialmente para instaurar o epíteto *gauche* na configuração do eu-lírico e seu projeto. Uma vez aventado, o gauchismo pode ser averiguado e fornecer a faceta Drummondiana que se sujeita a jornada e suas implicações.

A poética drummondiana vista como projeto ou como desenvolvimento em progresso direciona-se como uma seta temporal ou sequencial, isso dá a ela contornos narrativos. Além dessa característica, o sujeito eu-lírico portando uma máscara de faceta biografesca do homem Carlos Drummond Andrade figura dentro dessa obra poética como um personagem, e sua jornada é o trajeto poético estético formulado por essa obra. Com o levantamento dos termos personagem e jornada desse empréstimo da narrativa vincula-se também as suas propriedades de tradição, a partir disso, não se demora observar semelhanças estruturais com a épica e a tragédia greco-latina, em que o personagem para essas modalidades narrativas era o herói clássico. Estabelecida essa linha de tradição chega-se também a outro momento de mudança do termo herói. O herói clássico era aquele que estava centrado sobre a religião e o estado, sendo-lhe a defesa dos valores, de ambas as instituições, sua função e característica como figuração representativa da sociedade antiga. Dessa configuração inicial surgiu, em decorrência das várias transformações sociais e literárias, a figura do que convencionou-se chamar anti-herói. Este tipo de personagem é descentrado, ou seja, aquele que está em confronto quer dos valores do estado ou da religião. Essa versão de radical transformação do herói é uma resultante típica das determinações da sociedade moderna, pois apresenta características gerais do grupo social a que pertence, mesmo quando se diferencia ou deseja a transformação dessa sociedade.

O *gauche* drummondiano é a reverberação da tradição do herói no qual se encontram correspondências com sua versão moderna, o anti-herói. Com isso, encontra-se uma explicação e justificativa que extrapola a visão de transposição da personalidade do autor (por meio de sua confessionalidade) para a obra e

assume-se que não há causalidade fortúnia nessa poética, o *gauche* é uma deliberação consciente para a elaboração estética de Drummond, que encara o ofício poético um exercício cotidiano de leitura, estudo e contemplação, revelado nesse processo em que há o respaldo e o diálogo com a tradição literária.

A tipificação *gauche* desse personagem poético é o principal dispositivo pelo qual pode-se perceber a operação da aguda consciência poética de Drummond como estratégia de viabilizar uma expressividade coesa dentro de sua obra. Por mais que as configurações narrativas se aproximem dessa obra e possam sugerir que suas desventuras líricas, ou seja, os descaminhos tomados por este personagem em sua trajetória, são uma espécie de enredo desse personagem e foram formuladas previamente em correlação. O que de fato não é o caso. O *gauche* parece mais ser uma persona através da qual repercute a voz do poeta, organizando a leitura de uma obra consistentemente coesa e projetual que revela uma forte consciência estratégica para a consumação de sua expressividade.

Para assegurar que o *gauche* não seja visto apenas como uma transferência da personalidade do poeta em versos, mas sim que funcione como a figuração do caminhante aqui proposto, salvaguardado as incontornáveis relações que há de um para o outro, deve-se na medida do possível, enxergar sua autonomia e alteridade ou ainda, para melhor conformar em termos poéticos, vê-lo como uma espécie de pseudônimo.

Drummond capturou de seus traços psicológicos a timidez para institucionalizá-la e revertê-la para seu personagem *gauche*, no entanto, institucionalizar um atributo de personalidade próprio implica em certas modulações que acabam por perfeccionar essa constituinte psicológica.

O *gauche* tímido que a tudo assiste à distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica. Sendo, no entanto, uma projeção, é um ser diferente do autor, porque é a idealização daquilo que o autor pensa que um *gauche* é. Autor e personagem se alternam e se mesclam no mesmo contexto. O personagem *gauche* é a projeção de uma personalidade tal qual ela se imagina enquanto *gauche*. O fato de o *gauche* ter emergido tão nitidamente já ao início da obra, mostra a consciência que o autor tinha de seus componentes psicológicos, além de revelar o esforço contínuo por se instituir num duplo, que sendo sua imagem e semelhança é, ao mesmo tempo, diferente, idealizado, uma maneira de converter o que

seria um simples traço de personalidade em elemento de fixação estética.
(SANT'ANNA, 1972, p.24)

O *gauche* é a dimensão poética da personalidade de Drummond, o terreno em que ele pode circunscrever sua existência enquanto poeta, que parte de suas considerações sobre as atribuições do ofício de poetizar e elabora uma obra em que as experiências vividas firmam-se no campo literário por meio de uma expressividade arguta que as mobiliza. A problemática da poesia e biografia, para Sant'anna (1972) está presente em Drummond e revela um ponto crucial dessa obra

“Entende-se sua poesia, portanto, como resíduo vital, como vida sobrança da vida, a vida desentranhada da vida, a vida transcrita em linguagem. Ele constrói um tipo literário - o *gauche* -, partindo de componentes específicos de sua personalidade, atinge, no entanto, o plano universal.” (SANT'ANNA, 1972, p.28)

Essa espécie de avatar poético carrega consigo as potências resolutivas do conflito entre o sujeito e a realidade, sendo sua formulação estética uma forma de enfrentar o mundo, uma vez aplacados na sua esfera pessoal, intercedendo no dilema filosófico. O verso drummondiano passa a interferir no real devido ao seu grande poder comunicacional de captar o sentimento tão comum e variado de impropriedade e incompatibilidade experimentado em alguns momentos por qualquer indivíduo frente aos imperativos do mundo, e é essa articulação que contorna a timidez de sua definição mais imediata e a refaz no plano estético. Para Dalvi (2013) cunhar uma expressão já em língua estrangeira nomeando aquilo que não havia nome e nomear-se também do mesmo termo é o que garante essa interação.

Na primeira tentativa, Drummond conseguiu condensar o sentimento, a certeza para a qual até então faltava nome; e deu-lhe, também, um nome *gauche*, ampliando as esferas de identificação, reconhecimento: a maior evidência de que uma sensibilidade que capta de modo tão preciso o sentimento, a certeza coletiva não é uma sensibilidade desarticulada do mundo tangível, não é uma sensibilidade desabonada, banida. O avesso do avesso, o golpe de mestre, a grande ironia: ao reconhecer-se e nomear-se *gauche*, o poeta identifica-se (e faz a palavra estranha a nosso vocabulário

identificar-se) – a partir de uma interação como o mundo, com a coletividade – e torna viável a identificação de si mesmo (e da palavra) com o outro, também *gauche* (o que, por conseguinte, lhe redimiria de fazer da *gaucherie*, do gauchisme uma bandeira).(DALVI, 2013 p.36)

O gauchismo não seria uma maneira de estampar uma obra sobre os despropósitos de um sujeito, mas uma tática que viabilizasse sua expressão, retirando ele de sua inércia marginal para recolocá-lo na iminência do diálogo com o mundo. Se apresentar perante o mundo mediante essa timidez reconfigurada na poesia cumpre para Villaça (2006) algumas peculiaridades definidoras dessa persona poética e em decorrência sua poesia.

Por ocasião do “Poema de sete faces”, o estreante Drummond está ainda num primeiro passo da perplexidade: o *gauche* se mostra sobretudo na insuficiência psicológica para a ação dentro de um mundo de movimentos rápidos e de excessivos convites. A primeira tarefa, para o poeta, é ter consciência disso, é iluminar a timidez na praça antes que seja acusada pelo outro sempre um virtual demolidor. O sujeito não apenas ilumina sua timidez como a amplia e a categoriza com requinte, à francesa - “ser *gauche*” –, refinamento que subverte a confissão simplória e de quebra se contextualiza em quadro irônico, de aceno familiar. (VILLAÇA, 2006, p.22)

Com a autodeclaração, a timidez como traço de personalidade se afasta pra fazer erigir o poeta *gauche*, uma vez que a denúncia de timidez, por parte de outro, constrangê-lo-ia novamente na perplexidade de ser tímido e desejar se manifestar artisticamente. Já o apuro afrancesado daria cabo de soerguer o discurso poético para dar indícios de sua personalidade narcísica evidenciadas no tom irônico que transmuta a timidez em gauchismo.

Todas essas modificações da timidez para esse espectro *gauche* da persona poética de Drummond vão combalindo, no plano literário, a inação ou a sujeição à condição constrangida imposta pelo mau presságio do anjo. Com a condição inicial, ou seja, os ecos do traço psicológico de Drummond, redimensionados no poeta, concedem uma expectativa de desenvolvimento do conflito filosófico, Eu e Mundo, que se jactava improdutiva.

O domínio lírico de sua personalidade garante a Drummond sua subsistência enquanto poeta, pois para Villaça (2006) a promoção da articulação geradora da obra tem base desencadeadora nesse processo, que aqui neste estudo, pode ser entendido como princípio de progresso, ou seja, aquilo que dá ao *gauche* sua feição de caminhante, e por conseguinte, na medida que se executa essa elaboração, se funda também o caminho.

Arma-se, assim, o curto-circuito essencial do discurso drummondiano, que se dá entre os pólos da condição individual e isolada do sujeito moderno, nos labores da difícil auto-identificação, e a instância mitopoética especulativamente trabalhada pela linguagem lírica. Face a face, esses espelhos supõem critérios incompatíveis de conhecimento e representação do mundo: o mito desdenha a razão pragmática, mas tão logo aludido esfuma-se no ar e oculta-se ao modo dos enigmas; a análise mais realista, por outro lado, constrange-se nos limites materiais da "vida besta", do imediatismo, da classe social de onde parece não ter como sair, mas na qual se constitui uma variadíssima plataforma de imagens e de valores em debate. (VILLAÇA, 2006, p.14)

Se por um lado os enigmas podem ser uma barreira que obstruem o caminho, por outro lado, são também um vórtice que vetoriza o caminhante para suas especulações, pois ao mesmo tempo que interpelam também pressupõem uma via reflexiva. Isso daria à instância mitopoética o percurso estabilizador das imagens e valores advindas da instância mais realista que solapam a existência plena. Para o caminho revelado constitui-se em consonância o modo de trilhá-lo, que delineá-se a imposição dos enigmas, sendo então especulativo e reflexivo e ao projeto estético vertente que é meio próprio de um personagem poético e por isso realiza-se na linguagem lírica em que o verso, a palavra é o elemento proposicional do conflito filosófico. É dessa forma que Sant'Anna observa a obra quando diz: "A obra poética do *gauche* é essa concreção saída da defasagem entre o Eu e o Mundo, e que se constitui numa extensão do autor em busca de um elemento reparador ou descritivo de seu conflito." (SANT'ANNA, 1972, p.25).

A linguagem erige-se como mediadora do conflito, sendo ela a manifestação viável que rivaliza com as angústias e o constrangimento, forças que presume-se quererem sufocá-la, acaba por também ficar responsável pela evolução da condição

gauche uma vez que ela é a sua forma de existir. Segundo Sant'Anna o poeta se utiliza do verbo para se defender e se afirmar, por essa afirmação o artista apresenta suas armas para enfrentar suas adversidades.

Se todo homem é, metafisicamente falando, um *gauche* congênito, o artista é um *gauche* que se descobre como tal e se rebela contra sua natureza. O *gauche* enquanto artista é, portanto, a tentativa de negação do gauchismo. É um tímido que vem a público dizer que é tímido. É um tímido interessado em negar sua timidez. É o indivíduo que ousa assumir aquilo que é, pará, sendo o que é, deixar aparentemente de o ser. (SANT'ANNA, 1972, p.25)

Imanente a auto-titulação *gauche* observa-se também a estratégia de explorar o que o gauchismo tem de hesitação para fazer proliferar uma diversidade de estilos e dicções poéticas, corroborando com a escalada do estado deficitário. Para Dalvi (2003) isso manteria aberto o diálogo com a tradição lírica ocidental, que mais a frente será exposto na intertextualidade com a máquina e o percurso dantesco, e delimitaria a posição necessária para se apontar as críticas sociais tão presentes na obra, que por mais que apresentem um Drummond consciente de sua localização histórico social não devem ser encarados como uma tradução dessa politização, mas uma perspectiva do *gauche* anti-heroico.

A diversidade de estilos, amplamente experimentados por Drummond, descarta sustentar a hipótese de uma obra feita sobre o signo da falta de jeito ou inabilidade, em que o aprimoramento da linguagem seria o plano estético de um artista prostrado pelas convenções literárias. Parece mais remeter a angariar uma gama de oportunidades para esse *gauche* averiguar os enigmas, oriundos do conflito Eu e Mundo, e apontar que a direção progressiva da linguagem reflete o processo de superação do sujeito canhestro. Tanto a diversidade de estilos quanto o rebuscamento da linguagem

Manifestam o desejo do poeta de superar suas contradições, talvez de apagar a inscrição *gauche* de seu corpo, exterminando-se o mensageiro responsável por ela. Entendo ser essa a tônica do fazer poético drummondiano: a tentativa de desconstruir o “gauchismo”, sua superação, sua sublimação. (MALARD, 2005, p.31-32)

Por mais que o próprio estado *gauche* e suas estratégias de posicionamento pareçam dar indícios de um inarredável apelo para superá-lo, não há de saída nem no decorrer da obra uma declaração aberta e cabal de dispensa de sua lateralidade, o que há são meios de mitigá-lo, com métodos de camuflagem do eu-lírico, que se não são propriamente *gauches*, são inevitavelmente artifícios controversos, que ora afastam o melindre, para tornar possível a declaração, ora denunciam o desejo de pertencimento e ajuste.

Na primeira poesia de Drummond - e de algum modo em todos os momentos essenciais de sua trajetória - o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como incompletude, às vezes declarada com todas as letras, às vezes mascarada, sublimada ou ironizada. (VILLAÇA, 2006, p. 13)

A ironia é o viabilizador central para projetar o *gauche* em seu percurso e que para o caminhante tem valor ambivalente, pois serve tanto para defini-lo quanto para operar seu modo de andar. A ironia é por excelência o discurso do entre-lugar e por conseguinte a dicção exata do sujeito que imprecisa-se e que pretende se estabilizar.

A ambiguidade inerente à enunciação irônica reparte os valores semânticos quando afirma aquilo que parece negar, ou seja, é um traço com setas apontadas para lados opostos. Havendo necessariamente uma unidade de sentido da soma dos seus lados, o enunciado se assemelha a um gesto cuja função é de sublinhar o perfil de seu enunciador.

Destrinchando a ironia, percebe-se que há nela duas camadas: a primeira é a aparente, ou seja, aquela que está materializada na sentença, e que aqui corresponderá ao polo negativo; a segunda camada é subliminar, aquela a qual se revela o propósito que se quis ocultar e representa o pólo positivo da seta.

O pólo negativo recairá sobre o sujeito eu-lírico como verniz realçador de sua definição, conservando sua posição marginal e resguardando a fragilidade de sua condição precária.

A ironia como discurso não se apresenta uniformemente a todos os enunciadores, ela se ajusta aos perfis, pois os seus valores semânticos de oposição

refletem os traços de estima do sujeito, assim como também, as intenções exigidas no contexto.

[...] e o fato de nem todos serem irônicos, ou uns serem mais que outros, bastaria para demonstrar que o humor tem algumas determinantes psicológicas específicas, que podem ser localizadas na biografia de cada irônico. (SANT'ANNA, 1972, p. 60)

Dentre as categorias de humor e sua utilização na poesia encontra-se a ironia como elemento de conexão entre ambos. No entanto, seu emprego pode ser explicado como característica de um período de nossa história literária. Vilaça (2006) pontua esse momento, na quebra de paradigmas das convenções da linguagem literária no percurso do final do século XIX e início dos XX.

Na modernidade, as cifras da linguagem lírica parecem ser mais reveladoras que as confissões, dado que o desafio maior da arte moderna começa com a constituição mesma do sujeito criador. Libertado de convenções que lhe garantiam alguma forma de se ligar ou de se opor a tradições definidas, o escritor de nosso tempo é senhor e escravo da liberdade de perspectivas. Firmou-se com Baudelaire o reconhecimento a um tempo altivo e perplexo da pluralidade das formas e significações da vida moderna. Na famosa alegoria de "L'albatros", o poeta/ pássaro tem que arrastar as asas pesadas e ridículas para divertir a tripulação entediada, encenando a liquidação do sublime, oferecendo-o aos retalhos aos marujos ou à multidão que passa nas ruas da metrópole. Ao desvelar a condição de *gauche* do moderno e pedestre poeta/albatroz, Baudelaire destronou o "prince des nuées", agora um "exilé sur le sol" [...]. (VILAÇA, 2006. p.16)

As transformações literárias desse período redirecionaram a função do ofício poético, já amplamente em crise e discutido, agora incumbida de divertir e distrair o público/leitor a poesia franquia sua veia cômica. O modernismo brasileiro na corrente dessas novas formulações estéticas da modernidade, gestadas por Baudelaire que desencadearam muitas propostas vanguardistas, sendo o próprio modernismo uma versão tupiniquim delas, vide as inúmeras influências europeias dessas escolas na semana de 22, utilizou o humor segundo Sant'Anna (1972, p.64):

[...] como o mais eficaz para o estabelecimento de nova mentalidade estética no país. Só por esse meio e com esse risco se poderia opor um novo pensamento num ambiente culturalmente raso e incapaz, à primeira vista, de compreender a amplitude da nova empresa. Não foi, portanto, gratuito nem desmesurado o surgimento da ironia como atitude de toda uma geração. Assim como o humor pessoal tem suas explicações na biografia do indivíduo, o humor coletivizado deve ter suas origens um dado social definido.

Apesar de estar sob a sombra da influência e ser a artimanha necessária para vingar uma nova corrente estética no país, a ironia e o humor, se aproximam mais de Drummond quando também observa-se os temas de seus poemas, que são uma representação do estar no mundo da modernidade, por isso afirma Sant'Anna (1972, p.65)

A deflagração do humor em ondas sucessivas na literatura e das artes no princípio do século não foi exclusividade de nenhum país ou cultura. Ocorreu antes um fenômeno de ressonância a partir das condições sociais e culturais idênticas. 'La ironia y el humor son la gran invención del espíritu moderno' - diz Octavio Paz.

Circundadas as proposições da presença irônica e do humor nas esferas mais externas da elaboração poética de Drummond resta retornar a instância mitopoética do *gauche* e conferir as caracterizações de sua ironia e humor. A transferência procede quando Merquior (1976) adverte que vê na obra de Drummond uma equação, "poesia=vivência", em consequência aplicam-se simultaneamente aflições da modernidade no *gauche*, extensão da personalidade do autor.

Com as possibilidades de desenvolvimento, para esse *gauche*, concedidas pela dimensão estética, a ironia e o humor verbalizadas na linguagem lírica produzem os efeitos específicos para que, sem alterar seu traço psicológico, mas antes de tudo mantê-lo, ele progrida. O disfarce de sua condição *gauche* é operada pela ironia, com sua capacidade de produzir um afastamento do objeto ironizado, e também pelo fato de ser o modo mais pertinente de discurso de um desajustado, ela realça as características e preserva a lateralidade do sujeito. Para Sant'Anna (1972, p.61):

Por sua origem, a ironia é um instrumento de defesa e funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social. [...] Só um espectador pode ser livremente irônico. O ator está por demais comprometido com a cena para desgarrar-se pela ironia, e por demais envolvido para agir criticamente.

O espectador é alguém necessariamente descentralizado, e o *gauche* é notadamente um observador, os poemas que aludem ao olhar somam-se aos montes¹. Contudo, a fala irônica advinda desse olhar ou percepção *gauche* faz emergir um humor que serve como mecanismo de defesa antecipando-se de ser

¹ Veja SILVA, Luciana B; SILVA Odalice. O olhar *gauche* de Carlos Drummond de Andrade. Revista Letras Raras, Campina Grande, vol. 3, nº1, p. 167-182, 2014.

alvo de riso dos outros quando ri de si mesmo e provocando uma suspensão momentânea da emoção para não denunciar a gravidade de seu envolvimento naquilo que a sentença irônica procurou encobrir.

O elemento reparador fica a cabo da potência crítica contida na fala irônica, esse tipo particular de julgamento não assume uma divisão incisiva do dualismo semântico da ironia, privilegiando um dos apontamentos das setas, muito ao contrário, o que é válido para a crítica é o produto gerado na equação que ela opera quando aplica o valor semântico positivo na sentença negativa e vice e versa extraindo uma prova real desses sentidos. Esse modo de edificação contundente mira tanto no sujeito quanto no objeto, apesar de haver uma certa predominância dos sinais dos pólos a respectivos alvos, o pólo negativo não é exclusividade do *gauche* e o pólo positivo nem sempre se apresenta como desejo de ordenação da exterioridade.

Toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível. para o sujeito, fadada a se cristalizar em objeto de sua contemplação abúlica; no entanto, o olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar "torto" nos seus descompassos, excessos, aberrações. (VILLAÇA, 2006, p.13)

A crítica é implacável e é uma constante na obra, Merquior (1976, p. 3) e Sant'Anna (1972, p. 17) já apontam que a provocação crítica projeta-se irrestritamente em ambos

[...] já que se trata, sem dúvida, de uma poesia que é ao mesmo tempo um reflexo do mundo sociocultural e uma reflexão crítica sobre esse mesmo mundo que o reflexo não se degrade em documento ou ilustração, e que a reflexão jamais se apresente de forma abstrata e intelectualista.

O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser, mas ao se disfarçar em vários atores, não deixa nunca de ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial.

Fazendo um caminho reverso para que se entenda de que forma essa operação funciona como condutor do caminhante, faz-se um processo de exegético: a crítica está contida no humor, que por sua vez está contido na ironia. O pólo negativo reforça o *gauche* ou o mundo, quando seu reflexo torto o deforma, e o pólo

positivo o impulsiona na direção de corrigir-se. Para Villaça (2006) a contrapartida da ironia revela sua fome por inteireza. "O ressentimento drummondiano origina-se da impossibilidade dessa ordem ideal, recortando-se contra um pano de fundo longínquo e afirmativo que, mesmo quando invisível, está suposto na perspectiva do discurso e é a contraface do modo irônico." (VILLAÇA, 2006, p.14).

Combinada a poesia, a ironia acrescenta seu préstimo moralizante ou ético que cumpre para o *gauche* sua expectativa reparadora, isso feito no plano estético, nunca deixando de ser uma vazão do autor para também resolver seu conflito filosófico. Para Sant'Anna (1972) o descompasso entre o *gauche* e a realidade obrigou a introdução de um ritmo próprio, e a regulação se daria, no caso do artista em sua obra, funcionando como ponte entre ele e o mundo.

Esse modo oblíquo de comunicação característico tanto da poesia quanto da ironia dá a linguagem o patamar preciso, para que o poeta-*gauche* resolva seu embate.

O poeta-*gauche* transfere para a língua seus conflitos internos, de tal maneira que o estilo, como produto final, há de revelar as marcas psicológicas do autor, e os conflitos maiores que o envolveram em sua época. Neste sentido é que a linguagem imita a realidade ou reflete a estrutura ao mesmo tempo que é elemento de ação sobre ela. Nesse sentido ainda é que a linguagem é uma estrutura que reflete uma estrutura. (SANT'ANNA, 1972, p.62)

Remordendo-se pelas críticas que o poeta faz a si mesmo, a ironia não é simplesmente a máscara desdenhosa sujeita a incapacidade, como agente condutor ela exerce a atividade de elencar os objetos que despertariam maior preocupação. Villaça (2006) percebeu que Drummond faz da ironia método analítico, que aprende a negar para melhor investigar e que seu suposto fingimento de indiferença acaba por denunciar que as coisas lhe são cada vez mais urgentes e necessárias. O modo irônico seria consequência de uma carga exigente de cobranças e questionamentos em busca de um mundo mais adequado. E dessa hesitação e cogitações incessantes se produz a fonte de uma iluminação atroz sublime.

Esse jogo intrincado de compensações e estabilizações é que institui o caminho para esse caminhante, porque se situou estrategicamente à esquerda é que imperiosamente se estendeu diante de si um percurso. Todas as formulações empregadas para constituir este personagem poético, visavam deliberadamente

gerar uma via que opera como um reflexo, assim o *gauche* projeta diante de si o caminho para fazer dele próprio um caminhante. Os rumos desse andarilho mineiro para Sant'Anna sedimentam-se no poder dialético desses antagonismos.

Finalmente, a ironia, como uma resultante da antítese do indivíduo versus o mundo, e como atributo do *gauche*, sendo a que aludia Bergson, termina por ser essencialmente, neste artista, uma síntese dialética. [...] A ironia como um ato de defesa, sendo uma afirmação que nega e uma negação que afirma, é um estágio do pensamento dialético a ser desenvolvido. (SANT'ANNA, 1972, p. 68)

A poesia de Drummond adquire essa valência de se predispor como experiência reveladora do mal comum de não pertencimento, do caso indissolúvel do homem com seu meio, pois a dialética desse caso é um processo conflituoso ao passo que:

Quando a ironia é tão verdadeira quanto a confissão seguinte, e quando esta logo se converte em humor para não afirmar em definitivo a gravidade do drama, o discurso poético adquire um padrão de instabilidade que gera ritmos, inflexões e imagens desnorteantes - revelações de beleza para nós outros, também desconcertados. (VILLAÇA, 2006, p.14)

A relação entre poesia e ironia, nesse caso, é inevitável, a ironia intensifica a capacidade dialética da poesia, pois com essa fusão a poesia também absorve o que a ironia tem de paradoxal e ambígua e quanto mais a poesia se desenvolve, trazendo consigo esses dualismos, mais ela se torna estética. Com esse caminho o autor vai projetando sua jornada na direção de recriar o mundo e ele no plano estético, lugar em que a dialética parece apresentar maiores sugestões.

Uma vez instituído o caminhante, compete-se agora analisar os seus agentes moventes mais específicos e o modo como esse sujeito avança em seus passos. Ainda considerando o tripé drummondiano em que restam os elementos sensibílíssimo e inteligentíssimo, mesmo que contaminados pela timidez, são eles que formulam, aqui nesta perspectiva, o jeito do andar do *gauche*.

Os enigmas surgidos no caminho ainda reclamam o debruçamento reflexivo do poeta, mas não será o sistema estacionário por eles exigidos que definirá o caminhar, o problema é mais profundo. Apesar de haver sim uma pedra no caminho, o atributo principal a um caminhante é a transitoriedade e não o impedimento. Para

Dalvi (2013) a multifacetação, oriunda da hesitação e da ironia, e daí a diversidade nas maneiras de encarar os enigmas, nunca foi uma evidência de tentar alimentar ou maximizar o dilema. O inquirimento dos enigmas sugere um movimento dentro do movimento, pois a reflexão, se porventura não fornecer resposta, persegue longamente um modo de solucioná-la. Necessita-se distinguir esses movimentos, o sentido de andamento constitui-se à medida que se verifica a mudança topológica do caminho, enquanto o sentido do andar destina-se ao movimento inerente e particular do caminhante. Um consiste em distância e o outro em processo, apesar de realizarem concomitantemente. No entanto, para os dois há de se haver um princípio de transitoriedade. Em seu estudo sobre Drummond, Cândido já intitula o texto como “Inquietudes” predicando o poeta de um impulso movente, como sugere sua proposta de leitura optativa do poema “No meio do caminho”. “A leitura optativa a partir do terceiro verso (que se abre para os dois lados, sendo fim do segundo ou começo do quarto), confirma que o meio do caminho é bloqueado topograficamente pela pedra antes e depois, e que os obstáculos se encadeiam sem fim.” (CÂNDIDO, 1970, p. 76). A pedra, alegoria fulgurante dos enigmas para Drummond, ao mesmo tempo que bloqueia sugere um ir e vir quando permite que seu fim seja um começo, e que também alimenta a ideia de que o que se seguirá é um caminho cheio de pedras, não sendo nem a primeira, nem a última e nem a única.

Com passagem concedida pela pedra, mesmo que ela leve a outra pedra ou até mesmo a ela mesma novamente, fica assegurado o movimento, que ao modo dos enigmas há de ser reflexivo. O que a dialética, aqui apresentada, pode entregar de síntese, se dá por meio de um esforço meditativo, derivado das instâncias já citadas, como, ironia, humor e crítica, todas geradas de uma formulação bem particular, em que lê-se também subjetiva. Forma-se assim o denso lirismo meditativo de Drummond.

Para Arrigucci (2002) a subjetividade, cujo caráter sensívelíssimo é o seu componente mais caro, fica a cargo de captar o sentimento nas experiências e sujeitá-lo à linguagem.

Em termos drummondianos, talvez se possa dizer que o sentimento é a marca que o mundo lavra na alma. A poesia, espécie de mineração, é uma arte de lavar palavras: inscreve a marca do sentimento numa forma de linguagem. Por isso, ela traz em segredo, feito enigma, como uma cicatriz, algo do sentido do mundo que só sua forma pode conter e, de repente,

revelar. [...] Dar forma ao sentido é a razão da existência dos artistas. (ARRIGUCCI, 2002, p.17)

A imaginação é o articulador entre as experiências vividas, apresentadas em múltiplas facetas, e a linguagem lírica, ponto de convergência que faz a sensibilidade frutificar e traduzir-se em arte. No entanto, a pena retrai-se. A sensibilidade, que busca vazão na arte, e apressa-se para se espriar numa expressão que a conforte, é intercedida por uma subjetividade, que é questionada e questionadora. A urgência com que as coisas apelam ao sentimento do sujeito é tão veloz quanto a reflexão de querer saber porque se está em meio a essas coisas e porque essas coisas o comovem. A transmissão do sentimento a sua expressão, que deveria ser direta, paralisa-se na perplexidade de ter de assimilar um amontoado caótico de implicações que o assediam, destino, amor, sociedade, religião, família e tantas outras, tão bem ilustrados já em seu poema de abertura, “Poema de sete faces”. Por isso o coração é vasto, pois procura preencher-se na conciliação com os objetos que os provocam, consigo mesmo e com uma expressão que o acondicione.

Para revelar a intimidade na qual essa poética elabora-se, Cândido (1970) contrasta a poesia de Bandeira com a de Drummond.

A força poética de Drummond vem um pouco dessa falta de naturalidade, que distingue a sua obra, por exemplo, da de Manuel Bandeira. O modo espontâneo com que este fala de si, dos seus hábitos, amores, família, amigos, transformando qualquer assunto em poesia pelo simples fato de tocá-lo, talvez fosse uma aspiração profunda de Drummond, para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. O constrangimento (que poderia tê-lo encurralado no silêncio) só é vencido pela necessidade de tentar a expressão libertadora, através da matéria indesejada. (CÂNDIDO, 1970, p.68-69)

A falta de naturalidade do poeta, quando se direciona aos objetos e a si mesmo, vem dessa condição precária do coração *gauche*, que se dimensiona por meio dos acúmulos de fontes que lhe suscitam emoções e igualmente se mensura em vastidão, espaço que deseja ser preenchido. Isso faz de Drummond um sentimental, que está inapelavelmente rendido a reconhecer o seu sentimento de estar no mundo. O estranhamento, ou a falta de jeito, com que se dá a relação dele com o mundo e a sua própria existência deficitária é a brecha pela qual a reflexão inunda a sentimentalidade de questionamentos. Sua condição intrigante dobra-se sobre si mesma e volta para se apresentar como estado.

A reflexão é que torna possível este reconhecimento do próprio sentimento; este depende do movimento reflexivo do pensamento para que aflore à consciência e, a uma só vez, para que possa exprimir-se. Paradoxalmente, é a reflexão o caminho para o coração. (ARRIGUCCI, 2002, p.41)

A subjetividade, elemento propiciador da individualidade do sujeito, é uma subjetividade reflexiva, que ao invés de designá-lo, deixa-o incerto e receoso. A digestão do sentimento passa pelo trato angustiante do pensamento, assim quando emerge a consciência tem esse aspecto grave e consternado.

Uma vez consciente desse sentimento, maculado por turbos questionamentos, torna-se um exercício árduo poder exprimi-lo. Ao poeta incumbe-se esse oneroso trabalho de perseguir as palavras que afeiçoem esse sentimento, para isso mergulha no oceano turbulento das reflexões, no qual encontram-se submersos esses sentimentos.

Mais tarde, afeito aos ossos do ofício, à cata sempre de exprimir sentimentos a que falta nome, forçará a linguagem até o limite: poesia à procura de si mesma, sem asas no silêncio, pura ausência - aporias do impasse. A tanto parece fadado o trabalho miúdo de lidar com as palavras e o coração. (ARRIGUCCI, 2002, p.42)

A palavra feita em linguagem lírica é a concreção da vida desse desajustado, por isso a empreitada em delinear um indivíduo de contornos tão imprecisos será uma luta aguerrida com as palavras. A busca pela expressão na linguagem, forma de revelação sistematizada do pensamento, que, por sua vez, é a resolução do sentimento, conduzirá o poeta por um percurso que leva a poética a seu estatuto de excelência no qual a prosa do mundo e a verdade lírica não admitem se separar. Proporcionando ao leitor um trajeto elaborado na argúcia contundente com que envolve a inteligência e as paixões, adornado os enigmas com imagens de perplexidade iluminadoras do sentimento de estar no mundo.

A cadência do caminhante é impulsionada pela sua subjetividade reflexiva, mistura de sentimento e meditação, são renomeações dos famosos atributos dados a Carlos pelo amigo Mário. Com a marcha pronta pode-se partir por esse caminho

poemático no qual sujeito e objeto, Eu e Mundo, *gauche* e pedra, poeta e enigma não de revelar seus desdobramentos.

CAPÍTULO 2: A OBRA COMO PERCURSO

*O somma Luce che tanto ti levi
Da' concetti mortali, alla mia mente
Ripresta un poco di quel che parevi,
E fa' la lingua mia tanto possente,
Ch'una favilla sol della tua gloria
Possa lasciare alla futura gente;
Chè, per tornare alquanto a mia memoria
E per sonare un poco in questi versi,
Più si conceperà di tua vittoria.
Paraíso, Canto XXXIII*

Como método adversativo é conveniente afastar algumas leituras da obra do poeta mineiro que dão destaque desmedido a elementos que fulguram pretensiosamente como caminho, mas que aqui devem ter consideração periférica. Quando se dá relevância demais aos fatos históricos que surgem nos poemas, a tentativa resulta em reduzir o autor a um mero crítico social, dessa maneira, o texto desvinculado do perímetro artístico, aparenta condizer com uma crítica que o tem como o grande poeta do século XX, tão e basicamente porque os poemas, dentre uma infinidade de possibilidades, delatam sua idade. Se se persiste ainda nessa leitura restrita, em que o texto, liberto das ordens líricas, fulgura como uma intenção de maior legitimidade, a um poeta da envergadura de Drummond, incorre-se em classificações falsas e oposições inseguras entre: poesia socialmente engajada e alienada, voltada a formalismos estéticos.

Trazendo mais clareza sobre como uma leitura dessa natureza se prevalece de uma imprecisão e acaba por conferir a obra uma atribuição leviana, Arrigucci Júnior (2002) admoesta

A inadequação da leitura, ainda quando se aferra a fatos históricos efetivos cuja repercussão na esfera das artes e da cultura em geral parece inarredável, pode conduzir a meros equívocos, se se descuida do modo de ser real dessa poesia, que desde o começo trouxe em si mesma o fermento da superação dos problemas que jamais deixou de incorporar, absorvendo nas camadas profundas a experiência histórica, que não se confunde necessariamente com os eventos de fora. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2002, p.18)

É inegável dizer que marcos históricos têm de fato relevância na obra, embora, também seja pertinente dizer, que eles oferecem pouco esclarecimento ao

que há de mais medular nessa poética, sobretudo quando se os tem em consideração desmedida. O mérito mais oportuno das evidências sócio-históricas contidas na obra, e que aqui é de maior valor e propósito, é o que: sublinha que o mundo, geralmente aferido como social, principalmente em um período específico, é um dos objetos de estima da investigação do poeta.

O caminho se ordena com o princípio do propósito, há de se objetivar uma seta, um desejo de trilhar para que o caminho se faça. Muito do já dito sobre os impulsos, inquietudes, correção, progresso que Drummond transfere para o *gauche* evidenciam que uma trajetória se virtualiza. No entanto, para não se estar a espera desse caminhante, numa compreensão limitante, de que o caminho se constrói à medida que ele anda, o que talvez pudesse configurá-lo como um caminhador, ou seja, alguém que caminha a despeito do caminho, e que reduziria muito a visualização de se haver um caminho distinto, entretanto correlato ao caminhante, torna-se necessário encontrar a unidade desse trajeto.

Ainda na perspectiva externa da obra, a via já vai despontando seus contornos, basta recolher as inúmeras referências que se fazem do conjunto da poesia de Drummond, nos incalculáveis estudos, compêndios, críticas, que a titulam como obra. Mas para que não se terceirize demais esse intento, uma sondagem histórico-artística pode inferir melhor essa característica e colocar Drummond, não como privilegiado dos críticos, que lhe foram favoráveis e entusiastas, mas como mentor do caminho.

Afonso Romano de Sant'Anna (1972) afirma que pertencendo à geração modernista brasileira, movimento do qual Drummond adere e é indiscutivelmente catalogado, contido no período histórico chamado modernidade, compartilha como decorrência da visão de seu tempo, um projeto cultural. Mário de Andrade, figura exponencial do modernismo brasileiro, amigo a quem Drummond dedica seu primeiro livro, nunca deixa de “encampar os inquietos compromissos” para um projeto de cultura nacional. Esses engajamento e contextos infligem em Drummond uma influência significativa, pois ao se juntar a esse e a outros movimentos, como o “grupo mineiro”, Associação Brasileira de Escritores, para citar alguns, compartilha do ideal de projeto, elemento aglutinador de grupos assim. Portanto, enxerga no ofício de artista e de poeta uma missão de deixar algum préstimo à arte.

Aprofundando-se nos contextos e titulações em que o caminho se sustenta, a princípio, uma leitura detida nos termos próprios da poesia Drummondiana fará emergir gradual e significativamente este percurso. Os temas da poesia de Drummond, família, infância, memória, amores, sociedade são exaustivamente celebrados e recelebrados, nunca da mesma forma e nem sempre, ou não exatamente, os mesmos, pois, às vezes, são objetos distintos contidos em um grande tema. Por isso, Sant'Anna, adverte, os mais incautos, não se levarem pela caoticidade aparente dos temas e objetos.

Sua obra não é um bazar onde os temas e assuntos se amontoam, como deixa transparecer a maioria de seus críticos;[...] Tópicos como: ironia, família, terra, destruição, repetição, cromatismo, província, máquina do mundo, *gauche*, e outros tantos, que uma crítica quantitativamente apreciável anotara em mais de quinhentos artigos ao longo dos quarenta anos de atividade do poeta, só podem ser entendidos devidamente quando postos num jogo de correlação; (SANT'ANNA, 1972, p.15)

Com esse plano já se levanta uma certa estrutura da estrada, os poemas são os rastros que o poeta vai deixando quando percorre e persegue os temas e objetos. As idas e vindas sugeridas na repetição e correlação dos temas demonstram um caminho sinuoso e desnortado, o que parece pertinente de um ser, ele próprio, inexato. Contudo, se se rastreia apenas os temas e objetos, pode se ir perdendo a noção de caminho, deixando sobressair uma forma redundante, caminhando em círculos, ou disforme, vagueando dispersamente a esmo na amplidão irrestrita ao sabor de tudo aquilo que pode se converter em poesia. Mesmo que se possa averiguar o raio de abrangência desses temas, que vão: do egotismo irônico à exposição à praça dos convites e deste para uma metafísica; e, então os enfileire, de livro em livro ou fase em fase, amontoando-os e determinando os seus volumes, para poder aferir uma predominância maior de um ou outro, o traço do caminho, forçosa e equivocadamente, restaria prejudicado, pois apresentariam mais partições que unidade. Distanciada dessa impressão aparente, Arrigucci Jr. (2002, p. 20) sobressalta sobre este possível engano:

A complexidade da obra drummondiana reside, desde o princípio, no modo original com que articula contradições que não se resolvem num falso contraste de expressão entre o humor inicial e a "ingaia ciência" posterior. Há muito mais continuidade do que ruptura entre esses momentos aparentemente tão diversos.

A articulação, destacada pelo autor acima citado, é ela própria o caminho, ou seja, a expressão do sujeito *gauche* na elaboração de sua ascensão, que se dá imperiosamente na linguagem lírica. Não obstante, essa linguagem que organiza os temas e faz com que eles, não isoladamente, sirvam de bússola para os que procuram enxergar o caminho e seguir Drummond. Contudo, o passo a passo detém-se no exame compenetrado dessa poética filosófica e meditativa, é assim que aconselha Arrigucci Jr. (2002, p.21)

Procurar compreender como isso se dá não é tarefa pequena, pois nos leva a acompanhar o trabalho do poeta no próprio processo de constituição de sua obra, que só a análise pode revelar, se for de fato capaz de penetrar nos meandros de sua lírica reflexiva.

Conferida à linguagem ser o modo como o caminho é calcado cabe averiguar o que em sua arquitetura pode ser tracejado em forma de percurso. A expressão Drummondiana nasce, como já adiantado, de sua contrição lírico-reflexiva, método pelo qual se pode regressar na história da literatura e encontrar algumas raízes. Na análise de Walter Benjamin (1993, p.29) “A reflexão é o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos”. A admissão da reflexão como determinante na produção romântica já garante certa aproximação com Drummond, mas é possível ir mais além, para Arrigucci Jr. “O enlace de sentimento com reflexão tem, como se sabe, origem no romantismo” (2002, p.42). Essa afirmação parece justapor o poeta mineiro aos conceitos românticos, pois a conotação da reflexão é sentimental, ou seja, subjetiva. Com essa relação o Eu é tanto o agente da reflexão quanto o objeto dela. Schlegel demonstra uma forma de entender esse mecanismo. “A faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos” (SCHLEGEL *apud* BENJAMIM, 1993, p.30). O diálogo constante que Drummond manteve aberto com a tradição da literatura ocidental se salienta na forma como tratou essa herança romântica, o qual alguns dos preceitos ainda se estendem até o modernismo, como o gosto pela inovação da linguagem e a predominância da subjetividade, fator de grande estima para Goethe fulgurante poeta alemão do romantismo: “Compreender e representar o particular é o específico da arte. E, ademais, enquanto nos limitarmos ao universal, todos podem nos imitar, mas ninguém pode imitar nosso

particular. Por que? Porque os outros não o viveram” (Goethe *apud* Lukács, 2018, p. 148).

Novamente advogando por intermédio de Mário de Andrade, pode-se trazer outro aspecto da tradição romântica para perto da poética de Drummond que irá realçar a percepção do caminho. Em célebre estudo realizado por Antônio Cândido, o professor estabelece uma conexão da tradição romântica com o poema “Louvação da tarde”, do autor de “Macunaíma”. Cândido conecta os elementos por meio de uma percepção referente ao aspecto movente captado em ambos, elencando obras de autores românticos em que a construção literária se dá no deslocamento.

Um precursor disto, como de tantas coisas do romantismo, foi Jean-Jacques Rousseau, ao vincular o sentimento da natureza, a meditação e o movimento do corpo nos Devaneios do passeante solitário, dez meditações (em prosa) sobre os mais variados temas, chamadas significativamente “passeios”. Embora o autor não esteja o tempo todo no ato de andar, é básica a idéia de que a caminhada desperta a reflexão a partir das emoções, tendo como catalisador o espetáculo da natureza. O livro de Rousseau é um marco na formação do romantismo e um exemplo que ajuda a entender a atmosfera espiritual que gerou a poesia itinerante. (CÂNDIDO, 1987, p. 132)

Em reciprocidade, o poema de Mário não tem apenas o fundo ao ar livre e os passeios, compartilha também a reflexão subjetiva, o caminhar cogitabundo. Para Cândido, (1998) a poesia de Mário, a partir daí, vai gradualmente se enrodilhar em torno do próprio eu num crescente meditativo. Valendo-se disso, pode-se ressaltar novamente a estreita parceria entre Mário e Drummond, que dividiram muitas vezes suas observações e intenções poéticas, que estão registradas num compilado de correspondências trocadas por eles em “A lição do amigo”. O emparelhamento da poesia de Drummond e os românticos fica mais evidente quando se percebe a decisiva mediação de Mário de Andrade, figura que o poeta mineiro admirava e respeitava. “[...] Para aqui muitas vezes voou/meu pensamento” (DRUMMOND, 2015, p.198). Em arremate a essa comparação e a influência de Mário sobre Drummond, Arrigucci Jr. (2002, p.63) transpõe o estudo de Cândido à poesia do *gauche*.

Quase tudo o que está aí dito sobre Mário, talvez se possa repetir sobre seu amigo Drummond, em cuja obra a idéia de caminho é um tópico recorrente e, ligada a ele, a poesia reflexiva, um eixo central, desenvolvendo-se com força de pensamento analítico, como em nenhum outro poeta brasileiro. Muito dessa força, força de escavação do Eu sobre o Eu até sua raiz no

mundo, deriva do movimento rotativo do eixo do pensamento sobre si mesmo, da infinitude da reflexão de origem romântica.

As alusões a caminho que cercam a obra de Drummond deixam uma inequívoca constatação de que o traçar de um percurso sempre foi uma pretensão irrevogável do autor. Um caminhante, em sua jornada, está sujeito a imprevistos vários, a medida que avança, tudo a sua frente reclama atenção, atingindo sua sensibilidade. Isso, por sua vez, desperta a reflexão, faz do achado, objeto de pensamento, entranhado pela subjetividade e devolvida como experiência, por fim o poeta, em árduo ofício, submete a linguagem lírica à tarefa arduo, porém própria de desvelamento.

Plasmar a obra de Drummond como uma sucessão de encadeamentos exige prisma-la em uma perspectiva em que se alinhem diversos elementos, uma vez que os poemas, os livros e as fases reclamam seu predicado unitário. No entanto, o exímio domínio que Drummond tem de seu projeto poético oferece condições confortáveis para que se perceba a harmonia coesa de sua obra.

No seu percurso histórico, o que veio depois tem tudo a ver com o que se anunciou antes e representa um desenvolvimento interno coerente da obra como um todo, exceto os percalços e descaídas ocasionais de que ninguém está salvo. A fidelidade a si mesmo é um traço fundamental de Drummond. (ARRIGUCCI, 2002, p.21)

A camada ostensiva da lírica, em sua proficuidade imagética, inquieta o pensamento nos diversos quadros apresentados, e logo o leitor mais atento submerge neles à procura de um enredo que os justifique e os conforme. Através dessa leitura dos poemas conta-se a história desse caminhante, sendo possível ver um viés narrativo desse personagem-autor, poeta-*gauche*, que Drummond elaborou para si. Esta percepção sistematiza consideravelmente o estudo de Sant'Anna sobre a poética de Drummond, segundo o autor: "O fato de ser essa obra essencialmente lírica não impede que lhe reconheçamos um substrato dramático". (SANT'ANNA, 1972, p. 44).

Outro dado que pode, conjuntamente a busca da linguagem e os enigmas, alicerçar o caminho é perspectivar o modo como o fluxo dos acontecimentos são organizados numa ordem narrativa. Os poemas emolduram as situações que o poeta-*gauche* encena num encadeamento contínuo que pressupõe uma progressão tempo-espacial. O conflito existencial de Drummond ganha palco nos poemas e

quando se senta nas poltronas desse *theatrum mundi* é que se vê o andamento da jornada. A leitura de Sant'Anna divide o espetáculo em três atos, embora esses momentos devam ser entendidos inseparavelmente para a conjuntura da trajetória.

A visão segmentada da poética drummoniana, seja por aqueles que mal viram o conjunto, como por aqueles que se retiveram em pormenores, deve-se ao fato de não se ter percebido um dado básico: a estrutura dramática dessa obra onde há nitidamente um personagem (o poeta *gauche*) disfarçado em heterônimos (*José, Carlos, Carlito, K., Robinson Crusoe, etc.*), descrevendo uma ação no tempo e espaço concebidos como um *continuum*. O poeta se diversificou em egos auxiliares dentro da própria cena para conhecer os múltiplos aspectos de seu Ser, mas ao se disfarçar em vários atores, não deixa nunca de ser espectador e crítico de seu próprio drama existencial. [...] Os três atos do drama existencial do *gauche* poderiam ser resumidos com três momentos inseparáveis de sua trajetória:

Eu maior que o Mundo

Eu menor que o Mundo.

Eu igual ao Mundo. (SANT'ANNA, 1972, p.17)

Os atos não se permitem dissociar-se devido a sua relação de extrema dependência, os modos do eu, do mundo e da linguagem, este último sendo o modo como atuam, só pode ser entendida em sua totalidade quando vistos em conjunção. Segundo Sant'Anna para que se compreenda a jornada do *gauche* é imperativo que se observe os momentos em conjunto, pois os seus limites não são pontuais.

O Ser apenas embrionário de Alguma Poesia e Brejo das Almas, se entreabre aceitando suas antíteses no percurso entre o Sentimento do Mundo e Rosa do Povo, para, ao final, entregar-se ao exercício pleno de sua dialética existencial e estética de Claro Enigma a Boitempo. Esses limites, excusa dizer, não são precisos: um estágio sai do outro naturalmente, eles se continuam, se complementam, explicando-se mutuamente. (SANT'ANNA, 1972, p. 44)

Com a peça montada e o *gauche* colocado em cena em diversos cenários pode-se ir a: ação! Corta! Antes deve se olhar por detrás das cortinas e destacar alguns elementos que produzem esse espetáculo. Os termos acima evocados, narrativa e encenar, são próprios de gêneros distintos da literatura, respectivamente

o épico e o dramático, no entanto, há entre eles um denominador comum: o tempo. Benedito Nunes explicita o compartilhamento desse denominador:

O épico e o dramático se aproximam do ponto de vista do tempo, porque ambos, dentro da diferença modal que os distingue, nos colocam sempre diante de eventos, relativamente aos quais, como agentes ou pacientes, os personagens da obra se situam. (NUNES, 1988, p.8)

Os eventos podem ser redimensionados a uma unidade menor e essencial que é a ação, imitada ou representada, dentro das modalidades competentes. A ação dá conteúdo ao tempo, preenche-o para que assuma uma forma determinada e possa ser apreendido sua substancialidade. Irmanado com o tempo apresenta-se a dimensão espacial, que segundo Benedito Nunes (1988, p.11) são domínios permeáveis não excludentes, por um ponto de vista da experiência perceptiva, logo uma arte com modo de fruição temporal, como a dos signos linguísticos, devido a sua distribuição das frases em cadeia linear, a leitura e a remanência ao texto onde se atualizam os significados demandam uma certa espacialidade. Sendo um modo de distingui-los o critério da dominância, “quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e [...] quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual.” Contudo, trazendo-os para o campo da poética, tempo e, conseqüentemente, espaço ganham performances específicas. A respeito do tempo na lírica a mudança se dá nos seguintes termos:

Esse teor objetivo, que lhes é comum, separa-os da lírica inconcebível sem a tonalidade afetiva, que incorpora os eventos as vivências de um Eu, e sem o ritmo, que incorpora as vivências ao livre jogo das significações, graças ao qual se opera o retorno reflexivo da linguagem sobre si mesma. (NUNES, 1988, p.8)

Entretanto, a lírica não é isenta de temporalidade, graças ao ritmo e ao retorno reflexivo o tempo se presentifica quando se expressa na lírica por meio da afetividade ou registros temáticos. O que se aplica ao tempo também se aplica ao espaço, os dois necessitam da ação para serem remetidos, nenhuma ação acontece no vácuo, assim quando a linguagem, sobretudo a lírica os evoca eles se manifestam, como evidência dessa presença na obra de Drummond basta elencar as inúmeras referências a caminho, estrada, andar, movimento, progresso, e termos relacionados. Para que o simples fato da recorrência não seja por si só o lastro

desse caminho, e que uma leitura desinteressada possa aferí-la como referências a caminhos diversos, que eventualmente surgem, a linguagem lírica as arregimenta e as designa em unidade pelo seu poder de reflexividade, redirecionando-as a um lugar-comum, um *tópos* de caminho tracejado na mente criadora do poeta.

[...] pelo processo interior em busca de expressão. E só através daquela estrada de Minas, pedregosa, que conduz à "máquina do mundo" e ao enigma - estrada imaginária que a mente desenha -, se pode buscar a unidade de estrutura da obra como um todo, cujos traços de coerência profunda vão apontando mesmo nos poemas breves, de corte humorístico, do início. (ARRIGUCCI, 2002, p.15)

Tangenciado as delimitações do caminho, margeado pelo estilo e ideologia, ou seja, o modo irônico e a subjetividade reflexiva, de um lado, e o conflito Eu e Mundo, de outro, fora as outras sedimentações adjacentes apresentadas, resta conferir como a via se pavimenta.

Esclarecer-se-á, nesse ponto, o motivo pelo qual a linguagem, sobretudo a poética, é o princípio do deslocamento em progresso e o caminho da obra de Drummond, sugeridos neste estudo. Os empréstimos modernistas e românticos, o tom irônico e a reflexividade, assim como o empréstimo filosófico da questão da relação sujeito/objeto, se prevalecidas, podem afastar Drummond e a poética da autoria e intenção do caminho, por pressupor que subjazem o poeta e a poesia a determinações exteriores, quando, em verdade, é o oposto que se verifica. Drummond encara a poesia como a encardura essencial da linguagem e seu sistema de autofuncionamento, para Sebastião Uchoa Leite "Carlos Drummond de Andrade é o mais escavador dos poetas modernistas, cuja poesia reflete a pesquisa mais consciente, senão a mais eficaz, dos novos códigos da linguagem" (LEITE, 1978, p.273). Em consonância a isso, Barbosa (2002) se refere à dotação que Drummond dá à poesia para manifestar o pensamento.

Desse modo, a comunicação poética, traduzindo uma maneira de conhecer aspectos da realidade, envolve sempre os mecanismos de sua configuração, ou construção, sem o que não se teria a nomeação poética, quer dizer, aquela que possibilita, e mesmo exige, a renovação construtiva dos indicadores semânticos. (BARBOSA, 2002, p. 47)

Centralizada a poesia no projeto de obra de Drummond, ressaltam-se certas escolhas que podem oferecer, mais concretas e latentes, evidências de sua

progressão. Seu livro de estreia leva o título de “Alguma poesia”, conotaria um tipo de arranjo provisório ou uma primeira impressão da substancialidade dos poemas, tão díspares em estilos, inflexões e faces do eu-lírico. Para este primeiro livro Carpeaux (1943, p.333) dá a definição de: “Notações sensíveis, descontínuas, características do impressionismo sentimental.” A linguagem é que tonaliza a relação do sujeito lírico com o mundo, dando conhecimento de suas andanças e seus rumos, a princípio quase antitética, mais a frente, paradoxal e, por fim, o oxímoro de “Claro enigma”, parece ser este o norteador, e porque não, o próprio caminho de Drummond. Os traços de classicismo e cosmovisão, imputados ao livro que inaugura a chamada fase metafísica do poeta, quando articulados com a designação de escavador dos novos códigos de linguagem podem ser vistos como alusões específicas das categorias, forma e conteúdo, do esquema hegeliano de estética², e essa apanhada como *cogito* cognoscente da percepção³

O caminho é pautado na frequente ponderação de Drummond de ter de definir qual a mais justa forma para determinado conteúdo e qual o mais adequado conteúdo para tal forma. Isso produziria o caminho que concilia a liberdade formal e egotismo dos primeiros versos para o classicismo e cosmovisão da fase metafísica. De acordo com Sant’Anna, a não repartição de Drummond é a chave para ver sua obra como projeto, tanto no sentido que agrupa e define como no sentido que se desdobra e dispõe os interesses em uma ordem.

Por outro lado, as divisões geralmente estipuladas como a irônica (de Alguma Poesia a Brejo fases de sua poesia das Almas); a social (de Sentimento do Mundo a Rosa do Povo); a metafísica (de Claro Enigma a Boitempo), pareceram-me etapas artificiais, engendradas pelo vezo didático e pelo embaralhamento do que seja conjuntural e estrutural numa obra. Tripartido assim, Drummond seria apenas um autor fragmentário, e essa poética é, para usar uma linguagem heideggeriana, um “projeto poético-pensante.” (SANT’ANNA, 1972, p.16)

Projeto, poético e pensante são termos que facilmente se pode recolher no caminho da obra de Drummond e reconhecer o que neles pode haver em relação à arte e a verdade é o ponto que converge o caminho de Drummond ao das ideias de Heidegger. Para Dalvi (2013), que vê a postura de permanente preocupação de Drummond sobre a forma, não como uma abstração vazia do mundo, mas uma

² HEGEL, G.F. Cursos de estética. Trad. Marco Aurélio Werle. V. 1. São Paulo: Edusp, 2001.

³ Veja MARTINO, L. M. S. Aproximações entre Estética e Comunicação: aberturas possíveis e diálogos entre os conceitos, Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 36, p. 14-29, maio/ago. 2016.

fundação de um mundo próprio e em si, onde forma e conteúdo são reciprocamente configurados, a verdade é uma questão capital dessa poesia.

A discussão a respeito da questão da verdade não apenas tangencia, converge, toca, fricciona a questão central da produção poética de Carlos Drummond de Andrade – o mundo, a mundanidade –, mas atinge seu cerne, revelando, assim, a isonomia entre ambas (rejeitando, uma e outra, de largada, as posturas antípodas, mas análogas, de agarrar-se quer ao Belo, quer ao *gauche* como medida de todas as coisas ou como ponto de partida válido à leitura do mundo da / na / pela arte). (DALVI, 2013, p.77)

Convergidos sobre qual o papel da arte, e aqui mais precisamente da linguagem, ou ainda mais, da poética na fundação / instauração / desvelamento da verdade, o texto “A origem da obra de arte” de Martin Heidegger pode revelar a pertinência do termo projeto poético pensante que Sant’Anna aplicou a Drummond.

Para se chegar ao entendimento, a partir do pensamento heideggeriano, que a arte é um pôr-se em obra da verdade, a verificação deve se orientar pelas etapas investigativas à procura da essência da arte, que o filósofo alemão engendrou no texto referido. A passagem pelo texto de Heidegger servirá apenas como empréstimo de seu pensamento e conceitos, evitando desviar o foco do objeto deste estudo. Por isso, não se pretende nem uma leitura do texto, nem uma apresentação do texto.

A busca pela essência da arte passa incontornavelmente pela busca da essência da obra de arte, que é o meio pelo qual a arte se dá. Logo o termo obra remete, incontestavelmente, a dois conceitos, que ela contém em si, uma é, a da “coisa” concebida como “a síntese de matéria e forma, está finalmente encontrado o conceito de coisa, que se aplica igualmente bem às coisas da Natureza e às coisas do uso.” (HEIDEGGER, 1977, p.19). No que se refere a obra o termo se aplica em meia medida, pois seguramente a obra é uma “matéria enformada”, no entanto, ela não diferiria de qualquer outra coisa, restando se verificar o outro termo de que ela também participa. O outro é o “apetrecho”, que designa uma maneira de regulação da forma e matéria pela sua serventia, ao que o autor nos faz uma ressalva para a particularidade da obra de arte:

Por outro lado, o apetrecho revela também uma afinidade com a obra de arte, na medida em que é algo fabricado pela mão do homem. Porém, a obra de arte, pela sua presença auto-suficiente, assemelha-se antes à mera coisa, dando-se em si própria e a nada forçada. (ibid, p.21)

Se a obra de arte se afasta da mera coisa porque, a fabricação implode a espontaneidade, contudo, conserva o quesito matéria e forma e, outrora, também se afasta do apetrecho pela sua não serventia e pelo fato da fabricação destinar se expressamente ao uso ou a utilização, assim a regulação da matéria e forma na obra é algo inerente a ela. No entanto, não há como negar que a obra de arte é uma produção humana, e é isso do apetrecho que ela conserva ainda, pois “um produzir é também a fabricação do apetrecho” (ibid, p.47). Enquanto a matéria e forma na mera coisa parece se somar a seus preceitos “acidentais”, seja pela “antecipação” ou pelo “atropelamento”, e no “apetrecho “a matéria e forma se submeta ao ajuste da serventia, na obra a produção enquanto “criação” é quem organiza matéria e forma.

O termo “criação”, como modo de produção do artista, se distancia do modo de produção da fabricação, empregado pelo filósofo, porém acabam por ter, para os gregos, o mesmo nome. A palavra *tékhne* que designava tanto o modo de produção da manufatura quanto da arte, para Heidegger (1977) por mais corrente e convincente que seja o termo ele está errado e superficial, pois *tékhne* “quer dizer muito mais um modo do saber. Saber quer dizer: ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego, na *alétheia*, a saber, na desocultação do ente.” (ibid,47).

A regulação da matéria e forma na “criação” tem o propósito de “desocultação” do “ente”, pois é nela, e somente nela, que matéria e forma se organizam como fio condutor das essências. A criação, diferentemente das investigações que se possam fazer sobre o elemento “coisal”, a partir da sua matéria e forma, que passariam lateralmente ao que a coisa é em si, pois a “coisa não é apenas o somatório das características, tampouco a acumulação das propriedades através da qual somente surge o todo. A coisa é como todos julgam saber, aquilo em tomo do qual estão reunidas as propriedades.” (ibid, 1977, p.16). Assim, a revelação, sempre fugidia do que ela é, através da matéria e forma, que a definem, não fazem conhecer a sua essência. O mesmo vale para o "apetrecho" que teria na serventia a residência do seu “ser-apetrecho” pois,

O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é

tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. (ibid, 1977, p.36)

Já na obra há um movimento contrário, pois os conceitos de matéria e forma recuperam seu poder de determinação, quando a obra provoca a dilatação e esvaziamento desses conceitos: “Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.” (ibid, 1977, p.36). E passa a operar não o seu esvanecimento, mas dar conhecimento às suas essências:

Sem dúvida, o escultor utiliza a pedra, tal como, à sua maneira, o pedreiro. Mas não gasta a pedra. [...] Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa sim a ganhar luz. Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra. Nunca na obra advém nada da matéria. É inclusivamente duvidoso se, na determinação essencial do apetrecho, aquilo de que é feito será aflorado na sua essência de apetrecho pela caracterização como matéria. (ibid, 1977, p.37-38)

O pensamento heideggeriano é uma reformulação do pensamento “realista” aristotélico que considera a questão do ser a partir do existir. O que para o filósofo alemão seria a investigação no mundo fenomênico, aquele que objetiva as coisas por um comportamento de intencionalidade, contrário ao de naturalidade ou familiar, visando aferir a essência desse existir. Essa essência que seria fugidia até ao pensar, pois o pensar seria um “ataque a coisa” pressupõe um repousar-em-si da coisa, ou seja, um não-pensável, que se encontraria a essência da coisa. Esse repousar-em-si incluiria o movimento, pois só o que se move pode repousar, assim repouso e movimento teriam uma equivalência. Com a essência sediada nesse repouso-em-si, ela, então, poderia ser encontrada no limite do movimento. Essa dinâmica seria operada pela obra de arte, quando intermedia o pensável/impensável, dizível/indizível, visível/invisível, produzindo uma abertura para seu desvelamento do ser. Grosso modo, essa dinâmica de movimento que aponta a arte como um pôr-se-em-obra-da-verdade, se aplica também a uma espécie de totalização das coisas que Heidegger (1977) propõe como Terra e Mundo, sendo a Terra a origem do mundo, e o mundo é aquilo que é descoberto e revelado através da obra de arte. Ele argumenta que a Terra é caracterizada pelo por um processo contínuo de

transformação e mudança, aquilo que se configura na realidade e, que o mundo é o plano da verdade e é caracterizado pelo repouso-em-si, ou seja, é algo que existe de maneira estável e constante. O mundo é aquilo que é revelado através da obra, permitindo que o mundo se revele de uma maneira que não seria possível de outra forma. Em suma:

Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. A obra deixa que a terra seja terra. (ibid, 1977, p.36)

Refazendo as palavras de Heidegger que dizia: “o ser humano deve desenvolver um projeto poético pensante através da existência” (HEIDEGGER apud DALVI, 2013, p. 72). Pode-se substituir os termos poético e pensante por artístico, uma vez que ele em sua potência criadora criaria também um mundo mais autêntico, em que as coisas assumiriam a sua verdade. Em conciliação a Drummond, esta proposição da arte poderia ser o modo como se vê o enigma, que passo-a-passo foge da imediatez confusa e refugia-se na linguagem. É aqui que o projeto, lido como caminho, se consuma, ajustando sujeito e objeto no âmbito poético, à busca da expressão redentora, que subjaz os infortúnios e suscetibilidades a um plano revelador.

Para prevenir que o texto enverede por uma pesquisa que lhe é alheia, sobre o que é a verdade e qual a essência da arte. Pode-se ir-se aproximando o que ficou desse empréstimo para a leitura, que este estudo objetiva, sobre a obra de Drummond. O que primeiro há de se ter em conta é:

O pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal. A verdade, que se abre na obra nunca é atestável nem deduzível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva. (ibid, 1977, p.60)

É nesse ponto que o pensamento de Heidegger e a obra de Drummond se tocam, para se fazer notar a concordância pode-se ainda permanecer com alguns termos, que em ambos podem ter significações mais específicas, mas que partilham de certa maneira da compreensão sobre poesia, de cada um. O dilema existencial implicado na relação sujeito/objeto, e que é encampado na produção poética de

Drummond, implica necessariamente uma relação dialética, tanto do sujeito quanto do objeto sobre o seu sentido de ser. Essa dialética posta no campo da poesia há de se estetizar ao limite, sendo esta a síntese mais pertinente a ela. Drummond percorre na linguagem poética uma forma de mundificar, seja o sujeito físico, seja o lírico. É aqui que os termos de Drummond e Heidegger se conectam, na superação da visão da linguagem como expressão oral e escrita do que se quer comunicar, ela não simplesmente transporta a obviedade do que é percebido, ela primeiramente traz ao aberto do mundo o ente enquanto ente. Isso é profundamente exaltado quando em linguagem lírica:

A própria linguagem é Poesia em sentido essencial. Mas, porque a linguagem é o acontecimento em que, para o homem, o ente como ente se abre, a poesia, a Poesia em sentido estrito, é a Poesia mais original, no sentido do essencial. A linguagem não é, por isso, Poesia, por ser a poesia primordial, mas a poesia acontece na linguagem, porque esta guarda a essência original da Poesia. (ibid, 1977, p.59-60)

Entrelaçadas algumas ideias, talvez se possa lançar alguma luz sobre o questionamento de obra de arte, ter mais de simbólico ou alegórico do que elemento “coisal”, proposto logo no início de “A origem da obra de arte”, quando se realizar uma leitura do poema “A máquina do mundo”. No entanto, para que se possa assimilar o funcionamento da máquina, como explicação total, é preciso atentamente observar suas instruções e então compreender como Drummond fabricou a sua própria.

2.1 INFERNO, PURGATÓRIO E CÉU: O CAMINHO DANTESCO DE DRUMMOND

Dante, poeta caminhante por excelência, pode auxiliar a ver o percurso de Drummond quando se comparam as suas jornadas. Não é preciso estreitar as semelhanças, apenas sobrepor a estrutura das etapas dantescas as fases de Drummond, perfazendo os contornos das acepções dos estágios sobrenaturais e os substratos mais relevantes da tripartição drummondiana (irônica, social, metafísica).

Vale adicionar algumas similitudes que colocam o *gauche* em marcha semelhante a de Dante. Aos dois é dado começar pelo meio do caminho, Dante interceptado pelas feras, Drummond pela pedra, não menos afrontadora e desafiante. No intento de fazer um reconhecimento universal, Dante aos moldes

medievais vai aos planos espirituais vislumbrar o segredo de seu mundo, quanto a Drummond, sua tentativa e se situar no mundo moderno, vivenciando o que há nele de atormentador, apaziguador e de Absoluto. Jornada assim não é para homens comuns, sediados em seus terrenos habituais e condições humanas limitantes, é necessário se projetar em um plano de maiores possibilidades. Os dois emprestam as suas obra, suas identidades, suas personalidades, seus nomes, fazem deles próprios personagens mitopoéticos, adquirindo o dom de poder revelar os mais monumentais enigmas de seus tempos por meio da palavra do poema. Bipartido pela ironia, o *gauche* tem em si mesmo sua companhia, uma metade perplexa com tudo que vê e outra que procura maior ajuste para si e para o mundo com o qual se depara. Esta parte reguladora encontra na poesia o modo de fazê-la. Dante, por sua vez, é acompanhado pelo poeta Virgílio, símbolo máximo de admiração do florentino, representante da poesia em seu estágio mítico, fundador de uma realidade, o grande povo romano. Esse o guia pelos descaminhos infernais e piedosos do purgatório, entretanto a companhia que a leva a revelação absoluta de seu mundo teocêntrico é Beatriz, a figuração da beleza antropomorfizada. Em ambos a poesia os acompanha no percurso sôfrego e a estetização, o apuro do Belo, serve de bússola para o encontro com a verdade. O belo relacionado ao domínio estético não se limita a noção de conformidade (*adaequatio*), mas sim operação artística que assegura a clareira do ser do entre, como Heidegger (1977, p.45) observa: “Desta forma, o ser que se oculta clareia-se. O clareado desta natureza na obra é o belo. A beleza é um modo como a verdade enquanto desocultação advém.”

Conjuntamente a isso, uma passagem pela leitura de Bosi da obra de Vico apresentada no livro “O Ser e o tempo da Poesia”, que coordenam o percurso histórico do discurso poético nas *práxis* das sociedades, pode ilustrar como a poesia também se submeteu, de certa forma, as instâncias de Inferno-Purgatório-Céu que Dante instaurou no imaginário humano.

2.1.1 O EU COMO INFERNO

Os pecados que condenam a primeira fase de Drummond ao inferno quase gabaritam tanto os sete pecados capitais quanto os 9 círculos descritos por Dante. O desígnio demoníaco do “*anjo torto*”, espécie mista de paganismo e heresia, pois de

um lado é um batismo não divino e por outro a vivência sob o agouro da maldição, de um anjo da guarda de sinal trocado. Esta marca diabólica lhe impõe como destino um comportamento negativo e acusador, modo pelo qual o *gauche* é indisposto com o mundo. A negatividade lhe concede o tom melancólico, uma *acídia*⁴ reformulada, que não necessariamente o entorpece, mas o instiga, para colocá-lo novamente no limbo agora como virtuoso.

“A mãe de todos os vícios é a preguiça, pois garante todos os outros”. Esse é o maior pecado do *gauche*, sua refração para com o mundo, que logo torna-se um egotismo profundo e uma visão caótica do seu meio. Seus pecados são apontados por Cândido:

O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade. [...] para quem o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai. (CÂNDIDO, 1995, p. 68-69)

Relegado ao sinistro o *gauche*, contudo, não se assemelha a tradição dos poetas malditos, de pessimismo atormentado, seu humor e ironia logo amenizam a gravidade do tema, no entanto, a relação do sujeito com o mundo não é menos conflituosa e sôfrega, o poeta deseja conciliar-se e sair desse estado de suplício.

Um resumo de sua condenação pode ser visto no “Poema de sete faces” desde sua ligação “demoníaca”, que incidem conseqüentemente no seu egoísmo e recusa até a visão tortuosa do mundo. A multiplicidade de assuntos, deslocando-se abruptamente de um para outro, emoldura uma cena caótica, que aflige sobre o sujeito uma sensação de angústia e mal-estar. Deslocado a perspectiva do mundo conota-se de modo acanhado no “espíam”, para apresentar os desejos íntimos dos “*homens que correm atrás das mulheres*”, o tema do amor é inserido no contexto do carnal e mundano, evidências do egoísmo manifestado no impulso primitivo. Por outro lado, o eu-lírico reconhece seu pecado e idealiza uma tarde azul que se faria, caso os desejos não fossem tantos. É uma maneira de negar uma ordem

⁴ “Que vale: ausência de cuidado, tibieza para com as coisas mais sublimes, preguiça do coração, torpor espiritual que impede de encetar o bem ”ou procurar a verdade, conforme a notação precisa de Santo Tomás. 6 D a esfera ético-religiosa em que nasceu, e que sobrevive ainda na filosofia de Kierkegaard, para quem a melancolia é pecado capital, o conceito passou, com variantes de linguagem, para os pessimistas radicais, Leopardi e Schopenhauer, e existencialistas como Heidegger e Sartre.” (BOSI, 2010, p.117)

pacificadora, que não se realiza para os escanteados que percebem os desejos. Na estrofe seguinte os termos da primeira se intensificam e são explanados. A multiplicidade de pernas representa os excessos do mundo agitado, do qual ele, como observador, se mantém refratário ao mesmo tempo que denuncia seu recorte de interesse. Ao rogar “meu Deus” o poeta registra sua conflituosa condição, entre a inquietação seduzentes das ofertas do mundo e a culpa cristã. Logo essa culpa perde sua legitimidade na desfaçatez sarcástica, que tenta, de modo astuto, eximir os olhos da culpa, justamente os agentes do ato pecaminoso. “O diabo, como também um anjo torto, é o espírito inteligente capaz do riso mais cruel” (VILLAÇA, 2006, p.27).

A estrofe seguinte é o retrato de um homem sisudo, numa descrição contida e fria, encobrendo totalmente o gauchismo perplexo e inquieto. Aqui a transição de assuntos é percebida latentemente e se desconecta incisivamente da imagem que vinha sendo construída, espécie de outra versão da inscrição biográfica do sujeito. Uma possível dissimulação do *gauche* pecador, que agora se perfaz respeitável e sóbrio, invertendo os excessos anteriores na parca forma de suas relações (“Quase não conversa./ Tem poucos, raros amigos”). No entanto, esse desvio parece preparar um efeito mais agudo para a confissão revelada na estrofe seguinte. A imagem implacável do “homem atrás dos óculos e do bigode”, se reverte na confissão de sua fragilidade: “se sabias que eu era fraco”. O contraste serviu para acentuar a condição dividida do sujeito, que se mostra inabalável na sua imagem pública, momento em que o foco inverte-se, não é mais ele quem olha, mas sim aquele que é observado, e que no íntimo amargura sua condição de abandonado. O problema de identificação do ser, ilustra a agonia de quem está sofrendo sua condição “pecaminosa” a procura de uma determinação que amortecia seu martírio. Mas o concílio com Deus é inacessível para este homem moderno (“se sabias que eu não era Deus”), a confissão ganha nota trágica, assumindo sua incompletude na incapacidade de se satisfazer nos assédios do mundo. A lírica é uma resposta desencontrada e sem razão, no entanto, a confissão precisa novamente de um disfarce, modulando a expressão em tom irônico para negar e camuflar sua condição.

A penúltima estrofe tenta manter o tom solene da estrofe anterior (“Mundo mundo vasto mundo”) mas repentinamente cai na galhofa, na rima de Raimundo de

estridência prosaica. A desistência da rima como explicação é retomada na repetição do mote: “Mundo mundo vasto mundo”, onde a solução para o vasto mundo encontra rima com o coração, a resolução é adversa:

o sempre excessivamente grande mundo da vida, no qual um tímido desafina e se apequena, e o vasto universo interior, em que o mundo não pesará mais do que a mão de uma criança. Radicalizados, o lírico e o prosaico fazem supor o critério de uma harmonia igualmente superior, acima do plano facetado da condição moderna. [...] Num espelho de contrários, o mundo torto e o sujeito *gauche* dimensionam-se ambos por uma virtude que não se estabiliza nem em um nem em outro - ao mesmo tempo em que se excluem mutuamente. (VILLAÇA, 2006, p.32)

A oposição conflituosa, apesar de rimar, precisa novamente ser desparatada, a auto-advertência cautelosa do primeiro verso da última estrofe é uma pequena condenação por não ter se controlado nas confissões. O tom coloquial em “essa lua” e “esse conhaque” transferem a responsabilidade da autoexposição, prevenindo tomar a confissão em gravidade. A comoção que o induziu a se abrir intimamente tem parentesco diabólico, o anjo que inveja a ordem divina e deseja cumprir todos seus caprichos.

O deslocamento que o define se estenderá ao longo dos dois primeiros livros, em que o egocentrismo tortuoso mantém o olhar irônico do mundo, desdenhoso e desejoso ao mesmo tempo. A poesia ainda é um registro tortuoso do mundo, consequência de sua condição para a captação da realidade, o lirismo é sua “cachaça”, forma de dar vazão aos sentimentos conflituosos da relação sujeito/mundo. Os versos curtos que se assemelham ao raio da abrangência temática: o eu e seu recorte curto, vão dilatar-se se alongando a fala fluente numa tentativa de expiação do pecado. Confessando seu evasãoismo ele se estende ao mundo, muito embora a medida do mundo ainda seja ele. Tanto o *gauche* quanto a linguagem vão purgar sua vida pregressa.

2.1.2 MUNDO COMO PURGATÓRIO

Menos como desculpa do que como justificativa a poesia da fase social de Drummond é uma tentativa de retirar o lirismo do subjetivismo exacerbado e trato

circunscrito da sua materialidade, para uma linguagem de maior significação e amplitude. O individualismo é acusado de forma direta, o coração símbolo da visceralidade íntima, agora se escusa, encontra os pragmatismos do mundo de que era alheio e aponta o anjo que o designou sinistro, todas essas contradições são expostas em “Mundo Grande”. O poeta tenta se redimir de seus pecados egoístas e promete não mais cometê-los nos versos de “Mãos dadas”:

“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”

A ironia como operador dialético trouxe o *gauche* até aqui, a confissão não pôde ser disfarçada eternamente, o lado positivo que esperava ver alguma ordenação superou seu canto torto e veio ao mundo, para que com a crítica pudesse ajustá-lo. O eu isolado adquire consciência de sua sociabilidade, e a vivência uma que se expressava na poesia reconhece a importância do outro para compreender a realidade. O purgatório da poética drummondiana reavalia seus passos e:

dá adeus às "descontinuidades" de Alguma poesia e à morbidez culposa e intransponível de Brejo das almas. Motivando-se para o sentimento do mundo, o novo esforço do poeta está em construir discursos carregados de *meaning*, num empreendimento construtivo em que a configuração do sentido ganha prioridade absoluta sobre fragmentário, o nonsense ou a "nota sentimental". De fato, os versos tendem a uma maior discursividade, ampliando-se na horizontal e acolhendo uma retórica e uma sintaxe francamente argumentativas. (VILLAÇA, 2006, p.59)

Tudo isso sem escorregar numa poesia ideológica dependente e subjacente, a linguagem se realizou na comunicabilidade e se aguça na estetização, oferecendo a poesia como forma de salvação para implicações sociais que parecem sem solução. O poeta torre de marfim vai utilizar as próprias armas para combater as adversidades sociais. De “Sentimento do mundo” a “Rosa do povo” há um perceptivo apuro estético da poesia, que funde os compromissos políticos e as causas do dizer poético, infiltrando o mítico, o símbolo, a alegoria nas discussões mais densas do convívio social, isso

significa investigar na raiz o que vê como alicerce mesmo de suas construções: as realizações possíveis da linguagem. Não por acaso, os poemas iniciais do livro falam da linguagem e da poesia, que eles procuram alcançar no tempo ingrato "de fezes, maus poemas, alucinações e espera". A empreitada não é desambiciosa: trata-se de fundar o desejo real - desejo de envolvimento político e social em símbolos que o afirmem, que o expandam e o sustentem. (VILLAÇA, 2006, p.59)

O caminho que conduz a verdade é essencialmente o poético, contudo não se pode negar que a redenção de seus pecados condicionou a linguagem ao patamar necessário para uma cosmovisão. As conquistas do purgatório de sua fase social, lhe concederam uma visão mais expandida da realidade para uma arte realmente participante, não meramente panfletária, um realismo social penetrante nas camadas do ordinário, ao mesmo tempo que iniciou uma metapoesia de reflexão aguda do fazer poético. Essa consciência do papel artístico na sociedade produziu textos que aprofundam a compreensão da ação do indivíduo sobre a coletividade, a subjetividade poética imbricada com a crítica social evita o comportamento habitual da politização de apagar o sujeito nas categorizações de classes.

O poema "A flor e a náusea" revela antes uma preocupação, não com os fatos e acontecimentos, mas antes com o sentimento, uma concepção humanista da condição social. A melancolia do transeunte urbano que antes era direcionada ao mundo agora é quase cósmica, a crítica se afasta do imediatismo e com rara pontualidade premonitória atesta que o escambo político diário não liberta, mas enjoa. Assim é preciso observar a história de lugar mais privilegiado e substituir as querelas do poder por um símbolo unificador e humanizador. E com esse tom elevado, Drummond sai do purgatório para, agora munido da graça poética e da sabedoria mundana fabricar a revelação do mundo.

2.1.3 A MÁQUINA COMO CÉU

A qualidade da obra de Drummond é inquestionável, o modo como estetiza a sua sensibilidade e consciência moderna, ou quando é um tipo de cronista em versos da vida da convivência das grandes cidades e do mundo. Contudo, esse talento não o credencia, necessariamente, a ser o portador da verdade por meio de seus versos. A linguagem poética traz em si essa capacidade, não só porque traz à

luz o ente, ou o nomeia, o transcurso histórico de sua práxis pode apontar como a poesia se modificou, mas ainda mantém seu caráter de dizer original.

Para reconhecer como a poesia adquiriu tal competência deve-se regressar a sua forma de uso, a linguagem assim se reveste não meramente de uma estrutura, sustentável apenas filosoficamente, mas também de uma função que a mantém. Esse pensamento considera que previamente às formulações de conhecimentos houve um período não sistematizado em que esses conhecimentos se realizavam, e logo em seguida as duas partes passaram a ser combinadas a ponto de não ser mais dissociável uma da outra, ou como o caso, uma se sobrepusesse à outra. Citando Vico o professor Bosi expõe o processo:

Ao homem, pensa Vico, é dado conhecer por dentro só o que ele e os outros homens fizeram, quer dizer, a História, a poesia, a religião, a política, o direito. A teoria das ciências do homem é a teoria que a sua práxis tornou possível; pelo que, a Filosofia é, sempre, metodologia da cultura como trabalho humano. Fora dessa conexão, o pensamento fica abstrato. (BOSI, 1977, p.198-199)

A linguagem é posta numa esteira evolutiva, que parte do mais particular e primevo em direção ao mais convencional e plural. Logo é dedutível que a linguagem mais antiga era regulada por uma apreensão do mundo mais imediata e individual, ao passo que a linguagem em tempos mais próximos, se sistematizou e pode ser mais concisa, determinante e comunicacional. A linguagem originária, por ser mais imediata, transferia a experiência do mundo para sua simbolização de forma mais direta, assim a distância entre a representação e o mundo se dava em recursos que simulavam o que fora colhido pelos sentidos. A subjetividade regia a capacidade de dar formas às coisas, procurando assemelhar a natureza com o comportamento humano. Essa composição gerou um dizer mítico, que animava as coisas do mundo numa síntese de experiência e significação, por isso em tempo de convencionalismo da linguagem esse dizer poético se contorna de alucinação ou figuração, todas concepções que afastam a poesia da verdade, mas Bosi (1977, p. 204) adverte: "É engano (histórico e estrutural) supor a existência de um muro de conceitos entre as palavras míticas e os seus referentes. Essas palavras, "robustas e corpulentíssimas de "imagens", identificam-se com o modo heróico de existir e nele se resolvem sem resíduos." Na leitura de Bosi de *Scienza Nuova* a Idade Média vivia um regime de produção de linguagem similar ao da Grécia antiga, isso

aproxima as categorias do tempo histórico da linguagem: divino e heróico, distantes esses do terceiro, o humano. O tempo medieval fez uma reatualização da cultura grega, e por isso se apresenta como a fonte mais segura dos modos de linguagens arcanos.

Fica incumbido ao poeta moldar as formas das coisas, retirar sentido do mundo era, na medida do possível, assemelhar Natureza e homem, que se daria incontornavelmente pela experiência individual, uma percepção subjetiva.

A linguagem originária que, pelo uso de mimese e semelhanças, animava toda a Natureza e dela fazia "um vasto corpo", conseguia abreviar o hiato fatal entre o som-representação e o mundo.[...] A palavra mítica, ao contrário, tenderia a ser um projeto expressivo imanentemente dotado de significação, assim como os gestos do desejo, do medo, do prazer e da dor, que recebem de um só golpe sentido e valor para a alma que os experimenta. (BOSI, 1977, 203)

A linguagem neste estágio se coaduna com as condições de sua historicidade, dando tons anímicos humanos para a Natureza se vale do que pode, pois ainda não há e nem poderia haver conceituações e categorizações, pois esses dependem daqueles para serem formulados. Quando a linguagem tenta "imitar" a natureza e cria mitos, lendas, fábulas, fantasias, ela não está produzindo algo divorciado do real, lido como absurdo, irracional ou falso, suas formas se identificam com o modo de existir de sua contemporaneidade. Bosi (1977, p.206) adverte:

Os homens ignorantes das causas naturais que produzem as coisas, quando não as podem explicar nem sequer por coisas parecidas, dão às coisas a sua própria natureza (humana), como o povo, por exemplo, diz que o ímã está enamorado do ferro.

A linguagem poética é a convergência dos dados colhidos na experiência com a natureza e a produção de um discurso analógico, assim a operação mimética salta para uma operação simbólica. A poesia é a tradução desse existir sensível de que a filosofia se serviu para produzir os universais lógicos, reformulando a concepção particular para poder dizê-la de maneira plural.

É aqui que se pode aproximar a primeira fase da produção poética de Drummond, o "Poema de sete faces" funda um ser mitopoético de tempos modernos, sujeito predestinado por anjos decaídos a ser desajustado, embora o tom

nefasto seja mitigado pelo humor, uma atualização coerente da linguagem para o século XX, sua percepção profundamente subjetiva, sua palavra-frase em versos curtos é a representação mais imediata da sensibilidade de um mundo agitado e caótico, que homogeniza o humano com máscaras de óculos e bigode de semblante recatado. O poema “No meio do caminho” foi considerado absurdo, ilógico, maluco, não só porque emprega as inovações modernistas, mas porque a racionalidade estrita procurava extrair dele um sentido comunicativo.

A linguagem mítica da idade heróica era uma expressão de imanente significação, a representação simbólica traduzia de uma só vez valor e sentido, sensação e forma.

Sob o domínio do tempo da linguagem humana, nas categorizações de Vico, o dizer mítico fica relegado ao fantasioso, convivendo com gigantes e bestas, deuses e lendas. No entanto, a progressiva necessidade social faz derivar dessa fala viva uma significação mais abstrata e genérica. Para Bosi o afastamento significativo correspondia aos novos tempos.

Para este, que alinha o saber em sentenças precisas e segmentares, de que é modelo o silogismo, tem algo de estranho ou de excessivo o discurso mitopoético: é difícil de atingir, deve primeiramente perder a autoevidência, o splendore que enegece, e transformar-se em alegoria. Então, e só então, mito e poesia começam a ser explicados, isto é, reduzidos a esquemas de significados genéricos. (BOSI, 1977, p.205)

O que pode ser visto como um trabalho de racionalismo afiado, coordenado na dualidade verdadeiro-falso, para desimpregnar a linguagem de sua subjetividade e uniformizar-lá, com isso dando aos conceitos um status de verdade inequívoca, foi antes, historicamente, um processo derivativo. A experiência retida na memória e reavivada na imaginação ganha forma simbólica no dizer poético, um discurso analógico do mundo. Os tempos humanos, devido às necessidades sociais, não permitem mais a reavivação da memória, passam então, a categorizar as significações, colhidas na experiência e elaboradas pelo poético.

De tudo isso parece ficar demonstrado que a locução poética nasceu por necessidade da natureza humana antes da locução prosaica; como por necessidade da natureza humana nasceram as fábulas, universais fantásticos, antes dos universais arrazoados, ou seja, filosóficos, os quais

nasceram por meio dos falares prosaicos. Por isso, pondo-se os poetas, no começo, a formar a fala poética com a composição de idéias particulares, dela vieram depois os povos a formar os falares da prosa contraindo em cada palavra, como em um gênero, as partes que a fala poética havia composto. A passagem do poético ao prosaico, do heróico ao convencional, dá-se, portanto, por um processo de contração. Importa lembrar, esse processo é recorrente. A contração é, a rigor, um trabalho a *posteriori* que reduz, abstrai, esquematiza, enrijece. Nada tem que ver com a concisão primitiva, etapa da fala simbólica em que se produzem os nomes concretos. (BOSI, 1977, p.208)

O convencionalismo afastou a linguagem da memória e, por conseguinte da experiência, a uniformização como projeto de uma expressão arrazoda preteriu a autenticidade pelo pacto. A compreensão do mundo se torna mais dinâmica e plural, uma explicação que se apurou na criticidade da evolução das investigações científicas e contornou a linguagem com um verniz ideológico racional.

A esta idade pode-se afeiçoar a fase social de Drummond, que alongou o verso e procurou maior comunicabilidade, compartilhou sua subjetividade com o outro, e reconheceu que sua condição tortuosa vinha de um mundo igualmente torto atestada na identificação coletiva. Assim e experiência pessoal se correspondeu com a práxis social e motivou a linguagem, que se modificou, não à custa de uma revogação da subjetividade, mas de uma ordenação categórica em que todos se abrigaram.

Contudo, o convencionalismo e o racionalismo se impuseram como senhores da administração dos significados, cerceando a autonomia da função poética da linguagem. Vista pelos olhos de hoje a idade da linguagem divina e heróica soa como um absurdo fabuloso, conferindo aos homens daquela época uma vida de tormento bestial. Mesmo quando pareceu se conciliar, aproveitando as composições poéticas para formular os conceitos, a linguagem poética parece ficar numa posição secundária da linguagem, mais conotativa que denotativa, uma espécie de figuração do real. O trato da linguagem revela certa natureza do homem, que vai aos poucos se perdendo de si próprio, desse modo a fala de Vico surge profética:

Esse estado de aridez e secura no falar a que conduz uma pedagogia excessivamente crítica é sinal de tempos que já estão perdendo o equilíbrio entre a vida dos afetos e a forma social. A última, alienando-se e ressecando-se até o formalismo, acabará inflectindo para a perversão: A natureza dos povos primeiro é crua, depois severa, daí benigna, em seguida refinada, finalmente dissoluta. [...] Os homens primeiro sentem o necessário, depois atentam para o útil, em seguida advertem o cômodo, mais adiante deleitam-se com o prazer, daí dissolvem-se no luxo, e finalmente enlouquecem dilapidando o substancial. (VICO *apud* BOSI, 1977, p.218)

O mundo sempre impõe ao homem mudanças severas de sua existência, a história vai tangendo a humanidade a desconhecidos percursos, e a inéditas formas de conviver, se relacionar, sentir. Assim a poesia se fixa na necessidade humana, como instrumento de fundar originalmente o que ainda não se pôde definir, dotando a palavra uma presteza singular no enfrentamento dos novos objetos e circunstâncias.

O emparelhamento dos percursos de Dante e Drummond serviu para conferir à poesia sua capacidade de ser o horizonte de revelação de seu mundo, conservando a distinta forma de recepção de cada uma das obras. Os infortúnios, juízos e possibilidades da poética se locupletam nos estágios de Dante, no transcurso histórico da linguagem e no percurso interno da obra de Drummond.

CAPÍTULO 3: ENCONTRO MARCADO

"Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même.
Tête complete et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement"
Valéry, "Le cimetière marin".

E depois de um longo trajeto, percorrido nas e pelas pedras (enigmas), Drummond chega ao ponto de culminância de sua lírica, ponto em que a linguagem encontra a reflexividade de si mesmo, depois de ter servido à experimentalismos e humor, à hinos e sermões, vai gradativamente perdendo essa nitidez no contraste com sua força de símbolo, retórica retumbante da poesia. Há três concepções da linguagem, que esta obra colocou em estágios evolutivos, que são correntes e pertinentes e que também encontram ecos filosóficos. A primeira é a linguagem enquanto evocação, nas palavras de Heidegger (1977, p.59) “a linguagem é o que primeiro traz ao aberto o ente enquanto ente”. Seria a primeira proposta da origem do Ser, o seu poder presentificador. Não parece ser por coincidência que o “Poema de sete faces” se inicia por definir a origem daquele que se apresenta. A segunda concepção seria a linguagem como comunicação, que justificaria a chamada fase social do poeta em que se emprega uma dicção com apelos de muita significação e argumentação. Por fim, a terceira seria a da linguagem enquanto símbolo, aquela que permutaria a experiência do existir pela essência que ela faz revelar. O projeto de Drummond realizado em sua obra vem decisivamente de sua consciência do ser poeta no trato com a linguagem.

O reconhecimento da linguagem como elemento central de sua poesia, fez com que Drummond pouco a pouco fosse mudando seu comportamento frente à sua elaboração poética. Não que a preocupação com o dizer poético não estivesse presente desde o início, mas o seu *modus operandi* foi sendo melhor orientado. Segundo Antonio Cândido (1995) seus dois primeiros livros são construídos em torno de um certo sentimento de reconhecimento dos fatos, isso bastaria para elencar os objetos Eu e Mundo como assuntos de poesia. A relação com estes objetos se dá sempre de maneira indigesta, gerando “um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética.” (CÂNDIDO, 1995, p.70). Deixando com que

a atividade poética seja um tipo de desabafo que serve para prazer ou alívio . De *Sentimento do Mundo* até *Rosa do Povo* há um assalto aos acontecimentos para refazê-los no plano estético, o que faz da poesia um elemento subjacente dos eventos, um meio condutor dos objetos. No entanto é também nesse período que a certeza estética, espécie de lugar redentor da vida precária do *gauche*, se pondera e mira um novo “objeto”. O agudamento da reflexão sobre a legitimidade da poesia interrompe o papel de subordinação a que vinha sendo destinada. O poeta, por meio de sua busca inquisidora da certeza estética, compreende:

“que os temas não importam em si mesmos, destacados da palavra que os traz ao mundo do poema. E que, portanto, não se trata apenas de encontrar a notação adequada, mas de saber se ela se justifica por um outro sentido, que a contém e ocasiona uma expressão válida por si. O tema da inquietação transporta-se para o domínio estético, e os assuntos mais consagrados(o amor, a *pólis*, o milagre, a redenção) parecem eventualmente nulos como fontes o poesia, que daqui a pouco encontrará justificativa, para o poeta, não como referência a um objeto, mas como expressão que se torna ela própria uma espécie de objeto.” (CÂNDIDO, 1970, p.88)

A compreensão torna-se convicção num crescendo que não mais refaz os objetos no plano estético, mas os sedia lá como morada irredutível. A precariedade do sujeito *gauche* e do objeto mundo, que procuravam suas equalizações nos estágios predecessores da linguagem viram falidas suas empreitadas, pois enquanto a poesia se limitasse a reencená-los nada de novo surgiria. Somente o incorporamento do sujeito e objeto por meio da palavra poética pôde estabelecer uma ordem para sua completude. Não se admite, no entanto, que sujeito e mundo não apareçam na obra, eles surgem de forma numerosa e recorrente, contudo sempre condicionados ao poder instaurador da palavra, é essa a questão do fazer poético. Para Sant’Anna (1972) a poesia não é uma forma em que se derrama algum conteúdo que se pretende comunicar, ela mesma é algo que comunica, caso contrário ela seria um mero processo circunstancial. Seguindo nessa mesma linha de pensamento Cândido (1970) exorta, a poesia está agarrada às palavras e, que não é uma arte do objeto, mas do nome do objeto, e é desse último que ela realizará uma realidade própria.

Haveria paradoxo e negar preliminarmente os assuntos, para concluir que o objeto da poesia é a manipulação da palavra? Esta, nada mais sendo que a indicação das coisas, dos sentimentos, das ideias, dos seres, não existe

separada da sua representação; mas para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra.. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A ideia só existe como palavra, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição dela na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. (CÂNDIDO, 1970, p.91-92)

Contudo, a poesia não doma o caráter sempre fecundo da palavra de se distender a novos sentidos, limitando-a uma única redutível verdade absoluta e irrefutável. Nesse jogo de revelação dos objetos as palavras são sempre uma conquista do inexprimível, que arraiga-se no Nada. A própria palavra é em si a dinâmica do realizar algo contra o estado de silêncio, sendo ela mesma a síntese das antíteses, o meio conciliador entre algo e o nada. O primeiro passo anticonvencional da linguagem poética é promover a ruptura da camada superficial da linguagem com sua noção de objetividade, o que a verdade poética intui é díspar com a lógica ordinária. O rompimento com o prosaísmo da linguagem se dá ao fato da poesia escapar a qualquer forma logicizante pois ela mesma está na imanência do pensamento. Segundo Nunes (1986, p.261) “a poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo, o limiar da experiência pensante”. O horizonte inalcançável de sentidos ofertados pela poesia, que retira as palavras de seu estado de neutralidade as projetando para além de seus limites, se baseia na capitulação da causalidade mais estéril, portanto ser poeta consistiria na capacidade de manipular as palavras para o extraordinário da sua obviedade.

Mais a obra de um poeta é poética, mais seu dizer é livre; mais aberto ao imprevisto, mais pronto a aceitá-lo. E, mais puramente também libera o que diz à atenção sempre mais assídua em escutá-lo, maior é a distância entre o que é dito (Gesagte) e a simples enunciação (Aussage)... (HEIDEGGER apud NUNES, 1986, p.262).

A existência reflexiva é para o poeta seu modo de estar no mundo, sempre meditativo e cogitabundo, eis as coisas reclamando pensamento e, este por sua vez, apelando para o dizer da linguagem. Em prece o mineiro rogou um “claro raio ordenador” para a porção numerosa de antagonismo que o dividiram ao longo de sua obra, atendido, a poesia coleta suas contradições, relegadas provavelmente a anulação por seus opostos ou a um embate infundável de suas exíguas forças, e as

sintetiza dialeticamente e rege o fragmentário e o caótico para o vislumbre do cosmos.

A essa altura já está quase tudo concluso para que o poeta receba seu título de “Drummond-Senior”, uma segunda maturidade depois da primeira realizada em “Rosa do Povo”. Depois de apurar a sua linguagem poética a um alto nível de clarividência, estetizar a sua dialética do conflito eu e Mundo em que sua ironia, nunca abandonada, como principal articulador dessa relação foi paulatinamente transmutando-se num exercício metafísico. Seu pensamento que era contrito e perplexo agudece e fica penetrante e grave, evaporando o tom mais humorístico do início. “O lirismo se torna mais puro. Dá-se a epifania máxima de sua vida-obra e a máquina do mundo se abre dentro e fora dele oferecendo-lhe a solução de todos os enigmas” (SANT’ANNA, 1972, p.18). O momento epifânico da máquina é o clímax de sua subjetividade reflexiva, é também o ponto culminante de suas convicções estético-filosóficas. A alegoria de sua trajetória na “estrada pedregosa de Minas” chega ao seu auge, também os símbolos (pedra, flor, elefante, enigma, etc.) produzidos ao longo das obras são alusivamente resgatados e reanimados expandindo seus sentidos a níveis de absoluto no colossal poema da máquina.

Dispondo as intenções e desenvolvimentos dos eixos que movimentam a obra de Drummond: decifração do enigma como linguagem; solução do conflito sujeito/objeto e a consciência artística do poeta sobre o curso de sua obra pode-se conferir em que medida elas conformam o livro “Claro Enigma” e, em evidente consequência, o que disso também é possível de ser percebido no poema “A máquina do mundo”.

O tom classicizante apontado pela maioria dos críticos, é usado correntemente a respeito do livro de 1951, isso seria decorrência de uma decepção política de Drummond depois de sua fase social. A retirada da “praça dos convites” para o isolamento na “torre de marfim” foi a forma como alguns críticos quiseram figurar a mudança de fase de Drummond, da social para a metafísica. Para Merquior

O lirismo de Claro Enigma é clássico no sentido de que evita a representação social-concreto. [...] a mímese do “terceiro” Drummond abandona a ótica sociológico-realista de A Rosa do Povo em favor de um simbolismo abstrato, refratário à figuração da empiria social. (MERQUIOR, 1976, p.192)

Os versos supostamente alienados de “Claro Enigma” partem de uma crítica “Pouco sensível à profundidade do realismo sociológico drummondiano, que jamais soube analisar, essa crítica se ateve aos equívocos da estética "engajada", sempre incapaz de aceitar a independência intelectual da literatura” (MERQUIOR, 1976, p.192). Essa visão, de que haveria por parte do poeta uma despolitização da sua arte, resultante de uma adesão a um formalismo alienante, pode ser inserida dentro de um quadro maior: as discussões acerca da autonomia das artes e da expressão poética. Em busca de um terreno independente para a literatura, artistas e críticos reavaliaram critérios para a análise e elaboração da arte, em que, termos mais pertinentes à estetização deveriam se sobrepor a considerações que não lhe eram próprias, mais explicitamente nesse caso as sociais e políticas. O dizer abstrato dos poemas de “Claro Enigma” seria o “que Hermann Broch chamou o *estilo da idade mítica*.”. Esse *estilo* é um mecanismo de estetização para uma afirmação cultural.

O esteticismo não é senão um aspecto particular da desintegração geral dos valores ocorrida nos tempos modernos, no bojo do recuo da paidéia cristã. No decorrer dessa desintegração, cada domínio axiológico entra em conflito com os demais e tenta subjugar-los: a política, a economia, a arte e a ciência tornam-se soberanos, tentando, cada um por sua vez, desempenhar o papel, agora, vago, da religião, enquanto reunião dos valores supremos da vida social. Assim, ao afastar-se do naturalismo, o estilo "mítico" busca concentrar-se no essencial para fazer face à crise da cultura. (MERQUIOR, 1976, p.194-195)

A respeito da divisão do trabalho intelectual o caso do Brasil é modelar, para Camilo (1999) as obras de ficção, sobretudo o romance, tenderam a ser uma espécie de introdução do conhecimento da realidade do país, sendo o escritor um “doublê de sociólogo”. Isso justificaria a necessidade de pleitear um campo próprio e autônomo para a expressão poética. Para Lumna Simon estaria havendo uma perda da autenticidade da literatura, e que era preciso encampar uma delimitação do campo literário com base numa orientação mais exclusiva para afastar o risco de seu apagamento.

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em consequência, presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. (SIMON, 1993, p.343)

A estetização como termo impositivo da autonomia do campo literário guarda semelhanças com a trajetória da obra de Drummond, que rumou em direção a um lirismo visceralmente puro, da palavra como fonte e destino do fazer poético. Contudo, Drummond não faz uma adesão irrestrita às formas clássicas, preservando seu tom irônico, consciência crítica, rompimento do vocabulário rebuscado e do verso esdrúxulo. Para Camilo (1999) ele faz uso do formalismo sem a confiança ingênua na completa autonomia da arte, e reconhece e se arma contra o pensamento reacionário que uma depuração artística estéril pode suscitar. A literatura vira a mesa no jogo de forças e impõe as normas que devem imperar para ela, não por isso o poeta rompe com a sua criticidade e politização. Mário de Andrade em carta a Drummond reforça sua posição na torre de marfim como sendo as armas de que dispõe e reafirmando seu ofício.

Pela primeira vez se impôs a mim o meu, nosso destino de artistas: a Torre de Marfim. Eu sou um torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente um torre-de-marfim. Só um anjo da guarda perfeito me impediu escrever um artigo sobre isso no dia em que descobri que sou torre-de-marfim. Mas sobrou o anjo da guarda, felizmente, imagine o confucionismo que isso ia dar e o aproveitamento dos f-da-puta. Porque, está claro, a torre-de-marfim não quer nem pode significar não-se-importismo nem arte-purismo. Mas o intelectual, o artista, pela natureza, pela sua definição mesma de não-conformista, não pode perder a sua profissão, se duplicando na profissão de político. Ele pensa, meu Deus! e a sua verdade é irrecusável pra ele. Qualquer concessão interessada pra ele, pro sua posição política, o desmoraliza, e qualquer combinação, qualquer concessão o difama. É da sua torre-de-marfim que ele deve combater, jogar desde o guspe até o raio de Júpiter incendiando cidades. Mas da sua torre. Ele pode sair da torre e ir botar uma bomba no Vaticano, na Casa Branca, no Catete, em Meca. Mas sua torre não poderá ter nunca pontes nem subterrâneos. (ANDRADE, 1988, p.224-225)

A capitulação do rigor artístico e a consideração as tradições não significam em nada alienação, tais requisitos posicionam a arte em seu lugar singular de observação sobre a humanidade, depois de ver extinguidas as utopias recém surgidas do final do século XIX e começo do XX, cabe a arte situar o homem sobre

seu momento Histórico, para isso deve-se desapegar da política prosaica e da história recortada e prover sua perspectiva panorâmica do mundo. se nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história. “A postura ética, de participação, é transportada para dentro da postura estética, e a técnica é vista como um esforço de desalienação, que implica em constante e insatisfeita procura.” (CAMILO, 1999, p.41). Essa é a perspectiva da arte que coaduna com o movimento da obra e a compreensão poética de Drummond.

O segredo da linguagem enigmática que Drummond se presta a solucionar, se constitui assim por também ser a tentativa de decifração dos enigmas temáticos da obra. “Nem poderia ser de outra forma, pois qualquer descrição de um labirinto inscreve outro labirinto” (SANT’ANNA, 1976, p.239). A sobreposição de enigmas na tentativa dialética de decodificação agita um espiral de impossibilidades, que ao mesmo tempo que agonizam pelo desvendamento seriam reduzidas a nada depois da solução. Entre o seu cerrar-se em si mesmo e a sua dissolução consiste a essência do enigma. Como a palavra que entre o nada e o dizer encontra a sua abertura, contendo em si o segredo e a resposta. O poeta usa da temperança conquistada em “Procura da poesia” para lidar com enigma melindroso da palavra, equilíbrio trabalhado a muito custo, mas Drummond é também, sobretudo agora, o poeta da mediação.

Mas no meio do caminho, súbito, o que era escuro e sombrio se transforma num "claro enigma". Vai se esclarecendo o mistério mais ainda na medida em que êle se desgarrá cada vez mais da superfície, da aparência, do aspecto físico do mundo e empenha-se no conhecimento da essência, em sondar o *noumenos* além do *fenoumenos*, indo da *physis* à *meta ta physika*.(SANT’ANNA, 1972, p.240-241)

O enigma ou pedra ou máquina nunca se expandiu ou se deixou para trás, o poeta a incorporou, elidiu sujeito e objeto no enigma da linguagem, e na decifração, entrou a meia medida da resposta, a resposta possível: a verdade da poesia. Indumentado da argúcia necessária para a grande revelação, ele alcança a *máquina do mundo* e “a revelação de todos os enigmas e o conhecimento da Verdade. O poeta está maduro para contemplar aquilo que tanto rastreou, e conhecer, a *mirabilis scientiae fundamenta*.(SANT’ANNA, 1972 p.144-145)

O *gauche* em seu canto recluso alastrou sua subjetividade para negação da vacuidade do concreto e da imediatez objetiva, e comprometeu-se com as mais altas

exigências da expressão mais intensa. Com essa possibilidade ele se soergue e de seu mundo insuficiente faz a imensidão absoluta. “A máquina do mundo” garante a amplidão ilimitada ao pensamento existencial de Drummond, a imagem de sua extraordinária revelação compraz seu dilema filosófico momentaneamente, assim como a palavra e a verdade se instauram no entremeio do retraimento e resistência do desvelamento. A relação paradoxal de sujeito/objeto se confunde com o enigma, que assegura sua essência na reflexão, centro entre o pensar e a expressão. Como anuncia o poema “O Enigma” do livro “Novos Poemas” de 1948, antecessor de “Claro Enigma”, quem agora se encontra no meio do caminho é o próprio poeta, assim como em “A máquina do mundo” em que o viajor já palmilhou a estrada pedregosa e absorveu dos enigmas a sua capacidade de conciliação dos extremos.

Senhor de uma forma aparentemente compacta e sólida, o sujeito enigmático não se servirá dela senão para figurar o não figurável, expressar a impossibilidade de exprimir o que haja de verdadeiro no sujeito e no mundo - salvo a condição enigmática que lhes parece própria e constitui todo o triunfo da circumspecta meditação. (VILLAÇA, 2006, p.80)

Nessa já tão comum figuração da vida como caminho, acompanhou-se essa vida-obra de Drummond no rastro sucessivo das pedras. Atentando-se às soluções estético-filosóficas dessa trajetória testemunha-se uma complexa elaboração da relação do sujeito com seu mundo em um tempo de profunda agitação e desorientação. Talvez por isso a metáfora do enigma tenha se fixado e se alastrado tanto nesse percurso, “onde se sobressai a evolução de um símbolo: um objeto (pedra, embrulho e Coisa, [...]) que de repente brota, não se sabe bem de onde, nem para quê, e que, intrigante, intercepta o caminho e os passos do poeta.” (SANTIAGO, 1978, p.65). “A máquina do mundo é a implosão de significações da pedra, penetrada pela reflexão e lírica contundente.

Um dos meios pelo qual se pode compreender a obra de Drummond como um projeto foi vê-la, como uma narrativa. Um sujeito que caminha e encontra vários obstáculos à sua frente que o angustiam e o deixam perplexo, são metáforas de enigmas. Em certo momento se depara com o maior dos objetos que já o intercedeu, e este também sendo uma metáfora de enigma, o mais complexo e completo deles, oferece ao caminhante sua decifração, que esse, no entanto, nega. Esse seja talvez o modo mais palpável de perceber o prosseguimento da obra, embora o apuro estético e reflexivo também o façam. Como manda a ordem narrativa, o enredo

demanda necessariamente um desfecho. Esse momento não só atende as expectativas geradas no seu decurso, como acaba por justificar os pontos antecedentes. Essa lógica seria a “Filosofia da composição”:

Claro está que todo enredo que mereça tal nome deve ser elaborado até seu desenlace antes que se tente fazer qualquer outra coisa com a pena. É apenas com o desenlace constantemente à vista que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, de causação, fazendo com que os incidentes, e em particular o tom em cada momento, contribuam para o desenvolvimento da intenção. (POE, 2019, p.57)

No entanto, o desfecho em si é tão anticlimático, abrupto e decepcionante, quando comparado a empreitada obstinada do poeta na busca de respostas, que acaba por reforçar o clímax como uma sugestão mais adequada de resolução. Tanto que sua singularidade remontaria uma outra visão da obra, embora não tão distinta, que se prestaria a um estudo mais específico⁵. Não obstante, algumas razões da recusa serão abarcadas aqui.

Tentar não perder de vista esse encontro foi a razão, que de certa forma, contribuiu para que as fases da obra drummondiana se articulassem num crescendo. Adentrar no poema, previamente mentalizando sua estrutura narrativa, é uma das orientações do professor Bosi (2010), para ele, entrar de imediato numa leitura metafísica, de visão heideggeriana, do poema, apesar de ser convidativo, e até aconselhável pelo próprio poeta, devido ao título que dá a seção que contém o poema na antologia⁶ que o mesmo organizou, poderia incorrer no prejuízo de não observar com a atenção devida o modo peculiar que o texto encontrou para emitir sua mensagem. Uma abordagem metafísica se apressaria em analisar as nomeações e projeções imagéticas suscitadas e suas ligações essenciais. O mesmo texto, entretanto, não adverte se as duas abordagens se excluía, é por essa perspectiva, uma tentativa de complementaridade, no que se provar exequível, que a leitura aqui proposta vai se orientar.

Seguindo a leitura de Bosi (2010) adotar-se-á a divisão por ele feita que tem em conta as mudanças das inflexões narrativas que direcionam sensivelmente os acontecimentos. Na transcrição do poema “A máquina do mundo, a seguir, três breves traços horizontais sinalizam os pontos de mudança:

⁵ Veja Razão da recusa de Betina Bischof, Nankin, 2005.

⁶ Antologia poética / Carlos Drummond de Andrade; organizada pelo autor - 39ª edição - Rio de Janeiro; Record, 1998

A MÁQUINA DO MUNDO

“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 circunspecta,
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 usado 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: ---
“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.” ---

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 o 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;

é a memória dos deuses, e o solene
sentimento da 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. ---

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 pensas⁷.”

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. Nova reunião: 23 livros de poesia, 1º ed. Companhia das letras. São Paulo, 2015, p.266-269

A temática de uma visão cósmica, que contém as explicações absolutas do mundo, tem recorrência dentro da literatura e da filosofia, e o título imediatamente as aponta. Como uma recompensa por seus feitos, Vasco da Gama recebe da deusa Tétis a visão de um mecanismo, bem aos moldes renascentistas, que representaria a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais. Tal visão e conhecimento, restrito aos deuses, é ofertado aos portugueses depois de sua longa epopéia que os alçou à divindade e rebaixou os deuses à humanidade os equivalendo⁸. O entusiasmo com a prosperidade da ciência e o domínio do mundo pelas navegações equiparou os homens aos deuses, sendo a eles então possível a assimilação desse conhecimento absoluto, é a afirmação do humanismo antropocêntrico quinhentista. Diferentemente da visão dos nautas portugueses, conquistada devida a pujante cientificidade da humanidade e ofertada a um grupo, a de Dante explicita o pensamento medieval do teocentrismo. Revelado a ele, a visão é obtida por uma manobra espiritual, sem perambular pelos caminhos sobrenaturais como alma, mas ainda como humano, acompanhado de seres espirituais, Dante recebe a visão no Empíreo, o espaço de pura reverberação de luz sem imagem. A visão dantesca está mais próxima a uma experiência celestial do que uma apreensão dos absolutos. Limitado pela doutrina religiosa, Dante apenas vê a luz que advém da luz maior de Deus, este não sendo possível de demonstrar, restando a ele expressar essa impossibilidade. Em semelhança a visão filosófica protagonizada por Descartes a própria obra é a revelação do absoluto, no caso do poema ele mesmo será a cifra da epifania e a inscrição da revelação. O sonho que antecipou o *Discours de la Méthode* de Descartes era a visão de um livro como um dicionário⁹, a *mirabilis scientiae fudamenta* e o *Corpus poetarum*, contudo a visão onírica só se concretizaria na realização da notável obra, sendo ao mesmo tempo narração da visão e revelação da epifania. Sant'Anna dá mais proximidades dos textos:

Descartes vai descrevendo as caminhadas de seu pensamento: "Comme un homme qui marche seul et dans les ténèbres". enquanto o poeta inicia assim a descrição de sua experiência iniciada por um ato comum: "E como eu palmilhasse vagamente/ uma estrada de Minas, pedregosa"... A Drummond a máquina lhe aporta "essa total explicação da vida/ êsse nexos primeiro e singular", enquanto o filósofo refere-se a "une possession tout

⁸ Ver Silviano Santiago - Camões e Drummond: a máquina do mundo, in: Uma literatura nos trópicos. Rocco, 2000.

⁹ Apenas para ceder a apelativa coincidência, dicionário é a mesma figuração que Drummond usa para se referir ao reino das palavras no poema "Procura da poesia" em a "Rosa do Povo"

ensemble dans un moment unique". A um se lhe abre "essa ciência sublime e formidável", ao outro, se apresenta a "mirabilis scientiae fundamenta". (SANT'ANNA, 1972, p.247)

Se a cifra do poema é o que permite a visão da revelação, e é também o modo como se inscreve a epifania, Drummond elevará a linguagem a um estado prenhe de preciosismo, hermetismo e rebuscamento. O poeta impõe um vocabulário e uma sintaxe elaboradas a custo de uma laboriosa escavação etimológica, expostos por meio da forma arcaica, da palavra rara, das agudas inversões sintáticas, acentuada na disposição incomum dos termos da oração, imobilizando o fluxo coloquial e resistindo a leitura imediata. Empregando tudo que os preceitos de uma linguagem clássica exigem, mas os faz não de forma pura, e sim, os distorcendo, burlando, atualizando para o moderno. Como observou Merquior (2011), a *terza rima* dantesca, emulando os degraus (Inferno-Purgatório-Céu), tem o encadeamento dos moldes clássicos afastados em prol da sintaxe, a métrica é solapada pelo ritmo e as rimas são abandonadas.

O poema abre numa narrativa *in media res*, com a conjunção coordenativa (E), a sinalização gramatical expressa que o caminhante tem atrás de si um percurso já percorrido. Os nove primeiros versos, emolduram a cena inicial, para fixá-la e desenvolvê-la, a noção tempo-espacial ganha reforço no modo verbal do subjuntivo contido nas orações subordinadas encadeadas nesse período único. A opção por subordinação e não por justaposição reforça o processo sintético porvir. A estrutura gramatical baliza uma ação em andamento, com começo no passado e em contínua execução. A cena composta por essa abertura desenha na mente figurações reiteradas na obra. Com a estrada e a pedra pode-se fazer uma ligação direta com o poema "No meio do caminho" de 1930. Agora não é mais a pedra que está no meio do caminho, e sim o caminhante, que se chegou mais perto da pedra e afiou sua investigação em numerosas outras pedras O caminho que conduziu o navegador de "Os Lusíadas", "onde um campo se esmaltava/ De esmeraldas, rubis tais que presume/ A vista que divino chão pisava" (CAMÕES, 2000, X, 77), para o poeta mineiro é uma estrada pedregosa, aludindo ao sôfrego percurso, de andor suplicante pela reflexão solitária do homem moderno. O palmilhar e o vagamente remontam a cadência da subjetividade reflexiva, detida na minuciosa inspeção, e dispersa pelo resultado infecundo. No quadro mais geral, há Minas, terra do autor, o sino e o

monte¹⁰, provavelmente menções a capela do Rosário e ao Pico do Cauê de Itabira. Nesse cenário familiar é que sujeito e objeto vão se fundir, é enfim a harmonia do descompasso entre o eu e o mundo. Do verso 3 ao 9 assiste-se um espelhamento entre o viajor e a Natureza, qualidades que vão de um para outro e passam a ser comuns a ambos: a lentidão e o obscuro. O andar feito de palmo a palmo e o som dos sapatos, *pausado* se estende às aves, que voam como que paradas (*pairassem*), a lentidão dita o ritmo da cena. O vago, aquilo que é disperso, perdido, encontra uma correspondência na obscuridade, que cromatiza as aves o céu e o monte. O verso 7 resume bem a cena, a ação modulada pelo advérbio e o verbo no gerúndio indicam a extensão gradativa do acontecimento. O lento fica a cabo do advérbio e a obscuridade por conta do verbo, que indica a dissolução pela imersão na escuridão. Aqui a mistura atinge o ponto máximo o motivo da lentidão, vinda inicialmente do homem, é embebida pela obscuridade. No verso 9 temos o processo paralelo, mas agora a obscuridade, que a princípio vinha do fecho da tarde céu e dos montes, revela ter origem também no homem. O entrelaçamento do anímico e físico deixa incerto as origens e destinos dos temas da lentidão e da obscuridade, a simbiose dos diferentes rege o tom da imagem.

Esse processo guarda uma devida relação com o esquema do pôr-se-em-obra-da-verdade, que Heidegger (1977) chama de “subversão do familiar”. As coisas vistas de forma mais habitual e banal, as coisas que são próximas, familiares, são vistas agora como que se suas formas, aquilo que é de mais imediata apreensão, fossem se perdendo, para que se possa ver então a verdade. Isso se torna possível com um exercício vigoroso de reflexão e uma mudança de comportamento em relação às coisas, é preciso não enganar-se mais, ter intencionalidade. No verso 9 surge o sujeito fonte da lentidão, metáfora para a reflexão, e da escuridão, que remete ao motivo *gauche* do malvindo assombrado pelo anjo. O ser é descrito como “desenganado”, pode ser lido de duas formas: como o sujeito torpe do gauchismo; e como o *des-enganado*, aquele que não mais se engana, apto agora para receber a explicação total da vida. As duas formas estão instáveis e assediam a consciência do caminhante

O tom obscuro da cena também pode ter pontos de contato com a proposta heideggeriana da verdade. Para o filósofo a revelação se dá no embate entre *terra* e

¹⁰ Ver WISNIK, José Miguel. A maquinação do mundo. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

mundo, o embate não consiste na predominância de um ou outro, mas na auto-afirmação de suas essências. Os versos de abertura esboçam essa afirmação, tudo aquilo que é familiar, perceptível aos sentidos mais externos do poeta se obscurece como resistência da *terra* a sua revelação. Não à toa, a máquina tem descrições mais luminosas, sendo ela um objeto que pertence ao *mundo*, e que realiza o desocultamento do ser. Heidegger considera a obra a realizadora do combate, em sua movimentação de mediação encontra o repousar-em-si, ou seja, no limite dessa mobilidade, aí se instaura a abertura possível para a clareira do ente, outra qualidade ligada a luminosidade, em que se entrevê o que na obra está em obra: a verdade.

No verso 10 um ser irrompe a cena nebulosa, e a quarta estrofe demarca uma oposição entre o caminhante incerto e fatigado e o ser convicto. A escolha verbal e lexical matizam a viagem, *esquivava* e *carpia*, modulados pelo imperfeito, forma verbal mais aspectual do que temporal, demonstram a imprecisão do andar e a extensão da jornada. O léxico referencia o modo recluso do *gauche* e a dolorosa inspeção. Em contraposição o modo perfeito do verbo (*entreabriu*) ressalta a exatidão conclusiva da máquina, e sua caracterização são palavras virtuosas e altivas (vs13).

Os versos 14 e 15 demonstram o modo como a máquina se abriu, fazendo um apelo para a pura consciência do caminhante e não mais aos seus sentidos, que foram gastos e se perderam (vs 23-24). A equalização da sua abertura é análoga ao poder expressivo da palavra, que encontra a medida exata da expressão na brecha entre o dizível e o indizível, o visível e o invisível, o Tudo e o Nada. A luminosidade não é mais a cegante da máquina medial de Dante, nem a radiante do renascentista Vasco da Gama, é sóbria, exata. Do verso 16 ao 30, tem-se uma oscilação de referências que se destinam, ora sobre a máquina ora ao caminhante. O caminhante dá conta de suas derrotas, em sua viagem redundante e improfícua. Novamente pode-se estabelecer conexão com o poema “No meio do caminho”. As “*retinas fatigadas*”, agora como “*pupilas gastas*”, e a estrutura cíclica do poema de 30 se reflete no pleonasma de “*mentar*” e nos “*périplos*”. A máquina se revela em “*calma pura*” e se expressa mudamente, assim como se encontram os poemas, depois das numerosas tentativas de se fazer poesia com as coisas, falado no poema “Procura da poesia”:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário¹¹.

De forma cortês o sujeito é convidado ao “*campo inédito*” para a revelação de sua “natureza mítica”. Mesmo a sua imagem agora ainda se compara aquela vista nos enigmas (vs 20-21).

Há entre a estrofe, que anuncia a fala da máquina, (vs 31-35) e o discurso, próprio da máquina que se iniciará (vs 36), uma certa incoerência. É sintomático que o ser e seu discurso sejam descritos como impossíveis de serem atestados, imaterializáveis, e o poeta faça uso do discurso direto, uma estrutura gramatical notadamente objetiva e concreta. O poeta está indicando explicitamente que a verdade, a explicação total da vida, só se traduz no poema. O poema é a possibilidade do impossível, inscrição e revelação ao mesmo tempo.

O início da fala da máquina (vs 36-39), sobre o sujeito e sua busca pelo absoluto contempla o pensamento heideggeriano da revelação da verdade. Aquilo que o pensamento e os sentidos tentaram apreender e que se mostrava e ao mesmo tempo retraía-se, se assemelha ao combate de *terra* e *mundo*, a resistência que as coisas oferecem ao seu desvelamento.

O olhar sobre a coisa, que dará medida e peso à interpretação do carácter coisal, tem de se dirigir para a pertença das coisas à terra. Todavia, a essência da terra como aquilo que, sustendo, se fecha, não obrigado a nada, só se desvela na emergência num mundo, na reciprocidade antagónica de ambos. (HEIDEGGER, 1977, p.56)

Enfim a máquina concebe aquilo que era fugidio a pesquisa veemente na qual o poeta se desgastou (vs 45-47). O discurso é o anúncio sobre o que máquina oferta para a contemplação do poeta, em seu pasto virgem a máquina exalta a excelência da sua oferta descrita nas mais absolutas sumidades. Villaça (2006) denuncia que a contundente reiteração de estímulos feita no modo verbal imperativo (vs 40) é um convite aos sentidos do poeta para colher a coisa oferta, mas que o convite final (vs 48) é menos um convite do que uma cláusula. O verso exige do poeta o total

¹¹ ANDRADE, Carlos Drummond. Nova reunião: 23 livros de poesia, 1º ed. Companhia das letras. São Paulo, 2015, p.104-105

desprendimento de seu espírito reflexivo, para que esse sublime conhecimento seja acolhido no seu âmago. O resultado da pesquisa ardente seria uma graça inumana, que prescindia de uma ação ativa do ser por se julgar inatingível, contudo a visão se realiza.

A contemplação da máquina é o mais longo período do poema, num crescente ímpeto de abarcar a totalização que desafia o fôlego na leitura. A abundante descrição é contrariada pelo verso “*tudo se apresentou nesse relance*”. Para a máquina sua epifania provê um dom assimilável de forma instantânea, enquanto a captação humana se traduz em fator quantitativo. O conteúdo sublime da máquina é transposto sob condicionamento da capacidade do poeta de demonstrá-lo. O professor Bosi explicita o modo alegórico que o poeta a apresenta:

Não se trata de uma figuração orgânica do Universo, mas de uma sucessão de atributos que se perfilam em sua máxima generalidade. A seriação junta o abstrato com o abstrato. O processo de enumerar é cumulativo, e tudo vai submetendo à estrutura gigantesca da Coisa que, afinal, é sumariada sob a expressão lapidar de “*estranha ordem geométrica de tudo.*” (BOSI, 2010, p.113)

O que pode-se tomar até aqui com a leitura do texto é a configuração significativa do texto que aglutina duas formas de visão da temática sugerida. Uma é a significação alegórica central, que se desdobra no discurso da máquina e no espetáculo da contemplação. A outra é a matéria simbólica abrangida no texto todo, costurando a narrativa e sincronizando o eu poético e sua realidade para propor as analogias. As analogias permitem ver além das figurações literárias, como é o caso das generalizações encadeadas na contemplação, que para Villaça constituem campos do mundo real:

As “coisas” que perfazem o “tudo [que] se apresentou” constituem, nominalmente, os três reinos naturais (animal, vegetal e mineral), a técnica (“pontes”, “edifícios”, “o que nas oficinas se elabora”), o pensamento imaginativo, as paixões, os mitos, as crenças... (VILLAÇA, 2006, p.97)

A máquina aqui tida como uma forma “*estranha*” se diferencia do globo mecânico físico-matemático da epopeia camoniana porque não é o resultado de uma busca científica, sua abrangência aponta para todos os lados, como aponta Santiago (2000, p.74): “Resposta à curiosidade científica, num caso; à curiosidade filosófica, no outro. Busca de alargamento de fronteiras espaciais num caso, busca de

alargamento de fronteiras humanas no outro. Busca de um ideal, numa só palavra.” Em meio a tantas descrições sublimes nas mais altas generalidades, a pedra ainda resiste. A única metáfora que não é expandida a sumidade, regressando ao âmbito familiar do poeta: “*o sono rancoroso dos minérios*”. A figuração primeira do enigma indica que aquilo que é mais próximo e habitual é o mais difícil de ser visto para além de seu aspecto coisal. É a insurreição da coisa ao seu desvelamento, manifestada no movimento que o poema opera para sua abertura. É também o aviso premonitório que o que está em obra na obra tem duração temporária e logo tudo revolverá a ser enigma.

A composição interna da obra de Drummond que se vê figurada no caminho e no caminhante sempre se orientou pelo poder reflexivo do sujeito para a condição da expressão poética, o lado negativo da ironia é a medida que retoma constantemente o mundo para melhor interrogá-lo. O vigor de sua meditação, que o define, é retomada, e o sujeito reassume a condição original do início do poema. Ao invés do *E*, conjunção que expressa prosseguimento, a consideração do sujeito (vs 70) inicia com um *Mas*, conjunção de contrariedade, indicando seu retorno à afirmação de seu espírito meditativo. O período espelha a estrutura gramatical da abertura do poema, orações subordinadas modalizadas pelo subjuntivo, e que antes expectavam a abertura cabal da máquina e sua promissora revelação, expressa pelo modo perfeito do verbo (*abriu-se*), agora, o modo incerto dos subjuntivos se encerram no destino negativo e orgulhoso do sujeito, também modalizada pelo pretérito perfeito (*baixei*).

A natureza do Conhecimento ofertado não compraz a jornada custosa da reflexão, ao contrário se incompatibiliza. O Absoluto se configura como absurdo, que em nada reanima a fé, crença, anseio, esperança “*de ver desvanecida a treva espessa*” intrinsecamente ligada às razões do sujeito. Merquior expõe a incongruência da recompensa:

O “dom tardio”, não conquistado, mas oferecido, não consegue seduzir; a ciência, dada, não estimula o engenho; ao cansaço dos olhos, exaustos de tentar ver, não tenta agora o quase insulto de uma visão que não lhes custa. O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento sobre-humano, acima das deficiências insanáveis da medida humana; o conhecimento místico, a graça, o presente de poderes mais altos que o homem. Ao recusá-lo, investe-se da condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno: não aceita nada que não esteja contido em sua própria capacidade, sem auxílio superior. (MERQUIOR, 2011, p.108-109)

Opostamente as visões precedentes da máquina, Drummond não cede a um conhecimento que não resulta do seu esforço meditativo. A visão de Dante ancorada na fé lhe ofereceu um conhecimento místico, incapturável pelo humano a luz transcendente da divina recompensa acaba por cegá-lo e desintegra a *Sibila*¹². Também é a máquina de Camões desinteressante para o poeta mineiro, fruto de uma deificação humana por intermédio da ciência, o Absoluto ali se alinha com a crença que o conhecimento técnico pode concebê-lo.

Nesse momento de tensão máxima no percurso desse *gauche*, a afirmação de Arrigucci Jr. fulgura mais precisa e perfeita: “A fidelidade a si mesmo é um traço fundamental de Drummond.”(ARRIGUCCI JR, 2002, p.21). O caminhante baixa os olhos dos altos dos montes, onde a máquina se encontrava, e volta-os para sua estrada pedregosa, a renúncia ao “dom tardio” não reside na exaustão do caminhante, os subjuntivos do período não são como os de “José” impondo uma condição limitante, antes expressam uma incerteza que se apresenta na imagem das “*flores reticentes em si mesmas abertas e fechadas*”, como o símbolo de esperança poética para as agruras do mundo social em “*A flor e náusea*”. Se aprazer na colheita da coisa oferta e permanecer no estado melancólico imposto pela sua alta exigência reflexiva é o dilema desse sujeito de “tantos desejos” e “coração vasto”.

Nos dois últimos tercetos a estrada pedregosa de Minas ressurge, o momento crepuscular de luz e sombra enfim se encerra (“*a treva mais estrita*”). Cabe agora à máquina do mundo, “*repelida*”, recolher de volta às prateleiras seus formidáveis dons. A perscrutação continua, o caminhante de volta a sua estrada segue com seu *modus operandi* (*vagaroso*). O verbo do último verso (*seguia*) concorda com o verso inicial que dilata a ação no tempo indeterminado e praticamente inutiliza o ponto final estendendo a narrativa e a saga do *gauche* até o sem fim. As “*mãos pensas*” representam que nada se reteve da oferta da máquina, pois seus bens não podem ser arrebatados pelas mãos, não dialogam com o inefável, a elas são destinados às pedras, aos enigmas, nessa estrada pedregosa.

A negação fica cada vez mais compreensiva quanto se distingue que o conhecimento da máquina representa uma subestima do esforço do espírito humano

¹² Divina Comédia, Paraíso, XXXIII, 61

para a assimilação do mundo, em prol de uma consciência inumana. Para evitar esse desengano Merquior aconselha duas tomadas de postura:

É facultado ver, por trás do cerrado pessimismo de Drummond, um não menos compacto humanismo. Para tanto, só são necessárias duas disposições: saber ler, e, em lugar de exigir da poesia o sloganismo e a vulgaridade que consiste em ela obrigar-se a travestir o mundo real num universo ideológico roseamente fácil e irreal, reclamar-lhe apenas a dimensão de profunda verdade com que, todas as vezes que se cristaliza, ela define o fluido e complexo mundo do homem. (MERQUIOR, 2011, p.111)

O gesto de verdade que o poema registrou elimina o eventual paradoxo que possa surgir entre a impossibilidade de alcance da oferta da máquina e o que se dá no poema. A abertura da máquina e seu fechamento, o momento crepuscular e a noite espessa dialogam de forma pertinente com o pensamento heideggeriano da verdade. O estabelecimento da verdade não é um desvelamento estático.

A ocultação pode ser um enganar-se ou apenas uma dissimulação. Nunca temos a certeza se é uma coisa ou outra. A ocultação oculta-se e dissimula-se a si mesma. Quer isso dizer: o lugar aberto no seio do ente, a clareira, nunca é um palco rígido, com o pano sempre levantado e sobre o qual o jogo do ente se representa. Antes pelo contrário, a clareira acontece apenas sob a fonna desta dupla reserva. A desocultação do ente nunca é um estado que está aí, mas sempre um acontecimento. A desocultação (verdade) não é, nem uma qualidade das coisas no sentido do ente, nem qualidade das proposições. (HEIDEGGER, 1977, p.43)

A persistência em seu espírito reflexivo agitou o gesto de recusa da máquina para que a verdade pudesse ser ela mesma, autônoma e independente de um pertencimento do ente, mas um processo de meditação humana.

O tranquilizante é, no fundo, não tranquilizante; é um abismo de inquietação. A essência da verdade, a saber, da desocultação é regida por uma recusa. Esta recusa não é, todavia, nenhuma falta e erro, como se a verdade fosse mera desocultação que se tivesse libertado de todo o oculto. Se ela fosse disto capaz, então não seria mais ela mesma. (HEIDEGGER, 1977, p.43)

As dádivas magníficas da máquina estão aí, não há nada para além do que elas em forma de poema. O professor Benedito Nunes (1986, p.275) depõe em favor dessa condição incontornável, “ o fim do discurso poético é a comunicação das possibilidades do encontrar-se lançado no mundo”.

O dizer da linguagem poética é que faz do mundo mundo e das coisas coisas, operando um modo de ver, se tornado ela mesma um recolhimento daquilo que não se tem outro meio de capturar e assenta significante e significado. E na leitura do poema tudo vem a tona

A palavra que funda, celebrando e recordando, é o canto no jogo da linguagem, que separa o pensamento, como pensamento do ser, da poesia como nomeação das coisas. A poesia, diz Heidegger, nasce do "fervor pensante da recordação" [...]. Sendo Mnemosýne, a memória, a mãe das Musas, a palavra poética retrocede ao manancial, escavando nos vocábulos o que precisa ser lembrado. A lembrança cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem. (NUNES, 1986, p.275)

O "fervor pensante da recordação" é, para Heidegger, a identificação da metafísica. Não há outra forma de se conhecer o ser senão fundá-lo poeticamente, a linguagem é o instrumento que desperta a consciência do homem para a realidade interior e exterior. A memória é o saldo das percepções dos sentidos, que faculta a possibilidade de imaginar (fantasiar), pois não é possível imaginar aquilo que não passou pelos sentidos, é desse material que se servem os poetas para a construção da linguagem lírica. As fábulas e metáforas são, na linguagem, a realização desses sentidos conservados na memória, e a verdade com elas se converge, pois um termo de alta exigência não poderia repousar na inconsistência¹³. A articulação dos sentidos pela linguagem se dá num processo dialético, originando formas que possam demonstrar essa intersecção: interjeições, onomatopeias, metáforas, metonímias e fábulas antropomórficas.

A jornada desse caminhante reaviva a origem mítica do dizer poético, desde a pedra, objeto rudimentar, que atravancava seu caminho, símbolo tanto da apreensão imediata da sensibilidade quanto do obstáculo enigmático de dizê-la, só transponível pelo percurso de sua subjetividade reflexiva. Uma vez vazada expôs as engrenagens sofisticadas com as quais o poeta engendra a linguagem para a sistematização da relação do homem com o mundo. A ironia operada pela poesia forneceu a linguagem a sábia negatividade, para fabricar as escondidas do convencionalismo, que revestiu a verdade com inúmeras camadas ideológicas, sua alegórica máquina do mundo.

¹³ *Verum et factum convertuntur*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição que eu possa ter fornecido com este estudo vale como um gesto, de reforçar a visão da obra de Drummond como sistema organizado de profunda reflexão sobre o fazer poético. Destacar o poeta e sua atenta devoção a tradição literária, suas preocupações e desenvolvimentos, enaltecer sua postura de intelectual, que em seu papel, cumpriu com altivez suas atribuições, tanto na esfera social quanto artística. Com isso também ressaltar a poesia brasileira no cenário das discussões do discurso poético, mostrando-se integrada, substancial e comprometida, lugar e valores que muitas vezes não lhe são cedidos. Ampliar os estudos sobre Drummond, poeta de suma importância para o estudos literários, difundir sua obra e os autores que a estudaram. Reforçar e estimular estudos que se proponham a mitigar a reiterada dificuldade da crítica literária mais propalada, de penetrar filosoficamente nos textos literários, no intuito de superar a hegemonia dos estudos no campo da literatura que são alheios aos sistemas filosóficos e oscilam entre um impressionismo psicologizante e um sociologismo, quase sempre, redutor, ou ainda um formalismo extremado.

No âmbito das eventuais proposições e diálogos que o estudo incorreu, vale destaque para: uma percepção consistente, de vários pontos de vista, sobre o caráter projetual da obra de Drummond, em que empregam-se abordagens distintas, mas que convergem quanto ao apuro estético e consciência do dizer poético. A pertinência da leitura de Dante para emoldurar o percurso de Drummond, acarretando uma visualização mais nítida da obra enquanto conjunto e evolução, o que também fornece um instrumental analítico mais apropriado para a leitura desse poeta. A conferência das potências do dizer poético, segundo a análise do seu transcurso histórico, com aplicação em um poeta.

As considerações complementares se dirigem às possíveis discussões que o estudo levanta. Uma investigação sobre as possibilidades dos modos do dizer poéticos contemporâneos, conjuntamente com os autores que a representam. Uma volta *pathos* da linguagem e sua eventual implosão da sistematização da linguagem convencional nos textos poéticos e outros gêneros, como por exemplo o movimento concretista.

E, para além das insuficiências desse estudo, ele possa ser uma justa homenagem a Drummond o colocando no lugar que lhe cabe no panorama internacional da poesia moderna ao lado de Pessoa, Pound, Eliot e outros.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Andrade, Carlos Drummond - Entrevista a Leda Nagle (1982). Produção: Globo. São Paulo: Jornal Hoje, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=huc9EFfY4Ag>. Acesso em: 16 jul. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond. VI. A máquina do mundo. In: ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 266-269.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BISCHOF, Betina. **Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Nankin, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

DALVI, Maria Amélia. **Drummond, do corpo ao corpus: o amor natural toma parte no projeto poético-pensante**. Vitória: EDUFES, 2013.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Trad. Maria da Conceição Costa. In: HEIDEGGER, Martin. **Biblioteca de Filosofia Contemporânea**. São Paulo: Edições 70, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso Universo em Drummond**. Trad. Marly de Oliveira, 2ª ed., 1976.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1986.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Drummond o *Gauche* no tempo**. Rio de Janeiro, INL, 1972.

VILAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MALARD, Letícia. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SIMON, Iumna. Esteticismo e Participação. In Ana Pizarro (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: UNICAMP, 199: v.3.

ANDRADE, Mário. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade** (org. C. D. Andrade). Rio de Janeiro: Record, 1988. p. 224-225

LEITE, Sebastião Uchoa. **“Drummond: musamatéria/musa aérea”**. Em: BRAYNER, Sônia (org.). Carlos Drummond de Andrade. Nota preliminar de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARBOSA, João Alexandre. “Drummond e a poesia como conhecimento”. Em: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira (orgs.). Drummond: poesia e experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HEGEL, G.F. **Cursos de estética**. Trad. Marco Aurélio Werle. V. 1. São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINO, L. M. S. **Aproximações entre Estética e Comunicação: aberturas possíveis e diálogos entre os conceitos**, Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 36, p. 14-29, maio/ago. 2016.

BOSI, Alfredo. O Ser e o tempo da poesia. São Paulo, Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTIAGO, Silviano. A máquina do mundo: Camões e Drummond. In: _____. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

CAMILO, Vagner. **Da rosa do povo à rosa das trevas: classicismo, melancolia e cosmovisão trágica na lírica de Drummond**. Campinas, 1999.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo, 1943

SILVA, Luciana B; SILVA Odalice. **O olhar *gauche* de Carlos Drummond de Andrade**. Revista Letras Raras, Campina Grande, vol. 3, nº1, p. 67-182, 2014.

BENJAMIN, Walter. **O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética**. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. São Paulo, É realizações, 2011.

POE, Edgar Allan. **O corvo**. São Paulo, Companhia das letras, 2018.

BISCHOF, Betina. **Razão da recusa**. São Paulo, Nankin, 2005.

Antologia poética / Carlos Drummond de Andrade; organizada pelo autor - 39ª edição - Rio de Janeiro; Record, 1998