



# miguilim

revista eletrônica do nefli

volume 9, número 3, set.-dez. 2020

## UM ENIGMA NÃO TÃO CLARO: A RECUSA DO CONHECIMENTO METAFÍSICO NA POÉTICA DRUMMONDIANA



## AN ENIGMA NOT SO CLEAR: A REFUSAL OF THE METAPHYSICAL KNOWLEDGE IN DRUMMOND'S POETIC

Márcio Roberto do PRADO  
Marília Renildes Duka de SOUZA

Universidade Estadual de Maringá, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 29/06/2020 • APROVADO EM 08/10/2020

DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v9i3.2529>

---

### Resumo

---

A obra de Drummond é um espelho da natureza humana e suas angústias, é a expressão de uma consciência lírica austera, que busca encontrar seu lugar no mundo, mas ao mesmo tempo é carente de sociabilidade e desesperada pela sobrevivência. Por meio da revisão de bibliografia da fortuna crítica da obra de Carlos Drummond de Andrade e das obras do próprio poeta, nosso objetivo, nesse artigo, é entender como o eu lírico drummondiano acessa e se insere no mundo e quais são seus critérios para aceitar uma verdade em detrimento de outra que lhe possa ser ofertada. Procuramos demonstrar que a recusa de uma *solução* metafísica é

um dos métodos escolhidos pelo eu lírico. É preciso salientar que a temática metafísica não é rejeitada, mas sim a solução epistemológica, para acessar o mundo, que se quer metafísica. À luz dos estudos de Candido (1995), Bosi (2003), Merquior (1996) e Villaça (2006), analisaremos, pois, o poema “A máquina do mundo”, do livro *Claro enigma*, publicado em 1951, a fim de entender quais as implicações epistemológicas de recusar o conhecimento ofertado pela Máquina.

---

## Abstract

---

Drummond’s work is a mirror of human nature and its anguishes, it is the expression of an austere lyrical consciousness, which tries to find its place in the world, but at the same time, it lacks sociability and is desperate for survival. In this article, we aimed to understand how the drummondian lyrical subject accesses the world and inserts himself in it and what are his criteria for accepting one truth to the detriment of another that might be offered. To do so, we reviewed the bibliography of Carlos Drummond de Andrade’s critical fortune and, also, the poems of the poet himself. We tried to demonstrate that the refusal of a metaphysical *solution* is one of the methods chosen by the lyrical subject. It is important to notice, however, that it is not the metaphysical theme that is rejected, but rather the epistemological solution to access the world which intends to be metaphysical. In the light of the studies of Candido (1995), Bosi (2003), Merquior (1996) and Villaça (2006), we will, therefore, analyse the poem “A Máquina do Mundo” (“The machine of the world”), from the book *Claro enigma (Clear Enigma)* published in 1951, in order to understand the epistemological implications of refusing the knowledge offered by the Machine.

---

## Entradas para indexação

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos Drummond de Andrade. Metafísica. A Máquina do mundo.

**KEYWORDS:** Carlos Drummond de Andrade. Metaphysics. The Machine of the World.

---

## Texto integral

---

Na história interna da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, a consciência sempre reclamou, em face do mundo, os seus direitos.

Alfredo Bosi (2003, p. 115)

Carlos Drummond de Andrade, poeta de suma importância para o cânone literário brasileiro, deixou-nos uma vasta obra contemplando diversos gêneros literários. Neste artigo, centraremos nossa análise na sua produção lírica, sobretudo no poema “A máquina do mundo” do livro lançado em 1951, *Claro enigma*. Se, em *A Rosa do povo*, Drummond atingiu seu auge poético, em *Claro enigma* o poeta superou seu próprio fazer poético e nos deu um dos melhores poemas do português brasileiro, “A máquina do mundo”. A poesia de Drummond é temática e formalmente plural. O eu lírico drummondiano percorre por vários

assuntos, explora diversas formas, mas se mantém líricamente coeso. Embora tenha muita dificuldade, o eu lírico tenta encontrar seu lugar e seu papel no mundo, daí o motivo de nos depararmos com poemas que indagam ora a sociedade, ora o sujeito e ora as coisas tais como se apresentam ou até mesmo (e por que não?) o próprio mundo, como vemos em “Cantiga de enganar”: “O mundo, valer não vale/ [...] O mundo é talvez e é só” (ANDRADE, 1983, p. 258-259)

O desconforto do poeta perante sua relação entre o *eu* e o *mundo* e o desenvolvimento da *persona gauche* fizeram de sua obra um processo lírico, mais do que mero relato, como defende Antonio Candido (1995) e que se faz presente até o fim da obra de Drummond. O *gauche* drummondiano é dotado de uma consciência lírica e metalinguística que tenta solucionar as angústias de uma *persona* tímida, deslocada, sombria, retorcida, desconfiada e inquieta e que precisa acessar o mundo de alguma forma.

Neste artigo, buscamos entender como o eu lírico drummondiano acessa o mundo, quais são seus critérios para aceitar uma verdade em detrimento de outra. Nossa hipótese foi de que a recusa a uma solução metafísica seja um dos métodos escolhidos pelo eu lírico. É preciso salientar que a temática metafísica não é rejeitada, mas sim a solução epistemológica que se quer metafísica. Daí a escolha de analisarmos o poema “A máquina do mundo”. Não aceitar a onisciência da Máquina parece ser, sobretudo, descreditar um conhecimento obtido por meios metafísicos e escolher deliberadamente o mundo terreno e seus mistérios.

Traçamos um caminho de primeiro fazermos a fundamentação teórico-literária do eu lírico drummondiano, o *gauche*, a partir de Antonio Candido (1995) e Villaça (1976; 1999), a fim de delimitar uma corrente teórica, dentre tantas, e não cometermos incongruências conceituais. Em segundo momento, olhamos para o livro *Claro enigma* de uma forma geral, de acordo com as análises de Villaça (2006), para não perdemos a noção de obra. E finalmente analisamos o poema “A máquina do mundo” para refletirmos como seus recursos formais e textuais corroboram para entendermos quais os níveis da recusa à solução metafísica de conhecimento.

## O CAMINHO DO GAUCHE

O fundamento poético da obra de Drummond reside no dinamismo lírico, assentado em coesão lírica, de acordo com Antonio Candido (1995), e coerência temático-formal, segundo Alcides Villaça (1999). Candido (1995) observa, em “Inquietudes na poesia de Drummond”, que o *gauche*, o eu lírico drummondiano, trata, no início, os acontecimentos e seus sentimentos como registros, mas, com o amadurecimento poético, começa a tratá-los como um *continuum*. As angústias entre o *eu* e o *mundo* estão sempre presentes. O *mundo* a cada momento se comporta de uma forma em relação ao *eu*, ora superior, ora inferior, ora equivalente. É desta constante movimentação que o poeta desenvolve sua obra e faz dela um processo:

Mas de permeio, digamos entre 1935 e 1959, há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desconfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. (CANDIDO, 1995, p. 67)

O *gauche* está em constante conflito interno, o *eu* é uma espécie de pecado poético inevitável (CANDIDO, 1995, p. 69). Sua personalidade é desenvolvida a partir dessas inquietações, da mesma forma que esses conflitos só estão postos por causa dessa personalidade *torta*. O eu lírico manifesta suas angústias ou com seu típico *humour*, ou com o recurso da negatividade. Nesse último caso, vemos surgir a “náusea”, a “sujeira”, ou, ainda, o sepultamento. No poema “A mão suja”, temos um eu lírico que sente tanta culpa a ponto de se dispor a amputar seu próprio membro para expeli-la: “Minha mão está suja./ Preciso cortá-la.” (ANDRADE, 1983, p. 104)

Antonio Candido (1995) entende que essas inquietudes drummondianas servirão para que o poeta construa um processo em sua obra e aponta que elas refletem, no *gauche*, a característica do “eu todo retorcido”:

As inquietudes que tentaremos descrever manifestam o estado de espírito desse “eu todo retorcido”, que fora anunciado por “um anjo torto” [...] Na obra de Drummond, essa torção é um *tema*, menos no sentido tradicional de assunto, do que no sentido específico da moderna psicologia literária: um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética. (CANDIDO, 1995, p. 70)

A partir de um eu lírico coeso, que traz em sua essência a torção, a negação, a angústia e o conflito, expressados em *temas*, os quais se tornarão fundantes da poética drummondiana, é que Villaça (1999) propõe, além da coesão lírica, uma coerência na pluralidade temático-formal. Tal dinamismo entre coesão e coerência em Drummond é demonstrado já no primeiro livro, *Alguma Poesia*, de 1930, com o “Poema de Sete Faces” (ANDRADE, 1983, p. 3-4), em que a *persona gauche* é enunciada em sete situações distintas que dialogam com outros sete/oito poemas do poeta, sugerindo, assim, a existência da coerência entre temas e formas. Sem, contudo, perder a coesão lírica, haja vista que a *persona gauche* se faz presente nos demais poemas de Drummond, não como mero acessório, mas como fundamento lírico. No “Poema de Sete Faces”:

O leitor mais íntimo de sua obra reconhecerá neste poema, correndo sob a linguagem, uma história de motivos bem familiares: a maldição original (como a lançada pelos ancestrais no extraordinário ‘Os bens e o sangue’), a inquietude das paixões

amorosas (como em 'Tarde de maio' e 'Campo de flores'), a perda da ordem provinciana (como em 'Confidência do itabirano'), o contraponto entre o ritmo da intimidade e o da cidade grande (como em 'A bruxa'), os dilemas da classe média e do poeta funcionário público (como em 'A flor e a náusea'), a culpa íntima e irredimível (como em 'A mão suja'), a ilusão da decantada conciliação brasileira (como em 'Hino Nacional'). (VILLAÇA, 1999, p. 28-29)

Por sentir-se desconfortável e deslocado no mundo é que Drummond conseguiu, além de um processo lírico, transformar sua obra em um projeto literário. Ainda que “carregue um embrulho” com experiências autobiográficas<sup>1</sup>, o *gauche* drummondiano tem uma consciência lírica e metalinguística que lhe permite criar e tentar solucionar seus problemas: “A consciência serve, na verdade, para integrar na mesma linguagem dois momentos decisivos: o em que ocorre a distinção aguda entre o *eu* e o *outro*, momento vital e pungente do modo lírico, e o em que aquela se faz expressão objetivada” (VILLAÇA, 1976, p.50).

É por meio da linguagem que o poeta encontra mecanismos para resolver seus conflitos e dela, o *gauche* se torna consciente de si e de sua forma. Drummond nos confirma o que foi teorizado por Villaça em vários versos, como em “A Luís Maurício, Infante”: “pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las cobertas/ de folhas, de signos, de obscuros sentimentos e avenidas desertas” (ANDRADE, 1983, p. 323).

Na medida, no entanto, em que a linguagem é uma solução, ela é também o problema, pois a poesia de Drummond é inquieta e constantemente indagativa sobre si e sobre a questão da comunicabilidade da poesia e do próprio fazer poético. Antonio Candido (1995) compõe um percurso de como o *gauche* se relaciona com a linguagem, demonstrando, pois, a transformação da obra como *registro* para *processo* para chegar à máxima “a poesia, não tire poesia das coisas, elide sujeito e objeto” (grifos nossos):

No livro inicial, domina a ideia de que a poesia vem de fora, é dada, sobretudo pela natureza do objeto poético. [...] A poesia parece “acontecer” sob o estímulo do assunto, de tal maneira que lhe é coextensiva; faz-se pelo simples registro da emoção ou da percepção. Essa indiscriminação começa a ser posta em dúvida no poema “Segredo” – BA<sup>2</sup>, em que a legitimidade da poesia é bruscamente questionada, como se o poeta descobrisse 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. [...] A partir daí observamos uma dissociação relativa em dois planos, e o poeta aborda o problema da poesia de modo especial, numa posição que poderíamos chamar de mallarmeana, porque vê no ato poético uma luta com a palavra [...], em “O Lutador” – J<sup>3</sup> as palavras parecem entidades rebeldes e múltiplas,

que o poeta procura atrair mas fogem sempre. [...] O drama desta pesquisa se desenrola de maneira mais completa em “Procura da Poesia”, de A Rosa do Povo, [no qual] a poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjá-las de tal maneira que as libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, mas o nome do objeto, para constituir uma realidade nova. (CANDIDO, 1995, p. 87-91)

A máxima supracitada é de “Procura da Poesia”, poema que reflete o momento de maior consciência lírica, metapoética e, enfim, estética do eu lírico. O *gauche*, totalmente lúcido, renuncia à “luta vã” (“O Lutador” [ANDRADE, 1983, p. 94-97]) e aceita “penetrar surdamente no reino das palavras” (ANDRADE, 1983, p. 112), fundindo, de fato, sujeito e objeto. Metonimicamente, essa fusão expressa a indissociabilidade de forma e conteúdo, o que confirma a tese de Villaça (1999), acerca da coerência na pluralidade de formas e de temas que “caminham de mãos dadas” para comporem o poema.

### APRESENTANDO CLARO ENIGMA

Disposto em seis partes (I- entre lobo e cão, II- notícias amorosas, III- o menino e os homens, IV- selo de Minas, V- os lábios cerrados, VI- a máquina do mundo), *Claro enigma* é composto por 42 poemas escritos em uma fase mais madura e contemplativa de Drummond. Quanto ao título, o *enigma* parece um *lugar-comum* na poética drummondiana, ora como embrulho (“Carrego Comigo” [ANDRADE, 1983, p. 114-117]), ora como mistério (“Áporo” [ANDRADE, 1983, p. 137]) ou, ainda, nos seus metapoemas, em que tenta encontrar uma essência poética.

A construção do enigma, em si, parece ter seu percurso traçado quando nos deparamos com o inseto de “Áporo” que não “acha escape”, o elefante (“O Elefante” [ANDRADE, 1983, p. 162-165]) que incansavelmente busca aquilo “de que carecemos”, e não encontra e caminha, finalmente, à “coisa interceptante [que] não se resolve, barra o caminho e medita, obscura” (“O Enigma” [ANDRADE, 1983, p. 243-244]). Nessa trajetória, já se nota a problemática da interceptação para o eu lírico, que busca por algo “indescritível” que, não sendo evidente e dizível, é, assim como a Coisa, obscuro.

O oximoro dá o tom do livro, não só como imagem poética, mas como movimento dialético, termo que nos propõe Jakobson (1975) ao estudar Fernando Pessoa. Os diálogos internos de Pessoa são tentativas de estruturar uma poética cujas contradições e indagações façam parte de uma complementaridade dialética dos seus três heterônimos mais conhecidos: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis (JAKOBSON, 1975, p.128). Drummond tem um movimento parecido. Não por heterônimos, como Pessoa, mas pela postulação do *gauche* como um eu lírico que, para se tornar consciente de si, precisa constantemente se questionar, negar-se e expor suas contradições. Para isso, lança mão de motes, como a

dissolução, presente logo no primeiro poema de *Claro enigma*. As imagens poéticas são esfumaçadas, como quem, desacreditado de se prender em fortes convicções, “se força ao exílio das palavras” enquanto aceita o “tempo evaporar”.

A dissolução se transforma em imagens evanescentes, efêmeras e substancialmente vazias. Sobre as implicações do tema, Alcides Villaça (2006) comenta:

Esses lugares da dissolução falam de uma tríplice evanescência, a do sujeito, a do mundo e a da linguagem – o trinômio original do fenômeno poético, agora inteiramente submetido à rarefação do corpo, à pulverização do mundo, à beleza desorientada do discurso. Do lado do sujeito, está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia; do lado do mundo, o que é úmido, esponjoso, barrento, arenoso, noturno, deserto, estéril, morto; do lado do canto, o exílio faustoso das palavras, a impotência de Orfeu, a forma áspera, o discurso especulativo, as metáforas herméticas (VILLAÇA, 2006, p. 82)

A dissolução apresentada dessa forma não é acidental, é fruto de um diálogo (e até mesmo influência) com os autores simbolistas. *Claro enigma* é o único livro de Drummond a conter uma epígrafe, “*les événements m’ennuient*” (“os eventos me entediam”), de Paul Valéry, autor no qual encontramos ecos da influência simbolista, sobretudo via Mallarmé. Pelo estilo e tema dos poemas, podemos perceber que Drummond compartilha da preocupação mallarmeana a respeito da linguagem (da necessidade de se criar uma que fosse minimamente capaz de comunicar as percepções únicas e pessoais). Assim (grifos nossos):

Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor [...] Os símbolos do simbolismo eram metáforas separadas de seu substrato, pois, além de certo ponto, não se pode, em poesia, desfrutar meramente o som e a cor por si mesmos: tem-se de presumir aquilo a que as imagens estejam sendo aplicadas. (WILSON, 2004, p. 44-45)

Nesse diálogo, Drummond imprime seu selo e se apropria das pautas simbolistas à sua maneira. Manipula os artifícios da linguagem para compor um verdadeiro projeto literário. Em *Claro enigma*, a imagem poética da dissolução é um desses artifícios que proporcionará ao poeta criar um “movimento de interiorização” (VILLAÇA, 1976, p. 48) para o seu eu lírico, pois dissolver expõe o *nada*, em sentido sartreano e, portanto, capacita o *ser* a se tornar consciente. É nessa caminhada para dentro de si que o eu lírico drummondiano se tornará

consciente de si, de seus atos, de suas vontades e poderá escolher seu próprio caminho.

## A MÁQUINA DO MUNDO

É nesse contexto geral que encontramos o poema-tema desse artigo. Última seção do livro, “A Máquina do mundo” é composta por dois poemas “A Máquina do mundo” e “Relógio do Rosário”. Analisaremos o poema “A Máquina do mundo” à luz dos comentários de Merquior (1996), Bosi (2003) e Villaça (2006). Por fazermos, também, uma análise formal, na qual citaremos constantemente os versos do poema, faz-se necessária a sua transcrição completa para melhor fruição do artigo:

“A máquina do mundo”

1. 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  
5. 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,

10. 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  
15. 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  
20. 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

25. 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  
30. 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,  
35. 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,

40. 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,  
45. 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,  
50. 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

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

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar  
60. na estranha ordem geométrica de tudo,

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

e a memória dos deuses, e o solene

65. sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

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

70. 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

75. 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,  
80. 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

85. 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  
90. 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,  
95. enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas. (ANDRADE, 2012a, p. 105-108)

Poema muito conhecido, com 96 versos em tercetos decassílabos, majoritariamente heroicos, fazendo alusão direta à *Divina Comédia* de Dante (1952), por sua estrutura composicional de tercinas decassílabas e a *Os Lusíadas* de Camões (1928), no canto X, em que a deusa Vênus apresenta aos portugueses a máquina do mundo, contendo todos os conhecimentos do mundo, mas que só era compreendida por Deus e “que a tanto o engenho humano não se estende”

(CAMÕES, 1928, p. 410). A filiação com os moldes clássicos é percebida na estrutura rígida, nas inversões da ordem direta que facilita o discurso, no emprego de tempos verbais não usuais, nas palavras já em desuso e na escolha de um tema épico.

Também notamos outra influência, a simbolista, com uma possível referência ao poema de Rimbaud, "*Le Bateau ivre*" ("O Barco ébrio"), um dos mais conhecidos do autor. Nesse poema, Rimbaud traz suas reflexões sobre a História pelos olhos de um barco, embriagado pelas águas<sup>4</sup> (RIMBAUD, 1998, p. 206), que vive suas aventuras pelos rios e mares, conhece vários lugares, critica o modo de vida burguês<sup>5</sup> desafiando metaforicamente seus valores e, por fim, morre. Podemos traçar um ponto de intersecção entre "*Le Bateau ivre*" e "A Máquina do mundo" já pela semelhança sintática dos primeiros versos dos poemas, "*Comme je descendais de fleuves impassibles*" e "E como eu palmilhasse vagamente/pela estrada", respectivamente, ambos no pretérito imperfeito, no subjuntivo no poema brasileiro e sugerido como subjuntivo no francês. Além disso, temos o rio, em Rimbaud, e a estrada, em Drummond que servem não só de categoria espacial, mas também de condição material de composição do poema. É a materialidade necessária para que todas as demais abstrações aconteçam.

A **estrada** é um tópos evocado na poética drummondiana, basta lembrarmos-nos de "No meio do caminho" (ANDRADE, 1983, p. 15), em *Alguma Poesia*, (outra referência a Dante na sua *Divina Comédia*: "*Nel mezzo del cammin di nostra vita*" [ALIGHIERI, 1952, p. 3] – "A meio caminhar de nossa vida"). Essa estrada é um tópos que evolui e se torna mais complexa e densa. Primeiramente apresentada em tom irônico pelo quiasmo "no meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho", depois com o "Elefante" que anda fatigado, com "patas vacilantes e se desmancha em pó", por não encontrar aquilo "de que carecemos" (ANDRADE, 1983, p. 164). Mais adiante encontramos essa estrada percorrida por pedras que se deparam com um enigma de tanta indecifrábilidade que "tende a paralisar o mundo" e se transforma em "Coisa interceptante e não se resolve". Por se mostrar em um estado de "melancólica moleza" (ANDRADE, 1983, p. 243-244), o viajante, figurado como pedra, permanece coeso com àquele fatigado do poema anterior. Por fim, deparamo-nos com "A máquina do mundo", em que a estrada se mostra mais complexa ainda.

Para analisarmos o poema, nos utilizaremos da subdivisão proposta por Alfredo Bosi (2003), que compreende o poema formado por seis momentos: 1- o encontro no meio do caminho (vs. 1-12), 2- a abertura da máquina do mundo e o anúncio de sua fala (vs. 13-35), 3- o discurso do mundo (vs. 36-48), 4- a epifania do universo (vs. 49-69), 5- a recusa do eu (vs. 70-90) e 6- fechamento do mundo e a volta do eu à condição de caminhante (vs. 91-96) (BOSI, 2003, p.105). Além de reflexões acerca da forma do poema, para entendermos como esses elementos elevam o discurso.

É interessante notarmos que a própria extensão do poema (cerca de cem versos) é um critério para sua composição, como nos elucida Edgar Allan Poe em seus ensaios, acrescentando: "nenhum poeta pode permitir-se dispensar qualquer coisa que possa auxiliar seu intento" (POE, 2009, p. 277). O poema tem a quantidade de versos necessária para expressar os efeitos poéticos desejados. A

seguir o exemplo das seis subdivisões propostas por Bosi (2003), vemos que cada momento representa a mensagem e as imagens poéticas que compõem a unidade do poema.

Essas partes separadas, no entanto, não trazem, em si, o significado do poema como um todo. Aqui podemos pensar na composição poética de “A Máquina do mundo” como o axioma de Euclides, no qual o todo é maior que a soma de suas partes. Ainda que em cada momento expresse a imagem *necessária*, ela só será *suficiente* na medida em que estiver no todo do poema. De forma que a extensão se torna, de certo modo, uma condição de existência para o poema. Não seria, pois, possível, expressá-lo com outra extensão que não a de 96 versos. Veremos, a seguir, como a métrica também se faz necessária.

## O ENCONTRO NO MEIO DO CAMINHO

A locução conjuntiva “e como”, no primeiro verso, que rege os quatro verbos no subjuntivo (“palmilhasse”, “se misturasse”, “pairassem”, “se fossem”), serve para nos anunciar um modelo temporal, que *a priori* é, por subordinação sintática, hipotético (MERQUIOR, 1996, p.106), que indica, no entanto, um movimento de continuidade; é somente no décimo verso, na oração principal, que o fato se torna efetivo e conclusivo “a máquina do mundo se entreabriu”, marcado pelo pretérito perfeito do indicativo. O viajante que palmilha vagamente segue as características do eu lírico drummondiano, apresentado nos poemas anteriormente citados, “No meio do caminho” e “O enigma”. O som de seus “sapatos que era pausado e seco”, é marcado, além da sonorização das sibilantes e oclusivas surdas, pela pausa gráfica no verso, o ponto e vírgula e se dissolve metonimicamente na paisagem taciturna do “céu de chumbo”, mais uma vez abusando do deslizamento das sibilantes.

O verbo, no poema conjugado na primeira pessoa do pretérito imperfeito do subjuntivo, “palmilhasse” produz ecos que ressoarão ao longo do poema. Veremos ecoar as consoantes oclusivas, sobretudo as surdas, encontraremos repetições dos sons nasais, das consoantes líquidas e das sibilantes, sons muito bem demarcados pelo verbo atípico *palmilhar*. A oclusiva surda /p/ se apresenta em pedregosa e joga com nossa memória auditiva de “rouco” para *pouco*, como se questionasse a força simbólica do sino que toca; além de mudar a sintaxe e semântica do verso de “um sino rouco se misturasse ao som de meus sapatos” para “um sino pouco se misturasse ao som de meus sapatos”, em que “pouco” adquire função de adjunto adverbial, com sentido negativo.

Ao que tudo indica, no poema, quando o eu lírico é posto em destaque, vem acompanhado de palavras com fortes marcações de oclusivas, sobretudo surdas: /p/, /t/ e /k/. Característica que pode ser indício de uma forma poética que, consciente de si, usa de seus recursos para mostrar que esse “ser” não se dilui como as aves, ao contrário, “‘repete’ os mesmos sem roteiros tristes périplos” (v.27). O verso 9 também nos comprova essa ideia. Depois de uma sequência de consoantes líquidas e nasais, indicando “lentidão” e fluidez, somos surpreendidos com “e de meu próprio ser desenganado”, como se o adjetivo “próprio” travasse a

continuidade do “ser” com essa repetição de /p/, com auxílio do rótico, na sua variação de [l] e, em seguida, com oclusivas sonoras /d/ e /g/.

## A ABERTURA DA MÁQUINA DO MUNDO E O ANÚNCIO DE SUA FALA

O viajante com a “mente exausta de mentar”, encontra-se diante da grande Máquina, enquanto ela se abre para oferecer-lhe “gratuitamente” a “natureza mítica das coisas” e a “total explicação da vida”. Tal oferta é feita sem que emitisse “um som que fosse impuro/ nem um clarão maior que o tolerável”, de modo tão “calmo e puro” que a oferta se torna uma verdadeira “revelação do Absoluto, que dispensa qualquer mediação simbólica e se apresenta não para os olhos ou para os ouvidos, mas para a pura Consciência” (VILLAÇA, 2006, p. 93).

A aliteração de /s/ no verso 14 e a maior exposição de /l/ e [l] nos dão a sensação de um discurso tão límpido e fluente, quase como se ondulasse diretamente à razão do caminhante. Enquanto a Máquina se oferece, o andamento do viajante se contrapõe à oferta e novamente encontramos o uso demasiado de consoantes oclusiva e surda, no verso 16, “**pel**as **pup**ilas **g**astas na **ins**peção”, o que sugere a impressão de entrave e dificuldade. Diferente da Máquina, o viajante vai colecionando “uma história de esquivanças e malogros reiterados” (BOSI, 2003, p. 109).

Nessa indisposição do caminhante (Bosi propõe o termo *acídia*) para continuar sua tortuosa caminhada pela estrada, ele se prende em um círculo vicioso “no rosto dos mistérios, nos abismos”. O contraste entre a imagem de um caminhante lasso, miserável e negativo e a imagem da Máquina aberta e majestosa, detentora do conhecimento absoluto fica visível na “posição física entre os dois seres: o sujeito paralisado na estrada pedregosa, a máquina formidável está sobre a montanha” (VILLAÇA, 2006, p. 93). No entanto, essa distância hierárquica não impede que a Máquina se comunique.

O comunicado, contudo, feito em discurso direto, expresso com aspas e enunciado em primeira pessoa do singular nos mostra que essa fala já é, na verdade, a interpretação do eu lírico daquilo que lhe fora revelado, mas é indizível, haja vista que “voz alguma,/ ou sopro ou eco ou simples percussão/ atestasse que alguém, sobre a montanha,/ em colóquio se estava dirigindo”.

## O DISCURSO NO MUNDO

O primeiro verso do discurso é, em si, problemático. O que nos permite hipotetizar sobre o que foi posto e inferir alguns argumentos. Verso de número 36, “O que procuraste em ti ou fora de”, obedece à métrica de decassílabo, porém não se encaixa nem na classificação de heroico nem de sáfico, modelos presentes no poema. Podemos, pois, pensar esse verso como uma chave interpretativa para analisar as consequências do discurso da Máquina.

Considerando a problemática do verso, vejamos primeiramente as opções de escansão:

- 1) O |que |pro|cu|ras|te em |ti |ou| fo|ra de. (nove sílabas poéticas)
- 2) O |que |pro|cu|ras|te |em |ti |ou| fo|ra de. (dez sílabas poéticas)
- 3) O |que |pro|cu|ras|te |em |ti |ou| fo|ra de. (dez sílabas poéticas)

A primeira opção seria, *a priori*, a mais intuitiva. No entanto, considerando a formalidade do poema e o zelo empregado em cada verso para mantê-los na métrica de decassílabos nos fazem desconsiderar a opção 1 para procurarmos outras possibilidades de escansão desse verso. Na segunda opção, para adequar-se à métrica, podemos pensar que Drummond força um hiato entre as sílabas “te” e “em”. É possível, pois, entendermos o verso como decassílabo heroico se promovermos uma alteração prosódica na sílaba “te” (de *procuraste*), de modo a tonalizá-la, alterando a prosódia natural e a tonicidade natural do vocábulo “procuraste”. Na terceira possibilidade, com o hiato ainda presente, podemos olhar por outra perspectiva e tentarmos transformar esse verso em sáfico, posicionando, assim, a tônica em “cu” (de *procuraste*). Essa alteração modifica não só o tempo verbal do verso e de todo o discurso, como também muda a interação da Máquina com o viajante.

O novo verso soaria como: “O que procuras-te em ti ou fora de”. Nessa hipótese, teríamos uma Máquina que já assume um viajante fechado em si mesmo e que tenta, com seus dispositivos, trazê-lo para “fora”, mas no tempo presente, como uma busca contínua do sujeito por conhecer-se. Transformar a desinência número pessoal (te) em pronome oblíquo confirma o confinamento do viajante e revela a dinâmica de tratamento da Máquina com o “ser desenganado”, ora como paciente, ora como beneficiário de alguma ação. Vemos, pois, uma espécie de centro gravitacional no *eu* e não na Máquina.

A Máquina, diante de um viajante esquivo que “se retrai”, propõe a ele algo que seria, a princípio, irrecusável, a partir da forma verbal no imperativo “olha, repara, ausculta”. A proposta se suspende para dar lugar a uma extensa amplificação de tudo (BOSI, 2003, p. 113) o que o sujeito poderia receber, como a “riqueza sobrando a toda pérola”, a “ciência sublime”, a “explicação da vida”. Esse vasto anúncio se antagoniza com o viajante, que é um “ser restrito”. O discurso da Máquina também se destoa do viajante quando pensamos nos sons utilizados. Em seu pronunciamento, dos versos 36 a 48, existem 175 consoantes que produzem 172 fonemas, dentre os quais 66 são momentâneos (oclusivos) e 106 contínuos (sobressaindo as consoantes líquidas). Esses dados podem servir como indício de um discurso mais fluido e direto, ao contrário do viajante, que anda seca e pausadamente.

Finalmente, a Máquina retoma a proposta com “vê, contempla, / abre teu peito para agasalhá-lo”. Esse verso é fundamental para entendermos a relação da Máquina com o sujeito. Ela procura uma aproximação aquiescente, pede que o eu lírico “abra o peito”, como quem se dá por inteiro e deposita sua confiança em terceiros, é um pedido que expõe a intimidade a ponto de “agasalhá-lo”. Por outro lado, o que é um pedido da Máquina, é, também, uma cláusula de seu discurso, cujo cumprimento é imperativo à obtenção do Conhecimento (VILLAÇA, 2006, p. 96).

Por mais majestosa que a Máquina seja, ela não independe da vontade do sujeito. É preciso que o viajante esteja disposto a receber a oferta, mais do que disposto, ao “abrir o peito” ele se devota à Máquina. Esse último verso (v. 48) corrobora com a hipótese de transformar o verso 36 em sáfico. O centro gravitacional é o viajante que, fechado em si mesmo, precisa se abrir constantemente, e não apenas uma vez, precisa devotar-se.

## A EPIFANIA DO UNIVERSO

Dos versos 49 a 69, temos uma enumeração de coisas de “natureza mítica” nunca antes expostas, mas que “se submete à vista humana”. Tudo é apresentado em um “relance”, que deveria ecoar como uma epifania. No entanto, o discurso do eu lírico é em forma de relato, com um tempo verbal que permite uma enumeração linear, analítica e detalhada, que contraria a espontaneidade da epifania. Em relação a isso, Alcides Villaça sugere que “o conteúdo fulminante da máquina é, portanto, noticiado pelo *modo* de que dispõe o poeta para noticiá-lo: uma *enumeração* (obviamente por partes) dos elementos que eram uma *totalidade* na epifania da máquina” (VILLAÇA, 2006, p. 97).

Para Bosi (2003), a disposição das *partes* para representar o *todo* da Máquina é um processo de abstração de um discurso alegórico. As coisas enumeradas vão da experiência (da matéria sensível das imagens descritas) à abstração (que o sentido-conceito antecipa-se à figura designada), ou seja, “as pontes, edifícios”, “os animais,/ as plantas,/ os minérios”, “as paixões e os impulsos e os tormentos” são a experiência do eu lírico, abstraída na técnica, na natureza e no pensamento imaginativo e mítico.

A abstração é envolta em uma imagem aparentemente circular. Tanto o vocabulário que remete às formas circulares quanto o uso predominante, no vigésimo terceto, das vogais fechadas /u/ e /i/ e da semifechada /o/ e das arredondadas /o/ e /u/: “no sono rancoroso dos minérios/dá volta ao mundo e torna a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo”.

Villaça (2006, p. 97-98) sugere que talvez seja a mesma forma do globo apresentado por Camões, na oitava 77 do canto X d’*Os Lusíadas* “Aqui um globo veem no ar, que o lume/ Claríssimo por ele penetrava,/ De modo que o seu centro está evidente,/ Como a sua superfície, claramente” (CAMÕES, 1928, p. 409). Mas, ao contrário da geometria perfeita de Camões, a de Drummond tem uma forma “estranha”, assim como seu eu lírico, torto e retorcido, que desconfia do convite ao “reino augusto”. No último verso do terceto supracitado (v.60), vemos, pois, uma

abertura e não arredondamento nas vogais, que foge do padrão dos dois versos anteriores e condiz com a “estranheza” apresentada.

## A RECUSA DO EU

No começo do poema, o discurso que preparava o leitor para a entrada da Máquina do Mundo com uma oferta fulminante, agora prepara o leitor para a decisão do sujeito, mas de forma lenta (retomando o sujeito que palmilha vagamente). Os versos 72 e 73 nos mostram isso, pelo uso corrente de fonemas nasais, que demonstram certa brandura: “pois a fé se abrandara, e **mesmo** o anseio,/ a esperança **mais mínima** – esse anelo”.

O *tempo* está presente em todas as razões para “relutar em responder” e para não “abrir seu peito” e é ele quem rege as escolhas do viajante, que já está saturado com histórias negativas, mas que são suas e por isso hesita em descartá-las. O apelo da Máquina é persuasivo, “maravilhoso”, mas feito “presto e fremente” e, também por isso, é que o eu lírico não pode aceitá-lo. Como exemplifica Villaça (2006), o tempo da Máquina é um *staccato*, ao passo que o do eu lírico é um *adagio*, que vai “pelos caminhos demonstrando” (v.79). Nos vocábulos, a predominância de formas nominais em detrimento das verbais indicam a lentidão, a preguiça e o cansaço do eu lírico.

Nos versos 84 e 85, temos a menção a um símbolo comum à poética drummondiana, a *flor*, mas diferente das flores d’*A Rosa do povo*, em “A Máquina do mundo”, as flores são “reticentes/ em si mesmas abertas e fechadas”. Daqui podemos relacionar essa reticência e esse enclausuramento interno com a visão da Máquina sobre o eu lírico do verso 36, se o aceitarmos como sáfico. O viajante, fechado em si, se compara a essas flores, que mesmo abertas, são abertas “em si mesmas” e não para o outro, ou ainda, para a Máquina.

O viajante “baixa os olhos, incurioso, lasso”, rejeitando não só o discurso da Máquina, mas sua posição na montanha, e conseqüentemente a hierarquia outrora posta. A coisa oferta é gratuita. Vale a pena, pois, refletirmos sobre esse termo, etimologicamente derivado de *gratuitus*, que, por sua vez, deriva de *gratia*: “agradecimento; favor; simpatia; graça, beleza; gratidão” (BUSARELLO, 2012, p.109). Na Teologia, a Graça é um “Dom que Deus concede aos homens e que os torna capazes de alcançar a salvação” ou “um favor ou benefício concedido por Deus a um fiel” (HOUAISS, 2009). Se interpretarmos, pois, o termo “gratuito” como referente à Graça, temos um eu lírico que reconhece ter tido um dom, mas que não mais lhe é “apetecível” e desdenha mais uma vez uma oferta divina:

No modo da concessão gratuita, não há mérito no favorecido, impondo-se o grato reconhecimento do obsequiado pelo súbito privilégio. A máquina se instalaria inteira dentro do peito, todo o preenchendo com a significação de si mesma; recebida em fé, trocaria a história dos desenganos da subjetividade pela história pronta e afirmativa da Verdade final (VILLAÇA, 2006, p. 102)

O desdém não é uma recusa somente ao conhecimento oferecido pela Máquina; não é puramente uma negação ao conteúdo, mas também à forma. O eu lírico rejeita o conhecimento que se quer *absoluto*, recusa “o absurdo original e seus enigmas/ suas verdades altas mais que todos/ monumentos erguidos à verdade” (v.61-63). No limite, ao recusar o “reino augusto” (v.68), o eu lírico rejeita receber uma verdade única e um conhecimento determinado<sup>6</sup> e submetidos à arbitrariedade da Lei Divina.

## FECHAMENTO DO MUNDO E A VOLTA DO EU À CONDIÇÃO DE CAMINHANTE

No decorrer do poema, podemos pensar na construção de uma *volta-estranha*<sup>7</sup> feita pelo eu lírico, de modo a sempre retornar à sua posição inicial, a “estrada de Minas, pedregosa”, ainda (ou novamente) taciturna, “a treva mais estrita”, que se dilui no “ser restrito”. A Máquina, antes “majestosa”, agora repelida, recompõe-se “miudamente”, não mais com eloquência e persuasão, pois o foco da ação está na repulsa do sujeito e não na entrada da Máquina como no verso 10.

No último verso, o verbo “seguia” no pretérito imperfeito do indicativo nos mostra que a temporalidade do poema não é certa, mas é contínua, reafirmando o que propôs Merquior (1996) para a subordinação criada no primeiro verso do poema. Não sabemos quando a Máquina do Mundo apareceu. *A priori* parecia um evento hipotético (pretérito imperfeito do subjuntivo), depois foi consolidado (pretérito perfeito do indicativo) e termina com a sugestão de que o caminhar do viajante não acabou, ele “seguia vagaroso, de mãos pensas”, tal qual se encontrava antes de encontrar a Máquina e assim continuou, depois de recusá-la.

## A RECUSA COMO FUNDAMENTO EPISTEMOLÓGICO DO EU LÍRICO

A postura de recusar o conhecimento ofertado pela Máquina do Mundo assume um papel essencial nos fundamentos epistemológicos e ontológicos da poética drummondiana. Essa recusa é a expressão de um movimento mais amplo na obra do poeta: a negação. Não é apenas um movimento, mas sim um *método* escolhido por um eu lírico que deseja se conectar com aquilo que lhe é externo e que deseja reclamar sua consciência frente ao mundo.

Ao longo do poema, as negativas, quase sempre referentes ao estado do caminhante, servem a dois propósitos, o primeiro é de interiorização do sujeito, que, ao negar o mundo, busca o conhecimento em si mesmo e conseqüentemente torna-se mais consciente de si. No entanto, é interessante notar que “o processo de interiorização vai dando margem não à fixação pura e simples do *eu* singular, mas a uma pluralização dos signos que lhes dizem respeito [...] são índices claros de disponibilidade lírica a abrigar, em profundidade, ao genuíno coletivo” (VILLAÇA, 1976, p.41). Ou seja, a interiorização possibilita que o “eu” se transforme em “nós”. Daí vê-se a passagem, por exemplo, do “E como eu palmilhasse vagamente/ uma

estrada de Minas pedregosa” (v. 1-2) para “se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiros tristes périplos” (v.26-27).

O segundo propósito da negação é resultado, em certa medida lógica, do primeiro. Usar a negação como um método lírico significa, quando submetido ao limite, negar o próprio eu lírico e, portanto, a própria linguagem, forma pela qual o eu lírico expressa não só seu conteúdo, mas seu *ser ontológico*. Entretanto, a linguagem é um instrumento essencialmente social, ou seja, o mundo externo é condição *sine qua non* à existência da linguagem. A negação, quando movimenta a linguagem expõe essa contradição, pois essa:

[...] é elemento de contato com o mundo exterior, e não pode acompanhar o poeta em seu silêncio [...] a linguagem se distenderá ao máximo em sua função social, comunicativa, exterior portanto, para indicar a nudez do seu sujeito interiorizado [...] Sujeito e linguagem realizam, como se percebe, dois movimentos opostos, de intensidade proporcional e objetivo comum: a nudez, em seus próprios níveis (VILLAÇA, 1976, p.46)

O movimento de negar é o modo que o eu lírico encontrou de manter seu vínculo consigo mesmo, questionando-se constantemente com o mundo e com a realidade por meio de uma linguagem que, em forma, é capaz de questionar essa mesma realidade ou colocá-la à prova. Escolha metodológica extremamente consciente que instrumentaliza o modo lírico de Drummond ao longo de sua obra e que dá os fundamentos epistemológicos de seus poemas, pois “uma poesia que se coloca como consciência é poesia de conhecimento” (VILLAÇA, 1976, p.70). No poema “A Máquina do mundo” não é diferente, a recusa do conhecimento absoluto ofertado pela Máquina do Mundo é, sobretudo, a renúncia a um conhecimento que se quer metafísico e é escolher deliberadamente pelo mundo terreno<sup>8</sup>.

Essa recusa é o ponto de fusão entre os fundamentos epistemológicos e ontológicos do *gauche*. A verdade que a Máquina oferece é a verdade una, inquestionável e inviolável; é o conhecimento de *tudo* (o mítico e o mundano), atemporal e definitivo. O que a Máquina oferece é, para retomar o termo usado na epígrafe de Valéry que abre o livro *Claro enigma, o evento*<sup>9</sup>. Ou, ainda, é o “mundo fechado” (ANDRADE, 1983, p. 259) da “Cantiga de enganar”. Aceitar esse conhecimento é desistir do *processo*, é renunciar a História, é abdicar da própria subjetividade e do direito de questionar. Acerca da recusa, Villaça sintetiza:

A oferta da máquina do mundo está presa à condição de ampla receptividade do *eu*, e para isso é preciso que este abandone o auto-enclausuramento. Uma tal renúncia implica, depois de negar a resguardada subjetividade, afirmar o exterior objetivado. É a essa eventualidade de afirmação ampla que se opõe o orgulho-cósmico-mineiro de Drummond: a sua *forma*, em sentido largo, é a de recusa íntegra; ao se pautar pela negatividade, faz disso sua forma de sabedoria, engendra assim sua individualidade. O que a

máquina do mundo lhe pede é a traição de si mesmo [...] Houve, na perda, uma renúncia total e definitiva em face das coisas; mas houve também (e parece continuar haver, eternamente) a avaliação disso, a consciência disso [...] Em termos de uma poética própria, “A máquina do mundo” marca, acima de uma coerência com o passado, um projeto: a negação é o movimento maior de Drummond, e resiste (e resistirá) a todas as fraquezas, instalada no cerne de sua própria. (VILLAÇA, 1976, p. 59-60)

Recusar é uma *ação* consciente de um eu lírico que, a despeito da atemporalidade cognoscível da Máquina do Mundo, se reafirma no *seu* tempo e contraria uma visão totalitarista da metafísica calcada nos alicerces da Verdade Única e do Conhecimento Absoluto, escolhendo, pois, seu palmilhar vagaroso e fatigado, mas certo de que é *seu*, de que é produto humano, mesmo que seja melancólico, enganoso, mesmo que seu reino não seja “augusto”, e sim torto, nauseante e sombrio. Recusar não é apenas uma postura lírica, mas uma forma de *agir* no mundo. É o modo pelo qual o eu lírico drummondiano acessa, se insere no mundo e reclama por seus direitos.

Não só em “A Máquina do mundo”, mas em diversos (senão todos) os poemas de Drummond vemos essa resistência, como na “A Flor e a Náusea”, que mesmo sendo feia e incerta “furou o asfalto, o tédio, o nojo, o ódio” (ANDRADE, 1983, p. 114). A recusa à perfeição é reafirmar-se como produto de um “anjo torto”. É entender que nem sempre há solução, mesmo “com a chave na mão”, “não existe porta”, mas continua marchando, porque “você é duro, José!”. A poesia de Drummond é uma busca incansável e infundável sobre o sentido do fazer poético, sobre como estar-no-mundo. É impossível, portanto, aceitar um conhecimento e uma solução metafísica de mundo que revelem o “enigma” e dê a procura por satisfeita. Se assim o fizesse, Drummond assinaria o sepultamento de sua poesia.

## Notas

<sup>1</sup> Embora diferenciemos o eu lírico do autor, não podemos negar o fato de que existe, “por trás dos óculos e do bigode”, uma pessoa que escreveu esses poemas e que tinha suas convicções estéticas particulares.

<sup>2</sup> *Brejo das Almas* (1934).

<sup>3</sup> *José* (1940-1944).

<sup>4</sup> “*Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses/ Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau/ Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses/ N’auraient pas repêché la carcasse ivre d’eau*” (RIMBAUD, 1998, 206) – “Ora eu, barco perdido sob os cabelos das enseadas/ Jogado por turbilhões no éter sem aves/ Eu, de quem os Monitores e os veleiros de Hanses/ Não teriam pescado a carcaça, ébria de água. (Tradução nossa).

<sup>5</sup> “Est-ce que en ces nuits sans fonds que tu dors et t’exiles,/ Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur?” (RIMBAUD, 1998, 207) – “É nessas noites sem fim que tu dormes e te exilas,/ Milhão de aves de ouro, ó futuro Vigor?” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Por “determinado”, consideramos a corrente filosófica *determinista*, cujo princípio fundamental é sustentar que os fenômenos naturais e a vontade humana estão submetidos à causalidade e às leis universais, governadas por uma inteligência superior de ordem divina.

<sup>7</sup> Termo de Douglas Hofstadter para se referir a processos paradoxais, cujo desenrolar acompanhamos como uma peça musical —, em que o resultado do desenvolvimento do processo chega, devido ao próprio desenvolvimento, de volta ao ponto de partida (DUARTE, 2012, p.94).

<sup>8</sup> Conceito que Erich Auerbach (2015) desenvolveu ao analisar a *Divina Comédia* de Dante, especificamente no Inferno, Canto X, na cena em que Dante e Virgílio se encontram com Farinata e Cavalcante. Quando erroneamente Cavalcante pensa que seu filho já havia morrido, ele diz a Dante “não fere aos olhos seus o doce lume?” Dessa cena, Auerbach (2013) mostra como a nossa atenção é, enquanto leitores, atraída antes para o ser humano do que para a ordem divina, que se contrapõem. A “figura” terrena de Cavalcante prevalece, mesmo no além; para Auerbach (2015), na *Divina Comédia*, o além se torna teatro do homem.

<sup>9</sup> De acordo com Oliveira e Souza (2016), para Valéry, *acontecimento* ou *evento* é a ocorrência singular tomada por certo discurso para ser apresentado como verdade única e inquestionável, do qual se fará o uso político; é a matéria factual observada isoladamente e etimologicamente, é aquilo que se chega, ou o resultado (OLIVEIRA, SOUZA, 2016, p. 187). O escritor francês ainda defende que a História não deveria se dedicar somente aos eventos, mas também às mudanças lentas que ninguém é capaz de observar, pois, para ele, o que interessa é o funcionamento e a constância do objeto estudado e não o objeto em si (OLIVEIRA, SOUZA, 2016, p. 189); a História, portanto, deve se preocupar também com o *processo*. Estudar o desenvolvimento da coisa nos dá noção do *limite* do conhecimento possível dessa coisa, haja vista que processo, ao ser pensado metodologicamente, significa destrinchar até a última etapa possível de análise.

---

## Referências

---

ALIGHIERI, Dante. *La Divina commedia*. Milano: Ulrico Hoepli, 1952.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

AUERBACH, Erich. Farinata e Cavalcante. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOSI, Alfredo. *A Máquina do Mundo: entre o símbolo e a alegoria*. In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2003.

BUSARELLO, Raulino. *Dicionário básico latino-português*. 7ed.rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1928.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In.: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3. ed. rev. amp. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DUARTE, Daniel Soares. *A Poesia de Carlos Drummond de Andrade: uma estranha ordem geométrica*. 2012. Tese (De Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

HOUAISS, Antônio. *O Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão Eletrônica, 2009.

JAKOBSON, Roman. Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa. In.: SAUSSURE et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores)

MERQUIOR, José Guilherme. 'A Máquina do Mundo' de Drummond. In: *Razão do Poema: ensaios de crítica e estética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de. SOUZA, Jamesom Buarque de. *Drummond e Valéry: enigmas eventuais*. Itinerários, Araraquara, n. 43, p.179-195, jul./dez. 2016

POE, Edgar Allan. A Filosofia da composição. In: *Obra poética completa*. (Trad. Margarida Vale de Gato). Lisboa: Tinta-da-china MMIX, 2009.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris: Librairie Générale Française, 1998.

VILLAÇA, Alcides. *Consciência lírica em Drummond*. 1976. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

VILLAÇA, Alcides. Capítulo Drummondiano. In: VILLAÇA, Alcides. *Lendo poetas brasileiros*. 1999. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

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

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. (Trad. José Paulo Paes). 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

---

## Para citar este artigo

---

PRADO, Márcio Roberto do; SOUZA, Marília Renildes Duka de. Um enigma não tão claro: a recusa do conhecimento metafísico na poética drummondiana. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 9, n. 3, p. 639-660, set.-dez. 2020.

---

## Os autores

---

**Márcio Roberto do Prado** é doutor em Estudos Literários (Unesp/Araraquara) e Professor Associado do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição.

**Marília Renildes Duka de Souza** é graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e graduanda em Letras Português-Francês na mesma instituição.