

Um texto-de-leitura de Carlos Drummond de Andrade

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI*

RICARDO MARQUES MACEDO**

RESUMO: “tirar um livro da estante, abri-lo [...] é avançar paralela e simultaneamente um **desejo**” – explica Silviano Santiago (1967) – “de escrever outro texto, seguir elaborando um texto-de-leitura que se vai descrevendo em nossa memória.” Baseando-nos em alguns conceitos da semiótica greimasiana, o presente estudo analisa alguns poemas de Drummond, para demonstrar como, dentro de um conjunto determinado, remetendo-se um ao outro, os poemas selecionados se relacionam em texto-de-leitura como partes de uma narrativa própria.

PALAVRAS-CHAVE: Drummond de Andrade; Lírica; Semiótica; Texto-de-leitura; Tradição.

ABSTRACT: “to take a book from the shelf, and open it [...] is to develop parallel and simultaneously a desire” – explains Silviano Santiago (1967) – “to write another text, to continue to forge a text-of-reading that it has been described in our memory”. Based on some concepts of greimasian semiotics, this study analyzes poems of the Brazilian poet Drummond de Andrade to demonstrate, within a given set, how the selected poems in a text-to-read are related as parts of a narrative itself.

KEYWORDS: Drummond de Andrade; Poetry; Semiotics; Text-of-reading; Tradition.

* Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra – 78300-000 – Tangará da Serra – MT – Brasil. E-mail: tymiyazaki@gmail.com

** Doutor em Estudos Literários – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra – 78300-000 – Tangará da Serra – MT – Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

Em 1976, o crítico Silviano Santiago abre seu trabalho sobre Drummond apontando que este é “o único autor brasileiro que conseguiu até hoje ter sua obra mais que escrutinhada e analisada, interpretada exaustivamente por seus contemporâneos.” (SANTIAGO, 1967, p. 25). E isso para justificar seu –novo- ensaio sobre o poeta e dizer da dificuldade em fazê-lo. Seus poemas “já vêm carregados de significação **suplementar**”, frisa, de maneira que “é impossível quase uma abordagem **inocente**” como “de qualquer texto escrito de 1922 até hoje.” (SANTIAGO, 1967, p. 27; grifos do autor). Recorda, porém, que “Retirar o livro da estante, abri-lo [...] é avançar paralela e simultaneamente um **desejo**” – explica- “de escrever outro texto, é ir elaborando um texto-de-leitura que se vai escrevendo na nossa memória.” (SANTIAGO, 1967, p. 28; grifo ao autor). É esse segundo texto que nos impulsionou, agora, a salvá-lo do esquecimento, trabalhando sobre um pequeno conjunto de poemas do poeta, agrupados por nossa memória afetiva.

A perspectiva que nos fundamenta se reconhece, em princípio, nesta citação de um crítico mexicano; assim abre José Javier Villarreal seu ensaio sobre a literatura na América Hispânica:

Isso me faz lembrar, porque temos a capacidade de imaginar e construir um passado, que a poesia hispano-americana sempre esteve aí (VILLAREAL, 2018, p. 37)¹.

Não para falar de como ela aparece em manuais de literatura, mas da história de um amante do literário que se apaixona e segue apaixonando-se ao longo de sua vida. Desenha, em ziguezague entre diferentes países da América, entre esta e a Europa, caminhos de seus encontros que contribuiriam para construir sua rede particular de livros e autores de ambos os lados do Oceano. Rede em que, misturando-se, iluminando-se, contradizendo-se, eventos, fragmentos, poemas, personagens, obras alimentam a sua memória do coração. Assim criou sua tradição própria:

Uma tradição que reinventa sua tradição, que se relê constantemente, mas sempre acrescentando à margem, intervindo no texto, numa dinâmica que o prolonga e modifica. Um presente com uma vocação para o futuro que inventa e reinventa um passado que o justifica e o leva a descobrir uma realidade, a sua realidade².

Essa experiência pode aplicar-se muito apropriadamente a um domínio mais restrito. Paralelamente à fortuna crítica de um escritor, por sua vez cada leitor cria a sua história de leituras. Sua lembrança afetiva desperta o desejo de praticar uma nova escritura, talvez ou não sempre exatamente poética, mas em que se deixem falar suas vivências de leitura e releituras. Um universo em que textos foram se juntando, convidando-se, em uma teia de remissões, retomadas, ao redor de algumas ideias, de algumas emoções, de algumas figuras

¹ No original: Me da por recordar, porque tenemos la facultad de imaginar y construir un pasado, que la poesía hispanoamericana siempre ha estado ahí.

² No original: Una tradición que reinventa su tradición, que se relea constantemente, pero siempre agregando al margen, interviniendo el texto, en una dinámica que lo prolonga y modifica. Un presente con vocación de futuro que inventa y reinventa un pasado que lo justifique y lo lleve a descubrir una realidad, su realidad.

que de alguma maneira lhe retiveram a atenção, a capturaram, a sequestraram. De maneira que um capítulo, um poema, um evento o conduza sempre a outro, em uma intertextualidade, uma interdiscursividade própria, particular a cada momento. Funcionando como fragmentos de uma totalidade, tais elementos configuram um conjunto que adquire o caráter de sistema – mais ou menos fechado, ou provisoriamente fechado, pode acolher novos aportes – que se estrutura como domínio e matriz de relações várias. Uma delas é a narratividade. A narratividade não somente no sentido greimasiano, como nível constitutivo de todo e qualquer texto, mas a que a leitura estabelece entretecendo os componentes do sistema, em seus efeitos de sentido.

Talvez seja oportuno mencionar (para entender-se melhor do que falamos) que essa metodologia a utilizamos em outros momentos. Citamos um, o mais antigo. Nele toma-se como elemento matriz a voz enunciativa em novelas/romance de Guimarães Rosa: *O recado do morro; Uma estória de amor. Festa de Manuelzão; Cara-de-Bronze e Grande sertão: veredas*. Na primeira, a voz em terceira pessoa fala do e no lugar do protagonista; na segunda, domina o discurso indireto livre; a terceira mescla narração em prosa, cena teatral, roteiro de cinema, nota de rodapé; e, finalmente, no romance, o protagonista conta a um interlocutor calado mas ali presente o seu passado, refletindo metafisicamente sobre a vida. Nesse percurso, um personagem vai ganhando realidade passo a passo, sem corpo, sem nome, mas uma personagem rosiana e sua história singular: aquele que a princípio não tem voz, que é capaz de falar só em fluxo interior, o que, calado, se faz falar em fala alheia, para, finalmente, ser dono único da voz enunciativa.

Nessa linha de reflexão, no presente artigo tentamos encontrar uma narrativa que desabrocha, através de nossa leitura, de entre um pequeno conjunto de poemas de Drummond, cuja aproximação entre eles pode se apoiar resumidamente nas seguintes características: *pathos* metafísico da enunciação, a cena do sujeito surpreendido por um “acontecimento” (Greimas e Fontanille), e a figura da pedra. Organizaremos a nossa reflexão sob a forma de notas/tópicos, que seguem, abaixo, numerados.

1. No percurso narrativo que propomos, situamos como núcleo “A máquina do mundo”, de *Claro enigma* (1951), cuja análise traça o caminho da abordagem dos demais poemas. A esta obra seguiram, de 1953 a 1959, *Fazendeiro do ar, Vida passada a limpo e Novos poemas*. Período após a ditadura de Vargas, das duas grandes guerras, do fascismo, da guerra civil espanhola. Quando, pois, chegava Drummond aos sessenta anos, publicava as quatro obras poéticas denominadas “O quarteto metafísico”, por José G. Merquior (1975), cuja avaliação sintetizamos a seguir.

Elas pertencem a uma fase específica de seu estilo, a da segunda maturidade. Este terceiro período de sua produção poética se situa nitidamente sob a hegemonia do lirismo da interrogação existencial e filosófica; não restritamente como experiência individual, antes como reflexão sobre a condição humana. Recusa-se a tirar da constatação do desconcerto do mundo uma conclusão barroca: o sentimento trágico da existência. “Faz muito que aprendi a rir”, diz o poeta. Num mundo que não tem sentido – anticósmos grotesco – nenhuma

substância do eu pode existir. A existência se burla do sujeito e de sua continuidade. Portador de um “vazio interior”, surdo aos acordes da natureza, o homem se torna triste ou se enfurece. A tristeza, porém, não se limita ao humano: atributo de todo o universo, é uma qualidade inerente à vida da matéria. Distanciando-se de toda teodiceia, Drummond deplora o mundo, não o justifica. Mas persiste a consciência comovida dessa “paixão inútil” que é o homem; do homem para sempre separado das antigas certezas, atormentado pelo gosto amargo de sua nudez ontológica e, não obstante, ainda orgulhoso de sua sede de permanência. Este é o contexto histórico e o contexto poético do poema “A máquina do mundo”.

2. A dimensão física desse longo poema se explica: trata-se de uma narrativa com seu narrador em primeira pessoa, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado amalgamados, sobre um acontecimento extraordinário. Um evento com seus atores, com início, clímax e fechamento. Com o espaço claro e o tempo determinado: uma região de Minas Gerais, à chegada da noite. O narrador conta que, quando numa tardezinha, percorria um caminho pedregoso, foi surpreendido por um acontecimento inusitado. Mas esta narrativa se apresenta marcadamente modalizada: por seu aspecto terminativo, de finalização. Ela é o fecho de outra que se iniciou há muito tempo, com o protagonista certo e o objeto determinado: a busca do conhecimento do mistério do mundo. Quando, já decepcionado de seu longo e árduo trabalho, o surpreende a máquina do mundo que lhe oferece o objeto perseguido.

É possível, pois, ver em “A máquina do mundo” o fechamento de um percurso aberto pelo seu poema mais conhecido, publicado em 1930, na juventude: “No meio do caminho...”. A aproximação entre os dois poemas se deve, de imediato, ao reconhecimento de dois motivos básicos do enunciado: o caminhar e o encontro. Mas não seriam fundamentalmente a razão de sua fortuna, mas uma característica formal – um sintagma, simples, denotativamente sem complicações – que, ao ser trabalhado por uma reiteração aparentemente sem complexidade, cria uma atmosfera emocional que se mantém em suspensão. O *pathos* na enunciação, de alguém que se surpreende pela permanência, insistente em seu espírito, do visto. Poder-se-ia pensar esse poema como a prefiguração do trajeto lírico de Drummond, nessa busca persistente ao longo de sua vida, e que em *Claro enigma* adquire uma cor que, ainda que distinta, está anunciada na segunda estrofe do primeiro poema, como veremos.

Se pretendemos traçar um percurso lírico dentro desse tema, é interessante observar que o mais importante não parece recair, neste primeiro momento, sobre o objeto – a pedra no caminho – mas no sujeito, sujeito da percepção do objeto e da enunciação de seu efeito. O mais relevante é a tensão que se instala entre, primeiro, o sujeito da percepção e o objeto no nível do enunciado; em seguida, entre o sujeito e o vivido no nível da enunciação. Com relação à primeira, a bipartição do enunciado – “havia uma pedra/ no meio do caminho” – com sua reiteração em ordens lineares distintas marca a persistência do visto, persistência que se sublinha em perspectivas assim criadas, a partir das quais se avalia a experiência. A inversão, a bipartição da oração, a manutenção de sua unidade são jogos de pontos de vista, como que avaliando cada olhar, para surpreender ou não o mesmo, no nível do enunciado, do relato, do fato.

Por outro lado, na enunciação se instala igual tensão entre o acontecimento no passado e sua lembrança no presente que promete estender-se: “jamais esquecerei.” Nesses cruzamentos, na lembrança parece ser o objeto que se lança em direção ao sujeito, impondo-se a ele, impondo-lhe a sua existência, embora simule estar aí simplesmente e ser o sujeito o que capta essa presença, sem se propor isso.

Contrapõem-se na segunda estrofe, de uma parte, a subjetividade manifestada no recordar; por outra, a confissão de um trabalho contínuo – “[retinas] tão fatigadas” – e, ao mesmo tempo, da incapacidade de percepção material perfeita na captação de seu sentido. Os olhos não bastam. Daí que, de repente, o sujeito se dê conta de que é necessário reconfigurar o visto, ainda que não saiba como. Na enunciação se assiste a uma dinâmica em que o exterior se faz interior: apoiado no tempo que agora é lembrança, uma nova paisagem se configura onde a imersão e emersão no simbólico levam à suspeita dessa dimensão como necessária à apreensão do conhecimento do mundo.

3. Nesse sentido, é curioso que em 1948, fazendo parte do quarteto metafísico, o seu livro *Novos poemas* se feche com um poema-prosa denominado “O enigma”. Uma peça instigante nesse conjunto. A memória de leitura encaminha imediatamente a atenção para a conversão da perspectiva: o objeto do primeiro poema faz-se agora sujeito, a partir de cujo ponto de vista a cena se contempla. E o sujeito comparece como objeto. As pedras são submetidas a uma singularização: antropomorfizadas, a elas, caminhantes, barra o caminho “uma forma obscura”, que em “nada se assemelhava às imagens trituradas pela experiência”. Além de obscura, essa forma é sombria. As pedras, assim surpreendidas, tentam descobrir o que acontece mas a única palavra que lhes parece adequar-se melhor, além da “não-definível” *Coisa*, com maiúscula, é *enigma*. A partir desse conceito procuram, empaticamente, descobrir, imaginar o possível interior da *Coisa* – “talvez a enorme *Coisa* sofra na intimidade de suas fibras” – baseando-se em sua própria experiência de alguém que se petrificou *no esforço de compreender*.

Drummond cria uma sequência de imagens muito sugestivas a partir da figura da pedra: o enigma traz em si uma maldição, a si mesmo, e aos outros. Incapaz de decifrar-se a si próprio, incognoscível em si, a maldição alcança também a quem tenta decifrá-lo. A busca do conhecimento não significa movimento, conduz, pelo contrário, à petrificação; significa não ganho mas perda, da inteligência e da sensibilidade. Daí, nesse lamento da pedra-vítima – vítima do objeto e de sua ânsia em desvelar o mistério (“pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la”) – toda uma atmosfera lírica se instala, em que o desejável seria o movimento, um movimento natural, simples “do dia dos ventos, e dos pássaros, e do ar pululante dos insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da própria capacidade universal de corresponder-se e completar-se que sobrevive à consciência.” Tentam as pedras, por conseguinte, descobrir onde peca o enigma: “O mal de enigmas é a incapacidade de decifrar-se a si mesmos.” De onde a conclusão: o enigma paralisa o mundo. E, assim, a pedra inteligente e sensível, trocando de posição com a *Coisa*, volta a ser a pedra enigma do primeiro poema.

E na contemplação desse instante, fixam-se as pedras – para sempre- no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estuafatos e pobres seixos desgarrados (ANDRADE, 1988, p.197).

4. A paisagem é quase a mesma, quase a mesma a cena de “A máquina do mundo”. Em “O enigma”: anoitecer, luz da lua, canções dolentes, serras abrutadas, um caminho por onde se movem os sujeitos, quando são surpreendidos por uma “forma obscura”, uma “coisa sombria”, a *Coisa*. Em “A máquina do mundo” os primeiros versos contextualizam *in media res* a personagem:

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 (ANDRADE, 1988, p.245).

O leitor de Drummond logo reconhece a estrada de Minas na cidade de Itabira, não porque saiba que é a cidade de origem do poeta, mas porque se lembra de “Confidência do Itabirano”:

Confidência do Itabirano

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

[...]

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...

Tive outro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!
(*Vida passada a limpo*) (ANDRADE, 1988, p. 272)

Um retrato econômico, sintético, direto. Uma busca de um determinismo imaginário, poético entre o espaço e o sujeito: “Alguns anos vivi em Itabira./Principalmente nasci em Itabira.” Como uma esfinge Itabira dita o destino à criatura: “sou triste, orgulhoso”; a conclusão negada: sem porosidade, a comunicação truncada, “sou triste”, iniludível: “de ferro”. Uma correspondência inamovível: as calçadas de ferro correspondem a almas de ferro. Daí a intransitividade alheada.

Em uma – primeira – estrofe um quadro. Uma definição. Que se retoma na última. Na primeiro, nos versos introdutórios, a reiteração da mesma estrutura frasal, simples, elementar: sujeito implícito, predicado, objeto. O tempo verbal, pretérito perfeito: sucinto, em uma olhada do presente para um passado completo, fechado. Por completo, pode permitir-se voltar na última estrofe em um verso tripartido: “Tive ouro, tive gado, tive fazendas.” No

verso final a definição, em que o presente narrativo, em aspecto durativo, marca a diferença: trajeto deturpado, interrompido, não desejado. Com o tempo verbal se indica o resultado, no que se transformou, o que é: “funcionário público.” O leitor que conhece a história brasileira e a biografia de Drummond logo reconhece, na primeira estrofe, as etapas econômicas do país; na segunda, a realidade econômica no interior de Minas Gerais: a família do poeta era realmente proprietária de terra. E no desenlace: a história de Drummond: deixando Itabira em direção ao Rio de Janeiro, onde trabalha sempre como funcionário público, até aposentar-se.

Apesar de que o poeta se defina aí por uma não-porosidade que lhe dificulta a comunicação com os outros (“essa cabeça baixa”), ela não lhe impede a comunicação consigo mesmo. Tanto que, se essa Itabira o destinou a ser de ferro, ela mesma – segundo o poeta – lhe outorga como herança – “doce”, qualifica – o desejo do afeto. Vontade que se expressa em uma lista de mimos a presentear, os quais não por acaso são lembranças, objetos metonímicos de Itabira. E que ele transfigura em objeto de comunicação com o outro e de outro lugar: “te trago”. Mas a surpresa a quem vai pelo fluxo dessas “lembranças” circuladas, é o fecho da estrofe: herança igual são “este orgulho, esta cabeça baixa.” Imagens de contenção, de valor assumido, numa circularidade que se possa talvez ver nesse movimento da cabeça que volta para o corpo, para o mesmo ponto de saída.

O poético, porém, não está nessa identificação biográfica, senão na identidade criada no e pelo poema. Por isso o que vale é o desfecho do poema: “Como dói!” A força do lugar de origem se resguarda em Drummond ainda que como perda: a força matriz, motriz, da mãe-terra-pedra.

5. Em “A máquina do mundo”, a cena é quase a mesma de “O enigma”. Porém não mais “luar” nem “dolentes canções”.

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, [...] (ANDRADE, 1988, p. 245).

A narração começa por “E como eu palmilhasse vagamente”, que introduz, como que explicativo, um encadeamento de índices – sua maneira de caminhar, o empedrado da estrada, a tarde com o seu sino, as aves, o céu – para somente, ao final, encerrar-se a enumeração com a referência ao sujeito – “meu próprio ser desenganado” – e estabelecer a percepção, de uma parte, da integração de todos os elementos mencionados e, por outra, de uma causalidade, sublinhada pela oposição do modo subjuntivo – três vezes – ao modo indicativo para referir a ocorrência do evento inesperado. Ou seja, como se essa circunstância (indicada pelos subjuntivos) fosse necessária para que se desse o acontecimento incalculável. Por que a Máquina se manifesta somente então e em circunstâncias tais?

Trata-se de um longo poema de 32 estrofes, marcadas pela regularidade formal de tercetos em decassílabos brancos, com acentos normalmente na quarta, sexta e décima sílaba;

enjambements recorrentes não só entre versos mas entre estrofes; um encadeamento rítmico determinando um estado patêmico específico. A longa extensão dos versos – nobres – encontra equivalência na expressão linguística: o primeiro período abarca quatro estrofes; o segundo, oito; o terceiro, quatro; o quarto, sete; o quinto, sete e o sexto, somente duas. A leitura se apoia no andamento assim construído, ao mesmo tempo em que uma dinâmica tensa se implanta entre pausas e não pausas, desencontradas ao se sobreporem em diferentes patamares do texto.

Combinação de decassílabos-tercetos-períodos extensos e *enjambements*, um jogo entre cortar e religar impõe uma postura, uma gestualidade, na moldura enunciativa da leitura. A repetição não é simples repetição mas descontinuidade que suporta a persistência. Casando-se com orações extensas, o andamento em lugar de leve se faz pesado. A eleição de palavras vai para a mesma direção; além da paroxítonas que se prolongam (*palmilha* *se*, *vagamente* *uma estrada de minas*, *pedregosa*, *misturasse era pausado*, *pairasse*) reforçando a regularidade icônica do ritmo ditado por “passos pausados e ásperos”. A isso vogais abertas colaboram compondo o fundo. O que se apreende no nível suprasegmental se corrobora na escolha do léxico, em que se destaca um *sermo nobilis*, configurando metaforicamente um estado psíquico em uma atmosfera elevada.

5.1 Por onde caminha a personagem? Por uma estrada de que não se diz onde começa, tampouco onde termina, ou aonde leva. Uma linha que só se segmenta para fazer caber o evento inusitado. Não em uma “empedrada estrada” mas “uma estrada de Minas, empedrada”. Não se descreve o espaço, mas se busca, aponta seu sentido. O mesmo ocorre quando se refere diretamente à região: é Minas Gerais. E talvez, mais especificamente, da cidade “mineral” de “A confissão do Itabirano”. Apesar da falta de porosidade apontada nesse poema, e apesar falar do centro da cultura, da civilização do país, é a Minas a que se volta, invocando-a, em sua angústia: “de gente que, de humilde, era orgulhosa/ e fazia da crosta mineral/ um solo humano em seu despojamento” (“Prece de mineiro no rio” – *A vida passada a limpo* – ANDRADE, 1988, p.279) Desejando talvez recuperar a inteligência e a sensibilidade perdidas, a que aludem as pedras de “O enigma”, devoradas pela nova esfinge da cidade moderna?

5.2 A caracterização espacial abre uma isotopia que se desdobra em ramificações metonímicas, como a isotopia da dificuldade do sujeito que assim aspectualiza a sua ação: *palmilhar* é caminhar passo e passo, sublinhado em *vagamente*; *pausado*, *áspero*, *murmurar* indicam ausência de energia. Apesar de que o espaço seja amplo, aberto, em expansão, tendo abaixo a estrada, acima os montes que, porém, não restringem a amplidão mas apontam a outra dimensão: cósmica? A personagem não sobe aos montes, lugar prototípico de manifestação divina. Situa-se no lugar da necessidade de transcendência, do conhecimento mais além do visível, como lembra o sino rouco.

Essa área espacial não é vazia: povoa-a sensorialmente o som do contato físico do sujeito com as pedras (*murmúrio* dos sapatos) a que corresponde o badalo do sino, confirmando as equivalências. O sino soa desgastado, por um tempo decorrido, por atos vãos repetidos, como pausado e seco se faz o caminhar. Nesse espaço quase sem movimento, de cor disfórica, entre

o céu “de chumbo” e a terra empedrada como “formas negras” que se diluem, “aves pairam” quase estáticas. Essa disforia convém ao momento do evento: terminativo, depois do transcurso do dia; como secos soam os passos, como rouca soa o sino, assim o dia caminha para o fim.

Através da imagem de totalidade que se tece em rede de correspondências reatando fios – o visual, o auditivo, o sensorial – resulta a percepção de que o problema é inerente ao homem como integrante da matéria global do universo. O sujeito se dá conta, a partir da sua perspectiva, de sua adequação necessária como se tudo contribuísse para um só centro e o confirmasse: “na escuridão maior, vinda dos montes e de meu próprio ser desenganado”. Essa ordem discursiva, em que o circunstancial soma um elemento ao outro, parece obedecer antes a uma configuração do sentimento decepcionado que envolve a todos e a tudo. Em três tercetos, frisa-se, pois, desta maneira a incidência do discurso sobre o sujeito e não no acontecimento.

5.3 O evento só ocorre na quarta estrofe, justificando-se por que, no discurso poético, não provoque espanto o caráter extraordinário do que se narra. A aparição da máquina ocupa parcamente um só verso, o primeiro, da quarta estrofe, de forma direta, sem mais detalhe e sem pressa – “a máquina do mundo se entreabriu”; os versos seguintes do terceto se apressam a voltar ao que importa, ao sujeito, ao destinatário da oferta da máquina, em seu estado de pouca receptividade – “para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia” – marcando, portanto, a modalização terminativa da narrativa.

A focalização da máquina na quinta estrofe se processa graduando: a máquina se entreabre, já está aberta, a oferta está na mesa, e os termos para referi-la pertencem ao *sermo nobilis*: “majestosa e circumspecta”, de postura conveniente por isso comedida e distanciada. Ao contrário do humano, em que tudo se mistura, no divino reina o puro. Assim também sua voz – “sem emitir um som que fosse impuro” –, numa atitude educada – “nem um clarão maior que o tolerável/pelas pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto”. Novamente a focalização desliza da visão do destinador para o destinatário, onde a narração retoma a investigação fracassada pela natureza do objeto – “toda uma realidade que transcende/a própria imagem sua debuxada/ no rosto do mistério, nos abismos.”.

O doador se pauta por um cuidado de manipulação: um tom de voz, um movimento calculado de apaziguamento: “em calma pura” “o convida”; consciente das razões da resistência e da falta de receptividade: “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”. Porque o convite é uma exortação – não um razoar – a que se recuperem (com força total) as competências humanas (a sensibilidade e a inteligência diriam as pedras de “Enigma”?) e a que as aplique ao conhecimento do que o destinador chama de “a natureza mítica das coisas”. O discurso do doador procura, portanto, adequar-se ao desencontro entre dois estados passionais.

A narração prossegue, focalizando a máquina em sua fala somente alcançável pelo eleito em uma epifania, inaudível aos profanos conforme o formato tradicional: a aquele lhe fala, ainda que “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”.

Da mesma forma, a comunicação em que se doa ocorre em um lugar como que um protótipo rebaixado: “e me chamou para seu reino augusto,/afinal submetido à vista humana.” Referida esta natureza misteriosa do destinador, o discurso da enunciação insiste na condição do destinatário: “[...] outro alguém noturno e miserável”.

Como é o discurso da máquina? Em quatro estrofes, a máquina se apresenta como o detentor de todo saber, de si mesma e da condição humana. E mais, sabe que o buscado “jamais se mostrou” porque, de maneira deceptiva, manipulava o sujeito e num jogo de sedução: “nunca se mostrou,/mesmo afetando dar-se ou se rendendo,/e a cada instante mais se retraindo”. O destinador reconhece isso, mas, sentindo que o outro lhe escapa, reforça pedagogicamente seu trabalho, como o padrinho em um culto iniciático, com uma sequência de três verbos: “olha, repara, ausculta”. Primeiro, a simples percepção física, seguida de uma reconfiguração da cena, para depois buscar o oculto, atravessando a fronteira do visível. E no resumo do trabalho do sujeito – “a pesquisa ardente em que te consumiste” – está pressuposta a prova positiva de qualificação, e o cumprimento igualmente positivo do contrato aceito no encontro com a pedra, do primeiro poema. Mas, ao oferecer ao sujeito o prêmio, segue jogando com variáveis veridictórias, como indicia a nova tripartição com que gradua a enumeração das ações, até atingir o ponto nevrálgico da emoção: “vê, contempla,/abre teu peito para agasalhá-lo.”.

Mas, desde a estrofe 17 até a 22, são três onde o narrador volta a relacionar as experiências vividas, sempre de forma deceptiva: um mundo já despovoado de mitos, e que traz imanente a morte. Isso, conclui o narrador, é o que se lhe apresentou “tudo se apresentou nesse relance” da epifania. Por isso, o reconhecimento esperado pelo destinador, do dom e de seu valor enquanto tal, não ocorre tanto no relato como no discurso. A recusa vem preparada desde o início, em que a enunciação deposita seu foco de interesse não no destinador mas no sujeito humano.

Depois desse discurso dominado pela paixão do desengano, abre-se um novo momento a partir da estrofe 24, que se inicia por “Mas, como eu relutasse em responder...” Como segue uma oração explicativa com a mesma estrutura da abertura do poema, é impossível não ouvir-se um eco como se marcasse uma nova etapa do relato, tão importante quanto a anterior. O discurso, porém, parece apoiar-se em um andamento que não flui. O esquema narrativo é o mesmo, o narrador volta a referir-se ao acontecimento, mas logo retorna aos argumentos do sujeito: “pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,/a esperança mais mínima — esse anelo...”. estado sintetizado em “neutra face” em que não se reage ao chamado. Expressão com que o eu lírico pensa possível figurar a si mesmo como já outro ser. Tanto que, “como se um dom tardio já não fora/ apetecível, antes despiciendo”, usando o mesmo recurso retórico anterior, a máquina o convida a ver, a contemplar; o interlocutor, no entanto, “baixa os olhos”, cortando pontualmente o canal de comunicação visual que nega entrada à comunicação verbal.

Contra à “face neutra” do interlocutor, a máquina é puro discurso. Por isso, muito significativo que a sua derrota se assinale pelo corte da voz. Sem voz, por isso, “a máquina do mundo, repelida, /se foi miudamente recompondo”. O encontro já

terminara e, como convém, o prazo epifânico, como indica fortemente o tempo que volta a ser referido, através da retomada – circular – das figuras do início do poema: “A treva mais estrita já pousara sobre a estrada de Minas, pedregosa”. Concomitante à retirada da cena do destinador – “enquanto” – o sujeito retoma sua caminhada, mas não indiferente ao ocorrido. Este é algo que não se descarta, por isso persiste na memória e no sentimento: “enquanto eu, avaliando o que perdera,/seguia vagaroso, de mãos pensas.”

Considerações finais

Cada leitura escolhe a sequência dos poemas. A priori e durante. Qualquer que seja o ponto de partida, seu sentido só se completa ao assimilar ecos dos demais; as figuras, as estratégias discursivas, opções lexicais, escolhas formais, as diferenças e a similaridades ditam o efeito de sentido poético. Qualquer que seja a leitura dos poemas de Drummond selecionados neste momento, cremos que, na narrativa que aqui desenhamos, permanece um esquema básico. O relato parte da situação inicial no poema “No meio do caminho...”, onde se encontram todos os componentes fundamentais e se fecha com “A máquina do mundo”. Mas a trama nessa leitura parte do poema maior e vai fazendo ecoarem os demais do conjunto. No percurso – no relato e na trama – se marca o aspecto incoativo do primeiro e o terminativo do segundo. O implícito no poema da pedra no caminho desabrocha como num longo monólogo em *flashback* do sujeito, em que se amalgamam as provas fundamental e de reconhecimento da narrativa, e se enfretam máquina e o homem agora assumindo ambos o papel actancial de destinadores julgadores. Cada qual do outro e de si mesmo.

O poema em prosa “O enigma”, mais que enquadrar-se no encadeamento narrativo como uma função no sentido proppiano, pode localizar-se num patamar superior do texto-de-leitura. Uma dimensão, denominar-se-ia, suprasegmental que dita e resume o *pathos* enunciativo que envolve também os demais poemas. Uma alegoria, talvez, em que as personagens permutam em quiasmo posições e funções, em um reflexo em espelho. Da mesma forma que os poemas que evocam Minas Gerais ou Itabira se identificam como indiciais, que enriquecem a caracterização do protagonista e explicitam o pressuposto na longa trajetória que desencadeia o encontro deceptivo com a máquina.

Sempre se relaciona “A máquina do mundo” seja ao Canto X, d’*Os lusíadas*, seja a *Divina Comédia*, de Dante nos quais se dá, assinala Donizete Pires (2006:113), “a representação alegórica de um mundo poeticamente idealizado e ideologicamente mantenedor de valores como a Igreja, a Monarquia, o expansionismo, o absolutismo e outras certezas absolutas (ainda que sempre abaladas pela racionalidade em crise).” Em Drummond, porém, conclui o crítico, “Moderna e contemporaneamente, é a constatação do esfacelar-se de todas as certezas, a instauração da dúvida, a recusa de toda maravilha e de qualquer resolução mágica e mítica.” Daí caberem, como epílogo da narrativa assim traçada entre os poemas, dois poemas de suas primeiras obras: de *Pântano das almas*,

Segredo
[...]
Suponha que um anjo de fogo
Varresse a face da terra
E os homens sacrificados
Pedissem perdão.
Não peça. (ANDRADE, 1988, p.51).

E de *Sentimento do mundo*:

Noturno junto à janela do apartamento
[...]
A soma da vida é nula.
Mas a vida tem tal poder:
Na escuridão absoluta,
Como líquido, circula. (ANDRADE, 1988, p.75).

Nesse percurso, a personagem resultante é, não somente a que aparece no poema final, mas aquele que faz recordar o que estava embrionário em “No meio do caminho havia uma pedra...”; pedra que quase se petrifica como as pedras de “O enigma”, cuja decepção atinge objeto e sujeito da procura, dessa procura que lhe torna as “retinas tão fatigadas”, que carrega o tempo todo a perda de sua Itabira, perdido na cidade grande e no final na escuridão maior, vinda dos montes e de [seu] próprio ser desenganado.

MIYAZAKI, T. Y.; MACEDO, R. M. A Text-of-Reading by Carlos Drummond de Andrade. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 1, p. 155-167, 2018. ISSN 2177-3807.

Referências

ANDRADE, C. D. *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1988.

_____. *Uma pedra no meio do caminho*: biografia de um poema. Ed. Ampliada por E. Ferraz. São Paulo: Moreira Salles, 2010.

MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1975.

PIRES, A. D. A máquina do poema repensa a máquina do mundo. In FERNANDES, M. L. O, LEITE, G. M. M. Y BALDAN, M. L. O. G. (Coord.) *Estrelas extremas*. Ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006.

SANTIAGO, S. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

VILLARREAL, J. J. Un lugar donde habitar. *Quimera: Revista de Literatura*, s/v., n. 412, p. 37-42, abr. /2018.

Recebido em: 19 fev. 2018

Aceito em: 11 mai. 2018