

Alfredo Bosi

CÉU, INFERNO

Ensaio de crítica literária e ideológica

Coleção Espírito Crítico

Conselho editorial:

Alfredo Bosi

Antonio Candido

Augusto Massi

Davi Arrigucci Jr.

Flora Süssekind

Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

 Livreria
Duas Cidades

editora ■ 34

61.64
13 cop p

O sincretismo faz-se na cabeça de Evandro e Sílvio, que, não aderindo rigorosamente a nenhum dos cultos, podem com maior desenvoltura armar esquemas de símbolos e metáforas que transitam pelos dois universos e os abraçam com o brilho sedutor das imagens: assim, Diônisos transformado em pão e vinho, e o Cristo da eucaristia distribuída aos pobres. Aliás, é muito bela a intuição de um culto em que todos comungam, fraternos, a santidade do trigo e da uva, superando, deste modo, a fase selvagem da antropofagia e da escravidão, práticas que remanescem de um mundo arcaico e violento. Se as primitivas bacantes em delírio matavam a dentadas touros e vacas e comiam cruas as suas carnes, as comunidades órficas posteriores, igualmente sagradas a Diônisos, guardavam o jejum e abstinham-se escrupulosamente de ingerir carne. Orfeu canta, purifica, liberta.

Fica assim aclarado (em parte, creio) o simbolismo do título central: *Sol subterrâneo*. É todo um movimento de sentido que se reconhece na imagem feita de luz e treva, de opressão e esperança. A partir dela talvez se iluminem melhor os caminhos deste narrador surpreendente que aos oitenta anos ainda nos deita frutos tão doces e tão frescos. Um primeiro caminho que foi sendo balizado pela obsessão do cárcere e pelas marcas de medo e angústia que recorrem no dia-a-dia do suspeito, do perseguido, do preso, do exilado, numa palavra, do homem que vive em estado subterrâneo. E um outro caminho, de saída, que já não se basta com o céu do presente, mas quer abraçar um modo de ser livre modelarmente atribuído ao cidadão antigo, de um tempo em que os ritos do povo falavam no advento de um reino de justiça.

"A máquina do mundo" entre o símbolo e a alegoria

"Nature, enchanteresse sans pitié,
rivale toujours victorieuse, laisse-moi!
Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil!"

Charles Baudelaire, "Le confiteor
de l'artiste", em *Le spleen de Paris*

O primeiro contato com "A máquina do mundo", poema de Carlos Drummond de Andrade, convida a uma leitura metafísica. Desde o título, universal na sua abrangência, até às figuras do *eu* e do *mundo*, que nele se dão em contraponto, passando pelo tom grave de adágio filosófico que longamente o sustenta.

Se o crítico é versado nas correntes fenomenológicas, a tentação será retomar o exemplo de Heidegger que, lendo Hoelderlin, interpreta os seus poemas "O retorno" e "Lembrança" como cifras de uma relação entre o Ser-aqui (*Dasein*) e o seu horizonte ontológico, transpessoal.¹ O próprio Drummond talvez nos encorajasse a trilhar esse caminho ao situar "A máquina do mundo" entre as "Tentativas

¹ Em Martin Heidegger, *Approche de Hoelderlin*, Paris, Gallimard, 1962.

de explicação e de interpretação do estar-no-mundo”, como figura na sua *Antologia poética*.²

Essa abordagem, porém, correria o risco de colher um tanto precocemente as essências a-históricas latentes no discurso poético (o Ser, o Tempo), sem pôr em relevo os modos peculiares de formar, que a mensagem foi encontrando para dizer, passo a passo, o seu sentido.

No caso de “A máquina do mundo”, uma entrada imediatamente metafísica poderia descurar a marcação de um processo vital para compreender o todo: o poema desdobra-se francamente em uma linha narrativa.

Em outras palavras: o tema do desencontro entre o sujeito e o Universo não é tratado liricamente, sob as espécies de uma linguagem sintética, centrada tão-só na aparição e na nomeação das suas figuras. Ao contrário, o que temos é uma cadeia de situações existenciais. Uma *seqüência* no tempo e no espaço, que é necessário pontuar e palmilhar.

Alguém, um caminhante, narra em primeira pessoa. Vagueava por uma estrada de Minas quando se deparou com uma estranha cena, que ele reconhece imediatamente como a “máquina do mundo”. A manifestação se faz por imagens e palavras, mas sem voz. Não há diálogo. O Universo, abarcando Natureza e História, abre-se ao viajor e oferece-lhe o segredo do seu enigma, outrora procurado vãmente. Ele, porém, retrai-se, hesita em responder, enquanto um outro ente interior o domina e o compele a recusar-se àquele dom tardio. O *eu* baixa enfim os olhos como quem já desistiu de penetrar o sentido das coisas. Cai

² Rio de Janeiro, José Olympio, 1962.

a noite, a máquina do mundo se recompõe e se fecha. O caminhante segue pela mesma estrada, voltando à situação inicial.

O simples resumo da matéria narrada leva a perceber que a riqueza dos seus significados não se atinge de choque, de uma vez por todas, pois a mensagem do poema constrói-se no tempo. Discernem-se passos, eventos, gestos bem marcados, embora discretos, porque solenes, calados.

Em vez de “partes” a análise apreende ondas, cujas vertentes se tocam e se unem no movimento semântico geral. A metáfora é tanto mais verdadeira quando se nota que uma das passagens de um momento ao outro ocorre dentro do mesmo terceto e até do mesmo período.

Transcrevo o texto, assinalando com barras duplas os pontos de viragem em que a narrativa inflecte de maneira sensível. E lembrando uma sentença incisiva de Maritain: o alvo de toda partição é *distinguir para unir*.

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

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

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

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter 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 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 todos
monumentos erguidos à verdade;

e as memórias dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

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

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

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

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

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

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

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

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho. //

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

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

Em uma primeira tentativa de aproximação podem-se dar subtítulos aos seis momentos: (a) *o encontro no meio do caminho*; (b) *a abertura da máquina do mundo e o anúncio da sua fala*; (c) *o discurso do mundo*; (d) *a epifania do Universo*; (e) *a recusa do eu*; (f) *o fechamento do mundo e a volta do eu à condição de caminhante*.

Nel mezzo del cammin...

Quando o poema se abre, já começou a viagem do narrador pela estrada de Minas e do mundo. O homem se acha no meio da travessia, e a sua fala também: “E como eu palmilhasse vagamente...”.

O primeiro signo é uma conjunção coordenativa (*E*), baliza de um percurso que continua no tempo e no espaço.

Como dirá o poeta que algo está em curso, sem princípio, nem rota, nem termo fixo (um andar *vagamente*), e que algo aconteceu no interior desse fluxo temporal? Chamo a atenção para o uso de certas estruturas gramaticais neste período único e entrançado, que enfeixa os quatro primeiros tercetos. A construção é clássica, em tenso equilíbrio. Várias orações subordinadas, presas entre si, com o verbo no modo subjuntivo (*como eu palmilhasse*; e [como]

um sino rouco se misturasse; e [como] aves pairassem; e [como] suas formas pretas se fossem diluindo), precedem a oração capital, de que dependem: *a máquina do mundo se entreabriu*.

O modo verbal escolhido, com a sintaxe à latina, sugere uma atmosfera grave: o poema lida com o destino. Quanto ao contraste dos tempos, denota uma oposição de relevo semântico: de um lado, a travessia é um contínuo, não finito, que o passado imperfeito transpõe fielmente (*palmitasse, fossem diluindo...*); de outro, rompe o evento, a inesperada epifania do mundo, o que é um fato isolado, irreversível, enunciado pontualmente pelo passado perfeito: *entreabriu*.

A diferença entre o processo e o acontecimento, entre o devir e a aparição, conhece desdobramentos ao longo do texto. Nesta altura da análise, interessa apanhar os procedimentos de linguagem que configuram um certo clima existencial, um *pathos* que afeta o narrador antes da abertura da máquina do mundo.

Nos versos iniciais, a forma significante (a *forma viva*, chave da estética de De Sanctis) produz uma síntese de imagem e estado anímico. O discurso entra em pleno regime das correspondências que tornam possível a formação de uma estrutura simbólica. Entre o viajor e a Natureza constituem-se analogias em torno de qualidades que passam a ser comuns: a lentidão e o negrume.

LENTIDÃO. O narrador percorria a estrada palmo a palmo, sem pressa nem rumo fixo: *vagamente*. E o som dos sapatos — metonímia dos seus passos — era *pausado*. Do lado da Natureza: as aves *pairavam*, isto é, voavam como que paradas, adejavam apenas sem sair do mesmo sítio, e as suas formas se diluíam *lentamente*. Um compasso de lus-

co-fusco demorado sustém o andamento interior deste primeiro tempo.

NEGRUME. Para dar o tom à paisagem, as expressões são várias: *o fecho da tarde, o sino rouco, o céu de chumbo, as formas pretas dos pássaros, a escuridão maior, vinda dos montes*, e também (e aqui a fusão é sintática, além de simbólica) *vinda do meu próprio ser desenganado*.

No meio do poema, voltará a correspondência tonal: quem conta a aparição da máquina do mundo se sabe "um ser noturno".

O ambiente ressoa na alma e a ensombra. Ressoa: vivem ambos o mesmo tempo lento. E o ocaso é comum a ambos.

Só existe processo simbólico quando as imagens se enraízam em um solo de afinidades. *Symbolon* é junção dos diferentes, costura, amplexo. O que o *eu* narrativo descobre, nesta primeira passagem, é a inerência ao seu mundo próprio, enquanto universo familiar. Daí, a única notação geográfica precisa, a estrada de Minas pedregosa, que abre e fecha o poema, e que todo leitor de Drummond reconhece como figura conatural, duramente lapidada no curso da sua biografia poética:

"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]."

("Confidência do itabirano",
em *Sentimento do mundo*)

Ita-bira: árvore de pedra; madeira de fibras ferrosas, impenetráveis.

A esse contexto singular e diferenciado, que entretém com o *eu* relações de coextensividade; a esse *espaço vivido*, que lhe serve de metáfora para conotar os seus modos de ser; a essa duração da experiência quotidiana e concreta, opõe-se a máquina do mundo:

“a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.”

O corte entre uma situação e outra é visível, embora o fio sintático mantenha bem unido todo o discurso. Em pleno *locus* de convívio sobrevém a imagem de um ser estranho, que, apesar de pretender à figura da totalidade, é alheio ao sujeito a quem se apresenta, repentino.

A partir dessa epifania, que logo se mostrará em gloriosa procissão, o narrador vai refluindo para o passado e lembrando o quanto se empenhara, inutilmente, na compreensão desse mesmo “mundo”.

No repertório da poesia brasileira é raro que a luta fáustica pelo conhecimento em si mesmo venha assinalada de forma tão dramática, como se fôra um embate de vida e morte. Os verbos, em geral sóbrios no mais discreto dos estilistas, confessam aqui violências insuspeitadas: *romper* a máquina do mundo; e *carpir-se* pelo fato de o ter desejado outrora. *Carpir-se*: a palavra é forte, quer dizer “lamentar-se”, “chorar de arrependimento”; e, se a lermos no seu registro arcaizante, que, de resto, afina com a dicção do poema, vale “arrancar os cabelos de dor”, como o fazem as carpideiras no velar do morto. Mais adiante, o poeta recorda-

rá as “defuntas crenças” em uma realidade que seja inteligível para o homem.

Há, pois, uma história por trás desta oferta à primeira vista gratuita e misteriosa; e é uma história de esquivanças e de malogros reiterados.

Da abertura ao convite

O *sermo sublimis* convém a este relance de figuração cósmica, cujo modelo alto na tradição de nossa língua se encontra no canto X de *Os lusíadas*; é o momento em que a deusa Tétis descortina a Vasco da Gama a visão do Universo:

“Aqui um globo vêem no ar, que o lume
Claríssimo por ele penetrava,
De modo que o seu centro está evidente,
Como a sua superfície claramente”

(X, 77)

“Uniforme, perfeito, em si sustido,
Qual, enfim, o Arquetipo que o criou”

(X, 79)

“Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitado.”

(X, 80)

É o que diz o epíteto “majestosa”, atribuído à máquina. Um predicado novo, drummondiano, se acresce ao da sua imponência: ela é também “circumspecta”; espia, aten-

ta, em todas as direções, e, como a Esfinge, reclusa na sua essência pétrea, é capaz de olhar e, muda, significar. Nada resta da transparência luminosa do cosmos renascentista.

A cena que, em Camões, se afigura objeto de maravilha e devoção, pois “fabricada/ assim foi do Saber, alto e profundo”, decai, no poeta moderno, a mundo desencantado, sem deuses nem mitos (só a memória destes), mas nem por isso menos enigmático e temível. Ele já o dissera na “Elegia 1938”, quando a humanidade parecia ter entrado no túnel sem fim do nazismo:

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

Então, a máquina era a figura metonímica da sociedade.

Agora, é a própria relação do eu com o mundo exterior que vem enfrentada de modo imediato e em um discurso de tensão máxima. Sob o primeiro plano da consciência a busca de um sentido que o sujeito empreendeu, e que forma a pré-história da sua narrativa. As *pupilas gastas* e a *mente exausta de mentar* (o pleonasma diz da intensidade do processo) são o remate de uma angústia cognitiva que se debateu em vão contra o muro de pedra da realidade.

O horizonte de pensamento tangencia a kantiana *coisa em si*, o nômene, incognoscível, além daqueles fenômenos que são, no poema, as imagens do mundo apenas esboçadas no rosto do mistério. Ou no abismo (*abyssos*: sem fundo).

O afã de conhecer veio a consumir não só os olhos e o intelecto, mas a alma toda, cuja condição de existir é o

sofrimento. E percorre-se o trajeto que vai de Kant a Schopenhauer, da filosofia crítica à intuição da dor universal:

“Nem existir é mais que um exercício de pesquisar de vida um vago indício, a provar a nós mesmos que, vivendo, estamos para doer, estamos doendo”

(“Relógio do Rosário”, em *Claro enigma*).

Uma antecipação do núcleo temático de “A máquina do mundo” encontra-se no texto em prosa “O enigma”, de *Novos poemas*, cuja situação inicial lhe é simétrica:

“As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma escura lhes barra o caminho.”

Até as pedras, aqui antropomorfizadas, conjuram-se em um “esforço de compreender” a *Coisa*, mas esta é “interceptante”. “Barra o caminho e medita, obscura.”

Entretanto, por um ato de absoluta gratuidade, que reafirma o arbítrio onipotente do outro em vez de resgatá-lo, a máquina do mundo chama “os sentidos” e “as intuições” do viajante “a se aplicarem sobre o pasto inédito da natureza mítica das coisas”.

O convidado já rodara nos “mesmos sem roteiro tristes périplos”, expressão densa do círculo vicioso, aparentemente sem saídas, eterno retorno do mesmo onde se move o espírito indagador até à exaustão. Nessa altura, a máquina “fala”, mas sintomaticamente sem voz. A sua convocação é muda, não passa pelas rotas da intersubjetividade: um diálogo de impossíveis, pois nem a Coisa emite som algum, nem ao convidado, “noturno e miserável”, é dado responder.

O "noturno" reintroduz a simbologia da abertura.

Quanto ao estado "miserável" do homem perante a *imago mundi*, volta em textos de filosofias diversas.

Mísero é o nauta cristão representado na epopéia de Camões, a que não falta um veio de Idade Média outonal:

"Faz-te mercê, varão, a Sapiência
Suprema de, co'os olhos corporais,
Veres o que não pode a vã ciência
Dos errados e míseros mortais"

(X, 76)

Mísero é o Islandês que, no diálogo de Leopardi, foge sem cessar de uma Natureza inclemente de fogo e neve. Mísero, sarcasticamente mísero, é o sujeito do delírio nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que, arrastado pelos cabelos até à origem dos séculos, ouve de Pandora a declaração do seu nada.

Em Drummond, a percepção do intervalo entre a máquina do mundo e o seu espectador é tão aguda que só o silêncio pode significá-la. O silêncio de ambos marca a entrada da alegoria no poema.

O mundo alegorizado

E, no entanto, há o discurso. Um só período cerrado em si mesmo. Pelo seu teor pode-se reconstituir o que teria sido o objeto da "pesquisa ardente" em que se consumira o viajor. Tudo quanto ele, "ser restrito", desejou compreender em tentativas frustradas, rende-se agora na mais insólita das ofertas. O dom, enquanto gratuito e porque

gratuito, permanece exterior à vontade fáustica: é o enigma para o qual aponta a alegoria da máquina do mundo.

A descrição, ampla, desdobra-se por sete tercetos encadeados. 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 abstrato com 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."

A análise dos termos que nomeiam os elementos do vasto sistema põe a nu a carência dos seus liames com o "vivido" do narrador. Não há nesse discurso "muita exigência para o detalhe", precisamente o que observou Benjamin ao descrever os modos estilísticos da alegoria. Os aspectos particulares nos quais a vida universal se prismatiza são recalcados, reduzidos, enfim supressos em favor de uma designação genérica (*designatio*: significação de cima para baixo), que tudo abraça e nada estreita em suas malhas excessivamente largas.

Torneios definidores tomam o lugar de imagens capazes de acordar lembranças no espectador. O sangue dos trabalhos e dos dias, que corre nas veias da História dando-lhes cor e calor, dessora-se em frases vagas como:

"o que nas oficinas se elabora,"

ou

"o que pensado foi e logo atinge
distância superior ao pensamento."

O que seria peculiar à existência dos homens, o que não se totaliza nunca em razão da variedade inesgotável dos seus perfis, é subsumido no mais alto grau de abstração (“essa total explicação da vida”, “esse nexo primeiro e singular”), ou achatado até o nível das plantas e dos animais: “tudo que define o ser terrestre”.

Prevaecem formas gramaticais neutras, genéricas: *o que, tudo que*.

Uma só metáfora revolve as raízes familiares do poeta e muda o registro alegórico em símbolo animista:

“o sono rancoroso dos minérios.”

Por essa única fenda, entreaberta em um átimo, é possível divisar as Minas, Itabira e suas pedras, o subsolo de orgulho, a dor da memória. Mas o conjunto, uniforme em seu matiz de cinza, afasta qualquer conotação intimista. A ênfase é dada ao tema do “absurdo original e seus enigmas, / suas verdades altas mais que todos / monumentos erguidos à verdade”.

Quando o discurso passa da linguagem cognitiva (*explicação, nexos, enigmas, verdades, verdade*) a uma referência à vida, esta é neutralizada em suas células, pois o que floresce no caule da existência é o “solene sentimento de morte”. Que reino é este, qualificado como *augusto* pela sua majestade, mas que, exposto em procissão de apoteose, dá sinais da própria agonia? A ordem que tem por fundamento uma simetria implacável é, não por acaso, tida por *estranha*.

Walter Benjamin, empenhado em resgatar a potencialidade dialética de toda alegoria, entreviu nos seus mecanismos de reificação vestígios de opressões milenares:

“A personalização alegórica dissimulou sempre o fato de que a sua missão não era personalizar algo próprio da coisa, mas, ao contrário, dar às coisas uma forma mais imponente, armando-a como pessoa.”³

O poeta sabe disso, por suas próprias vias, quando topa no meio da estrada com a Coisa, e a converte em alegoria: obscura e renitente até mesmo no ato de oferecer aos mortais os seus tesouros. “A natureza inteira é personificada, não para ser interiorizada, mas para ser — desalmada.”⁴

A recusa

O mundo sob a forma de emblema é o teatro da alteridade, e aqui assiste razão a Lukács quando, na esteira de Goethe, trava *alegoria e transcendência* no mesmo processo intelectual.⁵

Na história interna da obra poética de Carlos Drummond de Andrade, a consciência sempre reclamou, em face do mundo, os seus direitos. Daí, a força de negatividade que irrompe em versos como estes, que nem o embalo da cantiga alcança disfarçar:

“Que diz a boca do mundo?”

³ Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, apud Georg Lukács, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1967, vol. 4, p. 462.

⁴ Frase de Cysarz, estudioso da lírica barroca; Benjamin a transcreve na obra mencionada.

⁵ Georg Lukács, “Alegoría y símbolo”, in *Estética*, pp. 423-74.

Meu bem, o mundo é fechado,
se não for antes vazio.
O mundo é talvez: e é só.
Talvez nem seja talvez.
O mundo não vale a pena.”

(“Cantiga de enganar”, em *Claro enigma*)

É um modo de resistir, este, todo seu, oblíquo e pertinaz. E que conhece um veemente contraponto, manifesto por tantos outros poemas, no desejo incansável de amar, sempre reiterado apesar, ou por causa, da morte que pulsa e espreita na carne de todos os homens. Amor e morte rondam um ao outro, sem cessar.

Em “A máquina do mundo”, é o gesto da recusa que se risca em primeiro plano. Não se trata mais de um *e*, que sela a continuidade de uma viagem (“E como eu palmilhasse vagamente...”); a hora traz o momento adverso do *mas*: “Mas, como eu relutasse...”.

O ânimo é reticente. O passo para trás desencadeia uma ação interior atentamente seguida e escavada nos sete tercetos que compõem essa unidade de significação. O esquema sintático é o mesmo que opera na abertura: orações modalizadas no subjuntivo — modo incerto e dúbio — e amarradas entre si enquanto preparam o desfecho expresso na oração principal. No começo, a figura regente era a da máquina do mundo que “se entreabriu”; no final, é o ato de retração do *eu*, oposto ao mundo, que “baixa os olhos”, como se os fechasse para não poder ver.

Nessa contraposição, macerada em várias passagens do discurso, está a chave semântica do poema.

Não é unívoca, porém, a interpretação deste baixar os

olhos, “incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta”. O gesto pode ser entendido como a fixação de um modo de ser próprio do viajor, ou então significar a última etapa de um desafio de que o poema divisou as lutas e as derrotas *nel mezzo del cammin*.

A primeira leitura, de cadências ontológicas, detém-se na negatividade, tomada em si mesma, e que parece modelar por dentro o ato da desistência. Fastio, aborrecimento, *taedium vitae* ou, lembrando o belo termo cunhado pela teologia medieval, *acídia* (do grego, via latim, *acedia*). 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 Da 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. Em todos, o enfaro diante do mundo é uma experiência fundadora, pois revela ao homem o ser como gratuidade ou pura indiferença. Os adjetivos “incurioso” e “lasso”, que o caminhante atribui a si próprio, e a oração “desdenhando colher a coisa oferta”, poderiam contar-se entre as manifestações dessa tendência do espírito humano.

Mas há uma segunda leitura que me parece dialetizar a anterior, pois tenta compreender o processo que leva ao estado de *acídia*. Esta não é um dado, uma expressão in-

⁶ Em *Summa Theologica*, II, II, q. 35, a. 1.

variante do caráter do *eu* narrador, mas procede de uma história de empenho sobre o real, uma paixão da mente, que os termos “fé”, “crenças”, “esperança”, “anelo” e “anseio” testemunham com toda evidência. A recusa torna-se inteligível à luz desse passado de experiência e desencanto.

A indecisão do viajor em aceitar o dom tardio do mundo é um indício de que o seu *não* final veio sendo curtido no tempo. A descrição da vontade irresoluta, oscilante, apóia-se no símile das “flores reticentes em si mesmas abertas e fechadas”, imagem de uma alma dividida entre escolhas difíceis, tanto que provocam a aparição inesperada desse fantasmático *alter ego*: “e como se *outro ser*, não mais aquele/ habitante de mim há tantos anos,/ passasse a comandar minha vontade”.

Há, portanto, um *itinerarium mentis* que malogrou, um movimento de procura, ardor, frustração, insistência, enleio, enfim rejeição; o que dá à mudança de desejo em recusa um significado de desengano viril, e não apenas um tom de fastio.

A caminho, de novo

Desdenhada a visão da Grande Máquina, o caminhan-te regressa ao seu mundo, à estrada de Minas pedregosa. A noite já se fechou de todo, e é percebida como “a treva mais estrita”.

Torna-se possível, com o retorno ao contexto familiar, dizer a correspondência entre o sujeito e o universo, matriz de antigas e novas metáforas:

“É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra),
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
que palpítamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.”

(“Passagem da noite”, em *A rosa do povo*)

Alegoria e símbolo, duas formas de conhecimento e de expressão; e, ao mesmo tempo, dois modos de tratar o signo poético: “cifra da transcendência” (a locução é de Jaspers), a alegoria; pesquisa da imanência do *eu* no outro, e do outro no *eu*, o símbolo.

Quando prevalece o regime alegórico, a Natureza e a História compõem antes um *theatrum mundi* do que uma totalização que envolva o sujeito em carne e osso e o afete na sua particularidade biográfica. Isto posto, nada impede que a alegoria force o leitor (ou o espectador) a perceber-se como um ser aleatório e vulnerável, lançado em um mundo que lhe é estranho.

Em “A máquina do mundo”, o processo alegórico ocupa quase todo o espaço da significação, reservando às suas franjas a possibilidade do convívio especular do narrador com a paisagem. Tal como está dito na arte poética de Drummond, o mundo não se reflete na alma, nem “a palavra sono” rima com “a incorrespondente palavra ou-

tono”. A opção por um tratamento musical de raros acordes talvez explique a paradoxal harmonia de “A máquina do mundo”, escrita segundo o modelo da *terza rima* dantesca, mas... sem rima, já que os seus decassílabos são rigorosamente brancos.

Dante, no Canto XXII do “Paraíso”, tendo subido ao oitavo céu — o das estrelas fixas, sob o signo de Gêmeos, “presso all’ultima salute” — recebe de Beatriz o convite para contemplar o mundo inteiro a seus pés, “com olhos claros e agudos”:

“Col viso ritornai per tutte quante
le sette spere, e vidi questo globo
tal, ch’io sorrisi del suo vil sembiante.”⁷

(“Paraíso”, XXII, 133-35)

A pequenez do nosso mundo, visto do firmamento, faz sorrir ironicamente o poeta, que é sempre o juiz soberbo:

“L’aiuola che ci fa tanto feroci
[...]
tutta m’apparve da’ colli alle foci.”⁸

(“Paraíso”, XXII, 151 e 153)

Mas no poeta nosso contemporâneo já não vigoram as robustas certezas que forravam a alma do Exilado e lhe per-

⁷ Tradução literal: “Com o rosto me voltei para todas quantas/ sete esferas, e vi este globo/ tal, que eu sorri da sua vil aparência”.

⁸ Tradução literal: “O canteiro que nos faz tão ferozes/ [...] / todo me apareceu das colinas às fozes”.

mitiam afrontar o mundo com juízos de valor tão sobranceiros: Terra, canteiro mesquinho que faz dos homens feras! A realidade tornou-se infinitamente mais complexa, e a sua decifração, na era da ciência, infinitamente mais árdua. E a voz da poesia, quando ousa falar do cosmos, traz no seu canto chão o acento da perplexidade:

“enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.”