

A Imagem da Melancolia: Carlos Drummond de Andrade e Albrecht Dürer

Simone Rufinoni

Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho analisa e interpreta o sentido crítico da atitude de recusa – em diálogo com a alegoria da melancolia na gravura de Albrecht Dürer – no poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo”.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, poesia brasileira melancolia

Abstract: This paper analyzes and interprets the meaning of the critical attitude of refusal – in dialogue with the allegory of melancholy in the Albrecht Dürer’s engraving – in the poem by Carlos Drummond de Andrade “The machine of the world”.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, brazilian poetry, melancholy

É possível que a impiedosa beleza que emana do poema de Carlos Drummond de Andrade “A máquina do mundo” proceda, a par da linguagem erudita e da sofisticação da fatura, de certo encantamento que advém do enigma inerente ao núcleo temático enunciado. Desse enigma latente dá testemunho a tradição de ensaios dedicados a sua decifração, percorrendo o sentido metafísico, existencial ou mítico da estranha recusa do eu frente ao sentido do universo. O traçado épico do poema nos põe diante da aventura

exemplar de um sujeito que, adstrito à experiência lancinante do encontro insuspeitado, vê-se diante da revelação suprema: a máquina do mundo alegorizada, *imago mundi* cuja recorrência na história das artes configura um *topos*, é repelida pelo sujeito fracassado. Se tal recusa é o centro do mistério, qual o sentido da negação à oferta? A investigação do poema conduz à hipótese de que esse eu faz da negação seu trunfo, acolhendo para si o fracasso como vitória; ao assenhorear-se da precariedade da condição humana, a recusa pode figurar como motivo sublime de resistência.

A máquina do mundo

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

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

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

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

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

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

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

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

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

convidando-os a todos, em coorte,

a se aplicarem ao pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

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

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

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

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

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

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

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

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

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

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e volta 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 de sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
e 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

O sentido da trajetória chã e infausta que diante da oferta se fecha, atrela-se a um passado de busca e ânsia de totalidade. Assim, diante daquele “para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia”, a máquina se *entreabre* “[...] em calma pura, e convidando/ quantos sentidos e intuições restavam/ a quem de os ter usado os já perdera// e nem desejaria recobrá-los”. O tempo verbal no imperfeito dá conta do passado prolongado na experiência vivenciada. Da longa jornada que antecede a recusa nos dão testemunho também as marcas do cansaço resultantes do empenho de um intenso trabalho intelectual, fortemente expresso pela metáfora do olhar aplicado à esterilidade: “pelas pupilas gastas na inspeção/ contínua e dolorosa do deserto,/ e pela mente exausta de

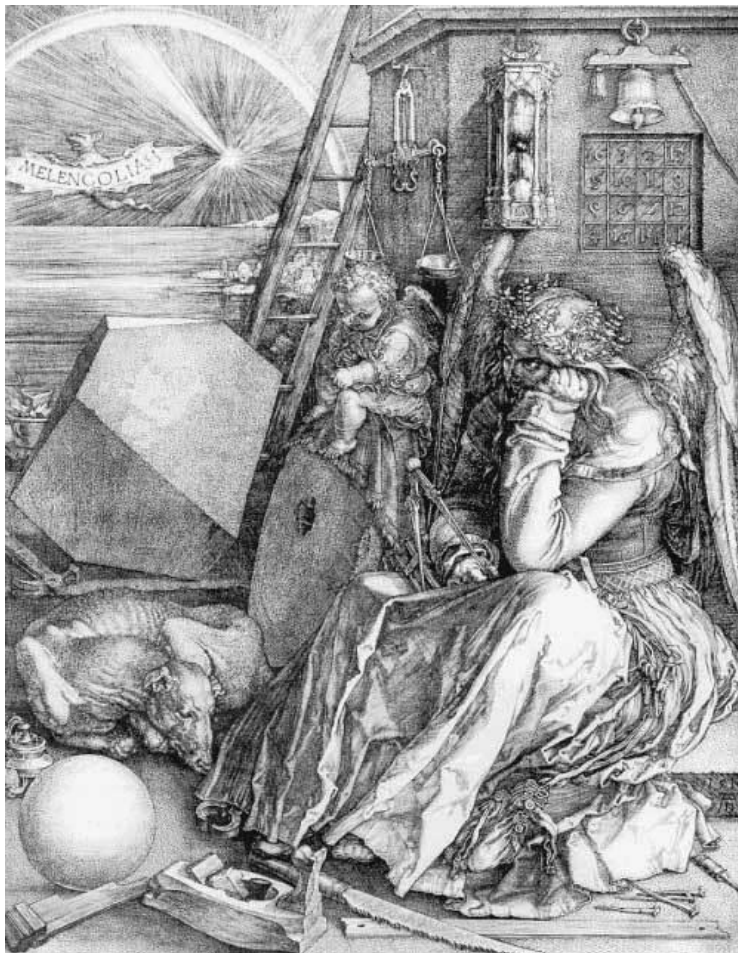
mentar”. A reiteração de “mente” cansada de “mentar” é imagem da reflexão, do empenho racional que sucumbe à fadiga do círculo: “se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiro tristes périplos” culminando com a figuração absoluta do impasse, onde novamente comparecem os olhos: “baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho”. Acorre à lembrança um conjunto de recorrências de sua poética, cuja primeira aparição é a do famoso poema “No meio do caminho”: os olhos, figuração do pensamento ativo, (“Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas”) a exaustão e o retorno do dilema.

O sujeito rejeita o “dom tardio” presente na oferta da máquina. Ato que traduz tédio, apatia, desistência. Seu trajeto mostra, porém, que houve aplicação no percurso de pesquisa mental rumo ao conhecimento. A atitude a princípio incompreensível deixa apreender que no processo ocorreu uma perda cujo objeto indefinido aponta sua natureza abstrata, algo como a privação de um ideal há muito acalentado e que, evadido, passa a configurar um estado lutuoso que impedirá a crença na revelação anunciada. Mas, uma vez que o objeto é indefinido e que a perda recai sobre o eu, confundindo os limites entre sujeito e objeto, o sujeito encontra-se sob o império da melancolia. Sob esse prisma, o eu revela-se sujeito melancólico; a morte do objeto – de cuja busca incessante dá mostras a fadiga e o círculo – recai sobre o eu tingindo-o de negror, apatia e negatividade.

Sujeito à melancolia o eu lírico apresenta afinidades com a imagem alegórica de Dürer, uma vez que esta fixou, na história da arte, os traços dessa disposição do espírito.

O complexo psicofísico que da Antiguidade à Idade Média acreditava ver no estado melancólico o sintoma da influência da bile negra associada ao influxo de Saturno, cujas consequências seriam ociosidade, preguiça, desinteresse – aquilo que a Idade Média chamou de acídia: tristeza do coração, abandono de Deus (Klibansky *et alii* 1989: 465) – será acrescido da leitura renascentista que confere ao antigo temperamento a tonalidade positiva da reflexão ingloria, da ânsia de totalidade e da criação artística. Na poesia pós-medieval a palavra já adquire aspecto adjetivo ou poético passando a designar loucura, disposição passageira de humor, sendo inclusive atribuída aos objetos (*Idem*: 352 e 353). O histórico do conceito revela os passos que levarão da má melancolia à melancolia positiva, poética e intelectual, associada a um desejo contínuo de emancipação do homem (*Ibidem*:

389 e 390). A mudança de perspectiva toma impulso durante o Humanismo que reatará a lição da Antiguidade clássica da vida especulativa, entendendo que o gênio criador está sob o signo da melancolia (*Ibidem*: 391 e 393). Reatando a lição de Aristóteles, segundo a qual ela é, para além do temperamento resultante da doutrina dos humores, atributo dos homens excepcionais, associam-na à fúria divina platônica (*Ibidem*: 398 e 399). A partir daí, a tradição que a relegou a temperamento ou doença é aos poucos alterada e ela deixa de ser a mais nefasta das disposições para aproximar-se do advento da individualidade renascentista. A nova visada faz com que seja vista como disposição do espírito, traço humano relacionado à reflexão sobre a existência e à criação, estado sujeito, inclusive, à bipolaridade perigosa de Saturno.¹ A gravura *Melancholia I* (1514), de Albrecht Dürer, artista alemão do Renascimento, provém desse complexo e compreende a passagem da iconografia exemplar ou pragmática da melancolia para alçá-la a símbolo da nova doutrina, emblema da contemplação sublime.



A gravura imortaliza uma imagem complexa para além dos sentidos restritos à esfera do mundo antigo e medieval. Um sentido humanista se depreende da figura alada em cujo entorno estão objetos – compasso, esfera, bolsa, molho de chaves, ampulheta, bloco de pedra – além dos animais – o cão e o morcego – e da natureza – o arco-íris, o mar. Trata-se de elementos cujo sentido ancora-se na tradição da ideia de melancolia submetida a uma releitura. Assim configurada, a imagem escapa à moralidade medieval e adquire um sentido abstrato e impessoal próprios da alegoria (*Ibidem*: 469). O conjunto sintetiza, por meio da “tríade lamento, fadiga e meditação” (*Ibidem*: 451) um novo sentido e impõe-se como metáfora (Scliar 2003: 82). Marco da iconografia sobre a melancolia, a gravura apreende a transformação pela qual passou o conceito, entalhando seu novo sentido: de temperamento, atrelado à doutrina dos humores, passou a doença, a pecado e, finalmente, sujeitou-se a uma leitura que a entenderia cada vez mais como disposição subjetiva, atributo do intelecto resultante do olhar frente ao enigma do mundo.

Na modernidade, a leitura do fenômeno passará pela investigação psicanalítica com o ensaio de Freud “Luto e Melancolia” (Freud 1992). Para o autor, esses dois fenômenos estariam relacionados à perda do objeto amado, o que implicaria o retraimento da libido e o conseqüente descolamento do mundo; passageiro no caso do luto, permanente no caso da melancolia. Nesta, a perda assume um caráter ideal, torna-se indeterminada e confunde-se com a perda do ego. A leitura de Freud permite pensar o fenômeno como reação diante de uma perda não identificada, o que conduzirá a uma possível leitura dos aspectos sociais do problema na sua apreensão pelo objeto artístico.

Independente das alterações pelas quais o conceito passa, permanecem os traços do estado melancólico, para sempre fixados por Dürer: reflexão, desinteresse, inação, fadiga. O pensamento incessante e impotente está expresso por imagens da tradição associadas à nova leitura que a imagem representa. Os motivos da “face sombria”, do “punho cerrado” e da “cabeça pendida” (Klibansky *et alii*: 450-454) encontrarão o sentido do desengano do mundo: o olhar perdido, alçado para além dos objetos terrenos, mas a eles cingido, a cabeça pendida e segura pelo punho fechado. O visgo especulativo da figura traz o paradoxo das asas que não logram alçar voo, presas que estão ao mundo concreto. Outros objetos da

tradição aliam-se ao sentido novo: os instrumentos geométricos e o molho de chaves colaboram para o sentido de desalento, coroado pela bolsa jogada e aberta, pelo corpo indisposto à ação. Outras marcas se fazem notar: o cão – um dos signos do melancólico segundo Walter Benjamin – o menino com asas, o morcego e, dominando a cena, a escuridão só aplainada por uma luminosidade fosca, índice da atmosfera crepuscular.

A figura oferece, sobretudo, o tormento do pensamento voltado sobre si mesmo – não se trata mais de temperamento ou doença, mas da aventura da subjetividade diante do conhecimento. A face absorta comunica a obsessão por um pensamento que não pôde ser solucionado ou esquecido (*Idem*: 495).

O drama e o sentido da recusa, encenados nesse poema de tonalidade narrativa que é “A máquina do mundo”, podem, sem descuidar das especificidades do texto moderno e da historicidade que lhe é inerente, ser lidos sob a égide da melancolia. Nesse sentido, cabe interpretá-la não como, conforme a tradição, fenômeno psicofísico, nem tampouco restringi-la à leitura psicanalítica; mas atender ao primado do contexto que permitirá entendê-la como fenômeno *psicossocial*. Esse novo pressuposto pretende ver na subjetividade melancólica um sentido historicamente configurado, o que implica ler o significado social da estrutura da perda.

O poema de Drummond inicia-se sob o domínio da escuridão que ressoa a interioridade do eu; ao final, sabe-se que a cena passou-se durante o final da tarde (“fecho da tarde”) e começo da noite, período, segundo a tradição, propício à manifestação da melancolia.²

Ao cansaço e apatia com que o eu observa a aparição da máquina, associam-se outros sinais da petrificação: no terreno palmilhado “vagamente”, o som do caminhar é “pausado e seco” sob um “céu de chumbo” onde as aves com “formas pretas” “pairam”. A escuridão externa é correlata ao estado de espírito desenganado, a ponto de tornar ambígua sua origem, já que bem poderia ter nascido das desventuras do eu tingindo o mundo de negrume: “[...] 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”. Face sombria afinada à *facies nigra*, tema da tradição incorporado pela alegoria de Dürer. Índices da interioridade imersa em negatividade e ceticismo, as trevas,

que vêm do eu e do mundo, dominam a cena e são apenas elididas pelo clarão emitido pela máquina, tornando ainda mais forte o descompasso entre a explosão de luz do poder e a subjetividade lutuosa.

Novamente no “meio do caminho”, nessa estrada pedregosa que ecoa Minas, o tempo para. De lembrar a ampulheta da gravura cujos espaços com quantidades idênticas de areia se referem ao congelamento do tempo (Scliar: 84). O caminhar a esmo é movimento que falsamente opõe-se à paralisia, uma vez que, dado o caráter de desnor-teio e indeterminação da trajetória, o deslocamento contém o sentido de estagnação. Emerge o parentesco entre a melancolia e o resultado supremo da ruminacão da consciência de si: o confronto com o enigma da morte.

À alegoria de Dürer não corresponde uma alegoria similar no poema. Não se fazem sob as mesmas bases os termos de comparação: a alegoria do poema recai sobre a máquina, antítese do humano ou do melancólico, ente luminoso, dotado de poderes. No texto há nítida distinção entre sujeito e objeto e a máquina é o elemento sujeito à alegoria; personificada e ao mesmo tempo desalmada.³ O contraste entre o eu e o outro assume outras configurações: entre luz e treva, sabedoria e ignorância, absoluto e consciência amarga de si. Ao lado do ente poderoso situam-se os atributos a princípio positivos; no entanto, a dinâmica do poema entremostra a plenitude como arrogância e a magnanimidade como artimanha. No centro, aquele que encarna a condição humana é brinquete do poder, cujos sentidos são despertados para novamente sentir o peso de sua insignificância. Ao final, após a desistência, o eu segue “vagaroso, de mãos pensas”, imagem que remete à cabeça pendida da gravura.

Face à situação limítrofe, por sua vez o eu lírico é apresentado com as marcas do estado melancólico cujos sinais foram eternizados pela gravura. Mas ocorre uma singular diferença ao nível da representação que, contudo, não compromete a presença dos traços definidores da melancolia, ao contrário a reforça. Os objetos dispersos na gravura, que alegorizam esferas da vida ativa e do conhecimento humano, dão à cena a fisionomia da paralisia diante do insondável; no poema, há um deslizamento de tais atributos que estarão presentes como qualificativos da própria máquina, genéricos e totalizadores, capazes de abranger “tudo o que define o ser terrestre” além da “natureza mítica das coisas” e “do

absurdo original e seus enigmas”. Tudo aquilo que a mente do renascentista Dürer parecia entrever como inacessível à condição humana, Drummond localiza na máquina-esfinge, espécie de personificação do poder.

O complexo sistema apreendido por Dürer, síntese que contém a tradição e a ultrapassa, comparece em outros elementos compositivos do poema. Assim, há certa correspondência entre os atributos da máquina e o significado dos utensílios dispersos pela gravura: ambos captam as potencialidades do universo enigmático, entrevistas pela visada humana. No momento, destacado no poema pelas aspas, em que a máquina fala, reiterando, na oferta, sua suposta generosidade face à miséria do eu, ocorre o desfile dos seus atributos: ela contém toda riqueza, toda ciência, a “total explicação da vida”, o mistério da flora, da fauna, dos deuses. Tudo o que, para além do homem, “dá volta ao mundo e volta a se engolfar/ na estranha ordem geométrica de tudo”. Na sua natureza de alegoria, também a imagem de Dürer continha um pouco de tudo como uma espécie de inventário das artes manuais, da ciência, da alquimia, tudo o que o melancólico abandona por intuir o impossível saber. Atente-se para a presença da geometria na imagem, signo das potencialidades humanas, a mais alta ciência da época do artista; no poema moderno a tão almejada ordem é “estranha” (“estranha ordem geométrica de tudo”), como se o mais alto conhecimento fosse para sempre interdito. Sintoma da incerteza e perda de paradigma na modernidade.

Apesar da distância entre sujeito e objeto, ambos comparecem, de modos diversos, marcados pelos traços da melancolia. Mas qual o significado histórico possível da atitude de recusa do eu diante da máquina-esfinge?

Inserido em *Claro Enigma*, livro de 1951, posterior, portanto, às experiências da lírica de orientação engajada, o poema refugia-se no enigma e se fecha às fáceis conclusões. O livro todo, de certo modo, pode ser lido como desdobramento da recusa ao discurso participante numa espécie de oposição tácita diante de uma realidade cada vez mais impenetrável à ação humana e à palavra poética (Camilo 2001). Nesse sentido, afrontar a máquina é o mais alto grito de insubmissão que a condição humana pode dar às falsas promessas de um mundo administrado. Desse modo, a elaboração poética da melancolia confere à desistência outro grau de complexidade.

A esse título, cabe lembrar certos estudos que procuraram interpretar o sentido da recusa à participação no campo da arte, recorrente em certas épocas, como sintoma de uma calculada abstenção crítica. Sob essa óptica, é que a suposta atitude abstencionista de Baudelaire e Flaubert, por exemplo, é dialeticamente relida. Ross Chambers analisa a eclosão da melancolia na literatura francesa que se segue à experiência de 1848, em especial em Flaubert e Nerval, como “cólera vaporizada” (Chambers 1987). Trata-se de, num movimento dialético, ver a resignação e o afastamento da realidade na produção do período como estratégia de ataque. Nesse caso, os ideais desejados outrora podem metaforicamente associar-se à evaporação; a dissolução remete à maturidade que substitui a ação pelo pensamento. Nesse caminho, vale mencionar o estudo de Vagner Camilo sobre o Drummond de *Claro Enigma*, leitura que aponta a significação social do afastamento da lírica participante. Como destacou Alfredo Bosi, no poema em pauta, o sujeito passou por um “desengano viril”, fruto de uma trajetória de empenho especulativo fracassado (Bosi 2003: 118). Sob esse prisma, portanto, a maturidade do eu lírico – evidenciada pelo intertexto que o poema estabelece com a situação épica da *Divina Comédia* que, por sua vez, reverbera o “no meio do caminho” drummondiano cuja pedra também traz matizes melancólicos – atesta que a negação não implica arbitrariedade, mas sim desistência segura, fruto de desilusões que cravaram fundo na experiência do sujeito.

O *pathos* dramático dessa narrativa velada faz ver por detrás do caminhante na estrada da vida algo como uma arqueologia fáustica, no sentido da ânsia de totalidade aliada à percepção da incompletude humana e do seu caráter demoníaco no mundo. O Romantismo também viu na face sombria da gravura de Dürer traços do drama fáustico (Klibansky *et alii*: 574): de fato, os objetos abandonados, síntese das potencialidades humanas, podem figurar o paradoxo entre totalidade e fragmentariedade, assim o melancólico contempla os frágeis elementos terrenos tão distantes do eterno onde residiria o supremo saber. Desse ponto de vista, uma das camadas de significação da imagem da máquina pode aludir ao poder sob as vestes do Conhecimento, sempre inalcançável.

Em Drummond, o caráter fáustico entrevisto consiste na memória do sofrimento cujas notas se evidenciam no elenco dos sentidos derrotados e reivindicados pela retórica da voz suprema ao apresentar-lhe “o pasto inédito da natureza mítica das coisas”. A superioridade

da *imago mundi* revela-se arrogância na medida em que o acúmulo de seus atributos abstratos e magníficos reforçam a interdição e o arbítrio da dádiva. O ato da oferta, contudo, conhecerá a sublime afronta da recusa, por meio da atitude altiva e quixotesca que retira da pequenez humana (“noturno e miserável”) a inteireza moral capaz de desistir. Ao que a máquina fecha-se “... se foi miudamente recompondo” e o eu, à custa de si mesmo, opta por ser aquele que nega: satanicamente usa o único ato de resistência frente ao imponderável, valendo-se do aprendizado da frustração em cujo malogro talvez resida a única possibilidade de vitória. Pode-se inclusive aventar que a atitude do eu impediu mais uma fraude do grande poder, pois a experiência lhe ensinou que aceitar a oferta implicaria decepção ou mesmo outra forma de opressão. O sujeito desafia o desconhecido com as frágeis armas que lhe outorgou a condição humana: vontade e liberdade. Sabe-se condenado à derrota; reporá, contudo, incansavelmente, qual Sísifo, a pedra da consciência inconformada que rola pela montanha do mundo (Villaça 2006: 75).

A se considerar o contexto em que se insere o poema, a saber, a polêmica em torno da suposta acriticidade do livro *Claro Enigma*, a recusa da poesia frente à arte engajada pode compartilhar do flerte com os modos do esteticismo, reabilitação da autonomia da arte enquanto esfera resguardada de toda corrupção, crítica cujo centro é a terminante rejeição ao mundo deteriorado.

O confronto com outros textos do poeta pode aclarar a hipótese de que a atitude do melancólico implica um ato de crítica radical diante do mundo. A poética drummondiana recorreu, em diferentes momentos, à figuração do impasse. Ora mais afeito à decifração, ora mais resguardado pela indeterminação do signo poético, o fato é que metáforas como a “pedra”, no famoso poema “No meio do caminho”; a “Grande Máquina”, em “Elegia 1938”; o “Enigma”, em “O Enigma”; o inseto-planta-poema, em “Áporo” e finalmente o impasse absoluto figurado em “A máquina do Mundo” traduzem um caminho que permite aventar uma hipótese integradora de interpretação.

Nesse percurso, os motivos da recusa afloram como uma espécie de sintaxe coerente e múltipla, peças cuja organicidade pode configurar um traço de sua poética. De “No meio do caminho”, “A máquina do mundo” retém a situação mítica e exemplar. Lembre-se, ainda, que a gravura-síntese do estado melancólico contém o bloco de pedra, mais um dos

símbolos do melancólico (Benjamin 1984). Além disso, é possível inferir que o obstáculo enigmático desse poema do seu primeiro livro conduziria a outras imagens poéticas, sempre atentas à apreensão do contexto social. O poema “O Enigma”, de *Novos Poemas* (livro de 1948, portanto situado entre *A Rosa do Povo*, livro marcado pela lírica participante, e *Claro Enigma*, obra que representa um retorno à dicção clássica), perfaz a elaboração cifrada do processo social, acrescentando que a paralisia não é mais de um, senão de todos diante da “forma obscura” que “lhes barra o caminho”. Os homens são as pedras que esbarram na “Coisa” que “medita”, “obscura”. Aquilo que era figurado como obstáculo externo ao eu, passa a condição interna, como se diante do agravamento dos impasses do mundo, a subjetividade sucumbisse, vítima do irrefreável processo de reificação. Assim o eu, em agônica comunhão com o outro – historicamente já distante da possível união almejada pela lírica participante – torna-se pedra.

Mas é, sobretudo, em “Elegia 1938” e “Áporo” que a situação aporética entremostra seu enraizamento histórico: o “país bloqueado” (de Áporo), como sucedâneo do poder econômico da “Grande Máquina” (de “Elegia 1938”), imagem da cegueira do poder internacional pronto a destruir. Mais propenso à decifração, o poema de *Sentimento do Mundo*, “Elegia 1938”, sintetiza o capital nessa imagem da grande máquina, que a todos engole “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”, lançando luzes sobre o sentido profundo de outras imagens mais herméticas.

Ao se perseguir a obsessiva presença de certas imagens na obra de Drummond, desponta algo como uma arqueologia das suas figurações poéticas por meio da qual se pode flagrar o traçado por onde se cifrou o sentido imanente da recusa ao mundo: o confronto exemplar do homem com a História, cujo sentido evoca o cenário naturalizado da opressão, confere à melancolia drummondiana o caráter contemporâneo de lúcida oposição.

Bibliografia

Andrade, Carlos Drummond de (1992) *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

Benjamin, Walter (1984) *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.

Bosi, Alfredo (2003) “ ‘A Máquina do Mundo’ entre o símbolo e a alegoria”, in *Céu, Inferno*, 2ª ed, São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34.

Camilo, Vagner (2001) *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial.

Chambers, Ross (1987) *Mélancolie et Opposition. Les débuts du Modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti.

Freud, Sigmund (1992) “Luto e Melancolia”, tradução de Marilene Carone, São Paulo, Revista Cebrap nº32.

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz (1989) *Saturne et la Melancolie*, tradução de Fabienne Durant-Ogaert e Louis Évrard, Paris, Gallimard.

Oehler, Dolf (1999) *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*, tradução José Marcos Macedo, São Paulo, Cia das letras.

Scliar, Moacyr (2003) *Saturno nos trópicos*, São Paulo, Companhia das letras.

Villaça, Alcides (2006) *Passos de Drummond*, São Paulo, Cosac Naify.

Simone Rufinoni é professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) onde obteve os títulos de mestrado (1999) e doutorado (2006) em Literatura Brasileira. Autora de *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna* (Edusp/Nankin 2010). Domínios de investigação: Simbolismo e Realismo no Brasil, Literatura brasileira do século XX (poesia e prosa), literatura comparada entre outros. Recentes objetos de pesquisa: o romance brasileiro a partir dos anos 30 e o Modernismo brasileiro.

NOTAS

¹ O melancólico estaria sujeito à bipolaridade da influência de Saturno, ao mesmo tempo benéfica e nefasta (Klibansky 1989: 415).

² “En outre, nous savons (...) que le troisième quart de la journée, c’est-à-dire celui qui s’étend de trois heures de l’après midi à neuf heures du soir, est propice à la mélancolie.” [Além disso, sabe-se que a terceira quarta parte do dia, isto é, aquela que se estende das três horas da tarde às nove horas da noite, é propícia à melancolia] (Klibansky et alii 1989: 497).

³ Valho-me da expressão de Cysarz citada por Benjamin e referida por Alfredo Bosi a fim de definir a natureza do procedimento alegórico, in “A ‘máquina do mundo’ entre o símbolo e a alegoria” (Bosi 2003: 115).

* A reprodução da imagem é da responsabilidade da autora deste artigo.