

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 35, jul-dez/2024

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Tempo presente e tempo mítico
em Carlos Drummond de Andrade**

Cristiano Perius

Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá (PE)

RESUMO

Tempo presente e tempo mítico em Carlos Drummond de Andrade

A poesia de Carlos Drummond de Andrade apresenta momentos de aceitação e fuga do tempo presente. *A rosa do povo*, de 1945, é marcada pelo realismo social e utópico que acredita na comunicação poética e na transformação do mundo. Este lirismo social, no entanto, é contrariado pela coletânea seguinte, *Claro enigma*, de 1951, caracterizado pela recusa do tempo presente e edição do tempo mítico. O otimismo do poeta que abraça o povo e o convida a participar de ideais comunitários, na coletânea de 1945, contrasta com o pessimismo crítico da coletânea de 1951, marcado pelo hermetismo e recuo à torre de marfim. Visto desta forma, o lirismo indica um movimento de prejuízo e enfraquecimento em relação a si. Nossa análise visa retomar a avaliação – largamente divulgada pela crítica – de que o *Claro enigma* não representa dano ou prejuízo em relação *A rosa do povo*, mas introduz novos elementos estéticos a partir dos quais é possível retirar conseqüências filosóficas acerca do debate sobre o engajamento literário. O *Claro enigma* não representa retrocesso em relação à obra anterior, mas um novo tipo de engajamento fundado sobre o olhar humanizado, concentrado sobre a condição humana e apenas indiretamente ligado aos fenômenos sociais e políticos.

Palavras-chave

Drummond; Merleau-Ponty; tempo mítico; engajamento

ABSTRACT

Present Time and Mythical Time in Carlos Drummond de Andrade

The poetry of Carlos Drummond de Andrade presents moments of acceptance and escape from the present time. *A rosa do povo*, from 1945, is marked by social and utopian realism that believes in poetic communication and the transformation of the world. This social lyricism, however, is contradicted by the following collection of poems, *Claro enigma*, from 1951, characterized by the refusal of the present time and the edition of mythical time. The optimism of the poet who embraces the people and invites them to participate in community ideals, in the 1945 collection, contrasts with the critical pessimism of the 1951 collection, marked by hermeticism and retreat into the ivory tower. Seen in this way, lyricism indicates a movement of weakening. Our analysis aims to return to the assessment – widely disseminated by critics – that *Claro enigma* does not represent harm or loss in relation to *A rosa do povo*, but introduces new aesthetic elements from which it is possible to draw philosophical consequences regarding the debate on literary engagement. *Claro enigma* does not represent a step backward in relation to the previous work, but a new type of engagement based on a humanized perspective, focused on the human condition and only indirectly linked to social and political phenomena.

Keywords

Drummond; Merleau-Ponty; mythical time; engagement

PERIUS, Cristiano. “Tempo presente e tempo mítico em Carlos Drummond de Andrade”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 18, n° 35 (jul-dez/2024), p. 87-109.

DOI: [10.22409/1981-4062/v35i/557](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v35i/557)

Aprovado: 16.07.2024. Publicado: 31.12.2024.

© 2024 Cristiano Perius. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 16.07.2024. Published: 31.12.2024.

© 2024 Cristiano Perius. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

*O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.*
Carlos Drummond de Andrade

Introdução

A publicação do *Claro enigma*, em 1951, provocou um choque no público acostumado com o poeta generoso, solidário e equilibrado de *A rosa do povo*, publicada em 1945.¹ Não por acaso causou enorme sobressalto, em razão do tom amargo e pessimista, voltado contra a própria criação poética, agora obscura e hermética, desinteressada em ofertar a rosa ao povo, isto é, visar os temas sociais. O fato é que o *Claro enigma* apresenta, desde a primeira página, a famosa epígrafe de Paul Valéry: “*Les événements m’ennuient*” (“Os acontecimentos me aborrecem”). Para alguns críticos, em grande parte influenciados pelo concretismo, o fechamento dos canais de comunhão social representa, do ponto de vista do conteúdo, um ato de traição em relação à ideologia de esquerda, consequência da desilusão do poeta com o Partido Comunista, e, do ponto de vista da forma, com o “retorno” ao classicismo, uma negação do projeto modernista ao visar a independência da arte e sua desvinculação com os eventos sociais e políticos.

Nas páginas que seguem, vamos recolocar este debate de forma a acompanhar a fortuna crítica do poeta, segundo a qual a poesia do *Claro enigma* não representa retrocesso em relação à coletânea anterior, mas uma nova forma de engajamento literário, proposta a partir de uma transformação radical em sua poesia. A valorização do *Claro enigma* (e das coletâneas imediatamente sucessivas) como lugar de relevância é unânime para a crítica especializada e o estranhamento é, pode-se dizer, coisa do passado. Nosso intuito é o de seguir as conclusões da crítica, porém, iluminadas a partir do debate filosófico sobre o engajamento da literatura.

1. O embate histórico

Se acompanhamos a recepção do *Claro enigma* em sua época, percebemos o diagnóstico compartilhado segundo o qual a eticidade de *A rosa do povo* foi inteiramente suprimida. Em lugar dela, alienação e descompromisso, ou seja, a torre de marfim. O formalismo classicista é, do ponto de vista estético, a pá de cal sobre os ideais socialistas de luta contra as desigualdades sociais e combate ao *status quo*.²

Para se ter uma noção do choque causado pelo *Claro enigma*, examinemos algumas manifestações da crítica em tom de desagravo:

Segundo Décio Pignatari: “A Guerra Fria lançou Drummond numa longa noite tartamuda, onde parece perder os fios do *projeto* (no sentido sartriano do termo) e do concreto: formalismo e subjetivismo tomam conta de sua poesia e ameaçam *aliená-lo*, entregá-lo embrulhado no *misticismo*”.³

Segundo Haroldo de Campos:

Drummond que emprestara a gravata chamejante de Neruda e saudara Maiakóvski, que quisera ver seu poema atravessado pelo povo, Drummond participante do poema “Nosso tempo”, capaz de aparar o élan tribunício no gume acerado da ironia e da derrisão, de repente começou a entediar-se dos acontecimentos. ‘Les événements m’ennuient’, Valéry, é a significativa epígrafe do *Claro enigma*. E ei-lo a praticar esse *tédio alienante*, reescrevendo em soneto o seu “No meio do caminho tinha uma pedra” que virou “uma pedra que havia em meio do caminho” em polida e castiça chave-de-ouro.⁴

Segundo Mario Faustino:

O sr. Carlos Drummond de Andrade é dono do mais ponderável corpo de poemas que já se formou na nossa história literária. Mas o sr. Carlos Drummond de Andrade rompeu subitamente com todo um sistema ético e estético – é difícil enxergar nele uma solução eficiente para os problemas que justificam a ação poética no Brasil...⁵

Os crimes estão postos: misticismo alienante (D. Pignatari), esteticismo (Haroldo de Campos) e silêncio quanto ao que interessa (Mario Faustino). Mas será verdade que “nosso maior poeta público”, segundo a expressão de Sérgio Buarque de Holanda, rompeu com o seu sistema ético e estético?

Ora, o *Claro enigma* apresenta uma série de novidades em relação *A rosa do povo*. As novidades instauradas pela forma remanejam, evidentemente, o conteúdo. A transformação que desejamos examinar é a passagem do tempo presente ao tempo mítico, isto é, a abstração e o distanciamento como forma de reflexão sobre a condição humana. Os efeitos desta mudança não cortam os laços entre a arte e a sociedade, mas propõe uma nova configuração poética.

Em outras palavras, as novidades que aparecem, classicismo, formalismo, hermetismo e orfismo, devem ser examinadas para além de expedientes meramente técnicos, mas a partir de uma intencionalidade que visa responder a diversas contradições do tempo e, ao mesmo tempo, produzir uma nova forma de sentido para a arte – não necessariamente desengajada.

O *classicismo* do *Claro enigma* pode ser identificado a partir do uso de regras clássicas de composição, entre as quais a rima, o ritmo e o metro, além da prática recorrente do soneto.⁶ O *formalismo* está na preocupação com as palavras em sua autonomia – e tem por efeito a censura de se aproximar do esteticismo, segundo o qual a arte é apenas bela, pois visa a arte pela arte no sentido de um purismo estético. O *hermetismo* representa a poesia voltada ao enigma, à dificuldade, quando o sentido do poema não é claro e nem pode ser facilmente reconhecido. Finalmente, o *orfismo* representa a origem da arte poética, isto é, o momento em que não havia distinção entre música e poesia. Orfeu é cantor-encantador, sua música maravilhosa produz conforto e adesão imediata. A menção a Orfeu marca, além do canto, o papel demiúrgico, responsável pela ordenação do mundo, isto é, proporcionar a ordem sobre o caos. Os poetas são semideuses, senão intérpretes dos deuses. Em sua palavra os homens se reconhecem. A verdade humana

depende deste poder hierofânico que traz luz ao mundo pela força da palavra. Assim, estamos diante de uma linguagem régia, adâmica, adamantina, sem mácula, apta a reunir o homem e a natureza. A evocação órfica implica a consciência da fragmentação e perda da relação harmônica com a natureza por parte dos modernos, segundo os quais a palavra mítica representa a unidade áurea.

Ora, todos estes elementos colaboram para a passagem da “rosa do povo” à “rosa das trevas”, segundo a expressão de Vagner Camilo. Analisemos um poema representativo deste movimento.

PEQUENO MISTÉRIO POLICIAL
ou A MORTE PELA GRAMÁTICA

Não amando mais escolher
entre mil serôdios programas,
e posto entre o tédio e o dever,
sabendo a ironia das camas

e tudo que – irrisão – é vômito
sobre a rosa do amanhecer,
igualdade no ser, não ser,
covardia de peito indômito,

mas possuidor de um atro armário
(para o que viesse a acontecer)
onde cartas, botas, o anuário
das puras modas de dizer

e uma faca pernambucana
se compensavam sem saber,
eis que mergulha no nirvana:
mas o aço, intacto! Que fazer?⁷

A primeira imagem que nos interessa analisar é o “mergulho no nirvana” (v. 15). Associado à sabedoria oriental, o nirvana é um estado de quietude, de harmonia com a natureza e de felicidade proporcionado pela extinção do desejo e aniquilamento do indivíduo. Ora, a extinção do sujeito é exatamente o que acontece sintaticamente no penúltimo verso do poema, onde o sujeito está oculto. Quem mergulha no nirvana? O eu poético. Posto “entre o tédio e o dever” (v. 3), encontra-se indisposto em relação ao tempo presente, sem, contudo, perder a consciência do dever, a saber, a obrigação de fazer uma poesia consistente.

Em outras palavras, o poeta tem o desejo de comunicação, mas não consegue realizá-la de forma satisfatória. O trabalho diuturno do fazer poético é mencionado de forma negativa, pois há “irrisão e vômito” (v. 5) sobre a “rosa do amanhecer” (v. 6). Ora, a rosa representa a melhor parte de seu fazer, o *télos* de um programa ao mesmo tempo ético e estético. O bloqueio e o impedimento da rosa significam o novo momento poético, marcado pela morte do eu lírico, agora entediado com o tempo presente e recolhido em si mesmo, entregue a meditação profunda. A morte do lirismo social e público do poeta do povo é mencionada no título do poema, duplo, por sinal. A duplicidade do título menciona um mistério policial e também aponta o criminoso, a saber, a gramática. Trata-se de um inquérito policial a ser investigado a partir das pistas de um crime. Quem matou o poeta? A habilidade poética está na arte de manipular as palavras. A gramática representa a lógica da linguagem, isto é, sua estrutura, por essa razão, a força da gramática aparece figurada por imagens bélicas. “Armário” é um móvel originariamente utilizado para guardar armas. “Botas” é um utensílio dos soldados. “Faca pernambucana” é uma alusão a João Cabral, autor de “Uma faca só lâmina” (1955), “aço” é a essência material das armas brancas. Entretanto, assim como o aço da faca, todas as armas estão intactas. Guardadas no armário, não servem para nada. Sem uso, são apenas instrumentos inertes, sem ação, sem movimento. A conclusão do poema: “que fazer?”, conclui as imagens da melancolia, da acedia, da apatia, da inércia e do desengano de um poeta outrora acostumado a lutar com as armas da linguagem.

Conclui-se disso que o novo momento poético representa a crise da poesia social-participante. Para ilustrar o contraste entre os dois momentos, o crítico Vagner Camilo utiliza as expressões “praça dos convites”⁸, endereçada a *A rosa do povo*, e “mergulho no nirvana”, ao *Claro enigma*. É o período em que a poesia despede-se dos poemas de temática social, chamados de “dramas do cotidiano”. Do ponto de vista conjunto da obra, tudo se passa como se fôssemos de um grau maior de comprometimento com a subjetividade do poeta à “eticização” do eu na poesia meridiana até chegar ao fechamento do

horizonte social no *Claro enigma*, ou seja, a obstrução do foco sociológico e a opacidade da poesia. Em outras palavras, é como se Drummond caminhasse do humor grotesco de *Alguma poesia* ao humor cada vez menos imediato e mais intelectualizado das coletâneas seguintes, *Brejo das almas* e sobretudo *Sentimento do mundo*, até alcançar a tonalidade ética dos poemas urbanos dos anos 1940 (Drummond fixa-se no Rio de Janeiro em 1934). O fechamento dos canais de participação abertos pela poesia ligada ao povo, o crescimento do enigma e o hermetismo da pedra interceptante são formas correlatas à impossibilidade de dissolução dos conflitos entre a arte e o mundo. Do ponto de vista da conjuntura histórica, o crescimento do marxismo, a ditadura Vargas e a Guerra Fria proporcionam o estado de desengano e o pessimismo do *Claro enigma*.

É interesse acompanhar a história desta transformação poética, pondo as suas peças em outra chave e mostrando o que ela tem de interesse. É nessa direção que José Guilherme Merquior caminha, chamando a poética do *Claro enigma* de “segunda maturidade do poeta”⁹ (a primeira corresponde a *A rosa do povo*). É importante observar que se examinarmos, por contraste, a lírica dos anos 1940 e a dos anos 1950, a poesia dita social ou participante dos ideais comunitários e o pessimismo dominante do pós-guerra, veremos que a transformação completa dos caracteres histórico-culturais permite a gênese de uma literatura que modifica a forma de se engajar no mundo.

Na verdade, é o contexto de extrema crise que move a poesia do *Claro enigma*, mas em sentido perfeitamente atípico. Os acontecimentos que “calaram o nosso maior poeta público”, e que estão pressupostos na epígrafe do livro, podem ser esboçados na forma de um duplo movimento: primeiro, fuga de estetização da arte em sentido estrito, como era de se esperar da arte pela arte, da dita torre de marfim, ou outras formas de manifestação artística facilmente criticáveis como entorpecentes do espírito crítico; e, segundo, a incompatibilidade com uma literatura vinculada ou diretamente comprometida com o político. De saída, portanto, o *Claro enigma* tem a virtude de levar a experiência da linguagem ao estado de

máxima independência, sem desfazer-se por completo do sentimento do mundo.

Não podemos esquecer que a recusa e a dificuldade de comunicação entre o poeta e o povo, se atingem o apogeu na década de 1950, são vencidas pela forma privilegiada de expressão do silêncio, de modo que o *Claro enigma* é a forma negativa de resultado expressivo, ou, se quisermos, a forma positiva de silêncio sobre o mundo. Importa a percepção ainda bruta, não mapeada pela natureza das ideias, que está na raiz da melancolia que gerou a sensação de dúvida e o tom esquivo, alegorias do “sinal de menos” – conforme o “Poema-Orelha” de *A vida passada a limpo*. A transformação do poeta público em poeta precário é a própria metamorfose da expressão poética nos limites do que é dizível. Mais ainda, é a forma de trazer para a experiência da linguagem – mesmo que essa linguagem se dê sobre índices negativos – a “precária síntese”, isto é, a forma impura de silêncio, cujo sentido é ambíguo e apenas aparentemente contraditório. Em outras palavras, não se trata de um retrocesso, mas de uma novidade que diz mais ao dizer menos, pois o dizer é elevado ao estado de tensão máxima entre a expressão poética (crítica e pessimista) e a forma (melancólica e negativa) de avaliar o mundo.

A segunda observação importante e ligada à primeira diz respeito ao formalismo clássico dos anos 1950. Vagner Camilo, além de fazer um recorte estratégico das disputas que marcaram o terreno crítico desde Antonio Candido, delimita o que se poderia chamar de viragem histórica na fortuna crítica do poeta, ou seja, o golpe decisivo sobre a tripartição clássica da poesia drummondiana: irônica, social e metafísica. José Guilherme Merquior refere-se ao livro de 1951 como “clássico moderno”. Por classicismo há que se entender a abstração do real, que vem a ser o ponto forte de Drummond nesse período. Tal abstração, se mostra independência artística e descompromisso ideológico, embora tivesse lugar privilegiado somente após o realismo de *A rosa do povo*, é uma forma de concentração sobre o essencial para fazer face à crise da cultura. Nesse caso, o contraponto de Drummond pode ser

perfeitamente reconhecido na literatura mundial contemporânea. Como nota Guilherme Merquior: Mallarmé, Kafka, Rilke, entre outros, estão na mesma via de percepção do mundo. Perseguindo o *flâneur* baudelairiano, Walter Benjamin já havia dado relevo ao *spleen* característico da metrópole moderna.¹⁰ A impossibilidade de alcançar a totalidade obriga o poeta a um estado de concentração máxima para a produção de algo mínimo: a consciência da perda, em primeiro lugar, que configura a ótica trágica e o que poderíamos chamar de “explicação órfica da terra”, isto é, a miragem de uma linguagem tautegórica e capaz de reunir o ser do mundo.

A partir destas observações, é possível concluir que não se trata de uma recusa do tempo presente, como se o poeta estivesse entediado por capricho. A melancolia e o pessimismo não se dão por razões subjetivas, ao contrário, são o resultado de uma longa meditação sobre o sentido do mundo, editado, agora, de modo a aceitar a forma impura. Se o tempo presente não é matéria de poesia, tal como acontecia em *A rosa do povo*, é porque a abstração e o distanciamento permitem a passagem do cotidiano ao essencial, do mundo finito e fugaz ao inefável.

O apuramento da indústria poética, registrada a perda metafórica do mundo, é o resultado poético da “precária síntese”, isto é, o estado de concentração máxima para a obtenção do mínimo. Em outras palavras, em lugar da experiência “politizada” do mundo, a expressão mínima, concentrada e essencial da própria perda e impossibilidade de totalização do mundo. Se a experiência poética não é política, no sentido puro da palavra, desdobra o silêncio como a forma impura de manutenção do traço artístico sobre a crise da cultura. Mais ainda, usa a palavra para silenciar o mundo de sua fala vazia e gasta de sentido.

Podemos explicar em parte a perda de horizonte utópico, seguida de perto pelo amadurecimento da crise, no que diz respeito ao lirismo dos anos 1950, através da decepção proporcionada pelos regimes totalitários da Segunda Guerra e a recusa de participação nas propostas neo-modernistas em

curso. Isso para dizer que o domínio político, inviabilizado pela perda dos ideais de restauração da liberdade, origina, na geração dos intelectuais, em geral burgueses, a melancolia e a expressão da angústia como resposta ao tempo presente. É nesse sentido que se pode perceber a desistência de vinculação da poesia com o político e, ao lado dela, a “queda” para o metafísico, isto é, a tendência para as questões fundamentais da existência. Segundo Vagner Camilo: “O imobilismo reflexivo revela, alegoricamente, o impasse do artista e do intelectual modernos, privados de atuação prática e condenados à reflexão melancólica sobre si mesmos e o mundo”.¹¹ Seguindo essa nota, podemos ver que, a partir de meados daquela década, há uma mudança do papel que o intelectual desempenha.

Em outras palavras, tudo parece se conduzir para um espaço de introversão da consciência poética como forma de crítica ao ser do mundo. É por isso que as preocupações formais não representam o descompromisso com a realidade. Não há metalinguagem, arte, problemas formais, de lado, e engajamento social e político, de outro. Não se trata de escolher entre autonomia e comunicação, como se, escolhendo um lado, houvesse prejuízo ao outro. O vínculo entre arte e sociedade é mais forte do que a aparente escolha entre o realismo político e a arte pela arte; a moral do engajamento e o purismo estético; o compromisso e o esteticismo. O engajamento não implica a perda de densidade estética, com ganho exclusivo ao campo da participação social do artista. O ganho em informação semântica não implica a perda de informação estética. Se assim fosse, grande parte da poesia de Drummond estaria comprometida, pois, praticante do gênero mesclado, não escolhe entre a autorreferenciação e o hermetismo, de um lado, e a responsabilidade social, de outro. Sua metalinguagem não é neutra em relação ao mundo. Sua palavra não pode ser restrita ao teor formal, isenta de significação prosaica. Portanto, a atividade de Drummond é dupla, pois demonstra responsabilidade com a linguagem e com a realidade. Sua comunicação não se exime de preocupações formais. O signo, por outro lado, atravessa o significante e atinge o mundo. O jogo de palavras não é puramente estético, fundado apenas sobre a

invenção, mas também prosaico, isto é, referendado pela transitividade da linguagem. A prática de Drummond é impura e estruturada sobre o intercâmbio entre considerações estéticas e sociais. Segundo as palavras de Fernando Braga Franco Talarico:

Seu lado esquerdo é um lugar tão lírico quanto político num poema em que não há precedência da estética em relação ao engajamento, ou qualquer outro pressuposto dicotômico que oponha arte e sociedade, o que é ainda mais válido numa obra cuja problemática envolve a denúncia da 'reificação', isto é, da intransitividade entre a dimensão simbólica e a dimensão socioeconômica.¹²

A intencionalidade do poeta impuro e praticante do gênero mesclado visa a forma e atinge o mundo, e vice-versa, sem possibilidade de interpretação estanque. Assim, segundo o crítico Fernando Braga Franco Talarico, "a intransitividade é reificante e a transitividade é significante", ou seja, a preocupação com as palavras migra para a realidade social e a realidade social migra para a preocupação com as palavras. "A poesia de Drummond cria um sistema simbólico integrativo. Nem a estética é tomada como sincronia absoluta, nem a política é tomada como diacronia absoluta. Não é possível entender essas duas dimensões como antinômicas".¹³

Este fenômeno de interatividade entre a poeticidade e o ser do mundo é extensivo à percepção do tempo. Da mesma forma que a preocupação com a estética não é pura ou fechada sobre si mesma, as considerações sociais e políticas ultrapassam o presente e alcançam o tempo mítico. A atividade do poeta é extática. Assim, pode ser refeita. Do contrário, se estiver obrigado a se deslocar do plano da contemplação para a ação, corre todos os tipos de riscos. A inteligência apresenta-se quotidianamente em estado de recusa diante do tempo e é na atividade intelectual que esta atitude negadora opera de forma crítica. Por isso, ao desiludir-se com o tempo presente, não pensemos que o poeta se torna demissionário e quietista, completamente alheio aos acontecimentos de natureza social e política, pois seu silêncio é

eloquente. Ao não falar, indica um juízo de reprovação e de censura. Sua imobilidade e inércia é feita de inquietude e de desassossego.

2. Novo tipo de engajamento

Para a compreensão do engajamento, vamos dispor de categorias filosóficas a partir das quais a dinâmica da literatura ganha relevo em seu impacto social. A justificativa para o recurso a categorias filosóficas está em que, para a filosofia, o engajamento artístico não é evidente, ao contrário, é um problema que necessita ser debatido a partir de argumentos. É o que acontece com Jean-Paul Sartre e M. Merleau-Ponty. Em *O que é a literatura?* (publicado em 1948), Sartre defende o engajamento literário como a ação das palavras do escritor sobre o tempo presente. Em *A prosa do mundo* (publicado em 1969)¹⁴, Merleau-Ponty se contrapõe a Sartre e defende uma teoria da expressão comprometida com a ambiguidade do mundo e com a linguagem indireta. A ação sobre o tempo presente deixa de ser o horizonte intencional da literatura, que passa a ser o campo silencioso e originário da percepção sensível.

É importante considerar que, para Merleau-Ponty, a percepção é prévia à ação. O *lógos estético* de Merleau-Ponty não é o *lógos humano* de Sartre, pois a expressão da natureza primordial não contém nenhuma ação, mas esquemas perceptivos embrionários e pré-mundanos que necessitam do devir da expressão, isto é, do tempo, para acontecer no mundo. Para Merleau-Ponty, não é a categoria da ação o efeito imediato da linguagem literária, mas a vocação expressiva da *percepção*. O recurso à ação é revogado em nome da percepção incoativa e infinita que, mais do que designar estados de coisas mundanos, remodela e re-configura estes estados. O engajamento literário, então, modifica-se sensivelmente, porque a fala originária não é languageira, mundana, mas prenunciativa e iniciadora do que vai ser. O tempo presente, portanto, é pensado por uma noção de medida mais ampla do que o atual. Conclui-se disso que as categorias da percepção, de que fala Merleau-Ponty,

aproximam-se de um engajamento do olhar, cujas imagens são primordialmente visuais e “mudas”, isto é, efeitos da intencionalidade produzida a partir da subjetividade de quem vê o mundo à distância sem *parti pris* ético ou político em sentido explícito.

Nas *Cartas de uma ruptura*, Merleau-Ponty interroga-se para saber qual é a melhor relação entre o filósofo e a cidade, mencionando a figura de Sócrates. Sobre a relação correta entre filosofia e política – relação extensiva à literatura, pois que se trata da função dos intelectuais, sejam eles quem forem, pensadores, escritores ou poetas –, ao contrário de Sartre, cogita a separação entre filosofia e política, chegando a dizer que, “antes de mais nada, uma coisa é certa: houve uma mania política entre os filósofos que não rendeu nem boa política nem boa filosofia”.¹⁵ A razão para a má filosofia está na exigência de que o intelectual desempenhe uma função eminentemente social e política (exigência que, supostamente, também vale para a intenção de suas palavras). Ora, segundo Merleau-Ponty, a teoria da ação imediata corrompe o núcleo sadio do engajamento, pois o filósofo, o poeta, nem sempre sabe (como) agir. De forma que em lugar de uma “filosofia da ação pura”¹⁶, aplicada a Sartre, está uma “filosofia da ambiguidade”, aplicada a Merleau-Ponty, para quem a subjetividade do escritor é tributária de uma colcha prévia, endereçada ao sensível.

Está clara a objeção que Merleau-Ponty endereça a Sartre: o engajamento, se for possível, não é evidente, nem imediato. Todavia, a posição de Merleau-Ponty não é a torre de marfim, a inatividade. *Lógos estético* não quer dizer desengajamento. Pelo contrário, o que ele defende é o engajamento à distância e indireto, em oposição ao que chamou de “engajamento continuado”, atribuído a Sartre, cuja ação é tão urgente a ponto de estar fadado a repetir-se a cada situação ou fato. Merleau-Ponty afirma: “O estudo que vamos ler dá uma descrição evidente do meio pré-humano, abaixo do tempo e da vida, que é o da arte e da literatura. Se o autor os desconecta da preocupação de exprimir a experiência humana, é porque a arte, segundo ele, coloca-se antes do mundo verdadeiro, e que o

artista não é ainda um homem”.¹⁷ A afirmação de Merleau-Ponty coloca em xeque o engajamento sartriano, uma vez que coloca a atividade artística em estado de vanguarda, isto é, aquém ou além do mundo instituído. Merleau-Ponty acrescenta:

Mesmo se reintegramos a literatura à atividade significativa do homem, se a tomamos inteiramente como fala e questão do autor com o seu público, há de fato uma solidão do escritor, há, na expressão literária e artística, um questionamento sobre si mesmo e um humor sonhador que fazem do escritor um mau partidário e, seguidas vezes, como se diz, um homem sem caráter.¹⁸

Notemos, nesta frase, três níveis de defasagem entre o belo (valor estético) e o correto (valor moral), três estados gradativos de aproximação, *in crescendo*, entre a boa arte e a má política, uma vez que admite a legitimidade de uma obra de arte produzida pelo artista: 1) solitário; 2) sem partido; 3) sem caráter. Em outras palavras, Merleau-Ponty está pensando a possibilidade da alienação do artista em face do mundo, pois trabalha só, sem amigos, sem reconhecimento. Mais ainda, seu exercício implica a possibilidade de um posicionamento equivocado do ponto de vista empírico, revelando a distância entre o espaço aberto por uma obra de alcance visionário e conceitual, de um lado, e a miopia ou a fragilidade psicológica de quem a produziu, de outro.

Devemos concluir disso que o engajamento não é possível, dados os obstáculos efetivos que Merleau-Ponty nos apresenta? Nada disso. O elo intrínseco ou o nó górdio entre os domínios ético e estético está de pé. A relação entre arte e sociedade (o *est-ético*), não está fora do horizonte de ambos os filósofos, embora, como se sabe, não estejam de acordo quanto à forma deste engajamento.

Conclui-se disso que a melancolia é um estado de responsabilidade vigilante nas retinas fatigadas do poeta que olha o mundo. Ora, o registro do olhar não contém nenhuma ação. Tímido – a rigor, o tímido é aquele que olha sem ser visto –, torto, ao canto, o poeta é testemunha ocular. Sua fala é uma

forma de *epoché* (redução fenomenológica), pois, recuada ao olhar, não tem conceito. Não visa entender o que vê, apenas registrar o mundo em sua forma ambígua.

O engajamento do *Claro enigma* não se dá sobre a categoria da ação sobre o tempo presente. *A rosa do povo*, ao contrário, satisfaz o quesito de literatura diretamente comprometida com a transformação do mundo:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e
outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.¹⁹

Em *O que é a literatura?*, Sartre utiliza uma citação de Brice Parain para dizer que as palavras são pistolas carregadas. Ao falar, o escritor age sobre o mundo, transformando-o com as palavras. O uso da linguagem é considerado uma faculdade assimilada de forma inconsciente, um prolongamento do corpo, uma “terceira perna”, um “sexto dedo”, isto é, um meio de ação. Autonomia da linguagem só na poesia, pois somente ela pode ser considerada um fim.²⁰ A prosa, ao contrário, é sempre um meio da ação da subjetividade sobre a história universal. Assim, para Sartre, a linguagem prosaica é uma “pistola carregada”, pois compromete a liberdade do leitor que se vê obrigado a tomar partido sobre o que lê.

Sartre afirma: “Posto que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, queremos que abrace forte sua época; ela é sua chance única: foi feita para ele e ele para ela”.²¹ Embora Sartre não limite o escritor a escrever apenas aos seus contemporâneos, pois seus leitores não são apenas reais, mas virtuais, ou seja, em qualquer tempo e qualquer mundo, a exigência da ação sobre o tempo presente reaparece espontaneamente sobre o leitor que atualiza as ideias do escritor de forma livre e autônoma. Em outras palavras, a categoria da ação é sempre atual. Projetada, precedida, antecipada, prorrogada, etc, não há como retirar da

consciência o drama da liberdade de agir. O poema “Mãos dadas” satisfaz a exigência da responsabilidade sobre o tempo presente:

MAOS DADAS

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei um mundo futuro.

.....

O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
os homens presentes, a vida presente.²²

O poeta tem consciência de si. Situado no mundo, é responsável pelo que faz ou deixa fazer. Sem desculpas, ilusões ou subterfúgios, está lançado no mundo sem poder se evadir.

Considerações finais

Vamos concluir estas observações com o poema de abertura do *Claro enigma*. Ele revela a posição de recuo do poeta em relação ao tempo presente e à ação imediata sobre o mundo.

DISSOLUÇÃO

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve o dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quando amávamos,
mais vasto é o céu. Povações
surgem do vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.²³

O poema inicia-se com a homologia entre a cor cinza do entardecer, que passa a negra ao cair da noite, e o sentimento do eu lírico, que é tenebroso e sombrio.²⁴ O anoitecer do dia acompanha o drama interno, a saber, o obscurecimento do fazer poético que se encontra impedido de iluminar o mundo. A inércia do poeta que cruza os braços, retirando-se do plano da ação, representa a aceitação da impossibilidade de falar aos homens com as armas da gramática. É o momento em que lhe é negado o poder de transformar a realidade com as palavras e por isso submete-se a este lugar de isolamento, aquém ou além dos acontecimentos. A vacuidade é a tônica do poema que coloca entre parênteses todas as certezas do poeta. O poeta aceita a opacidade do mundo. Sem sofrimento, o mergulho no nirvana pacifica a situação de quem se com-forma ao silêncio. “O medo”, “A morte do leiteiro”, “A carta a Stalingrado”, o “Telegrama de Moscou” (poemas de *A rosa do povo*) não o inquietam. Os dramas do cotidiano, as pedras do caminho, como imagens do passado, são “quadros na parede”. Nem mesmo a “paz destroçada” (v. 18), que lembra o tempo presente à época, a saber, os anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, e a Guerra Fria que aí se acomoda, não o inquietam. O poeta está calmo. “Aquele agressivo espírito/ já não oprime” (v. 17). Esvaziando-se, o poeta faz o movimento inverso ao da *composição*. Ora, o título do poema é “dissolução”. Dissolução do eu volitivo, dos ideais socialistas, da mão estendida, da rosa do povo, da voz engajada. Ele se cala. Não há o que dizer ao mundo. Refratário e infenso à efusão lírica, o mundo é impuro. Por isso volta-se ao imundo, ao não mundo, ao antes do mundo, ao mundo decomposto de toda e qualquer materialidade. O mundo não tem mais peso, pois foi esvaziado. “Sem alma, corpo, és

suave” (v. 29). A dissolução da alma deixa-o desobrigado de efetuar o lirismo coletivo e imediato.

“Vai durar mil anos/ ou extinguir-se na cor do galo?” (v. 21). Como se vê nesta imagem, a duração do tempo dissipou-se. Amanhã de manhã, ao cantar do galo, ou eternamente, não importa. O poeta está “fora” do tempo. *Sub specie aeterni* [sob a forma do eterno], livre da tirania do tempo, cultiva a arte de duvidar do mundo. Como aponta Hans Meyerhoff: “O ressurgir dos temas mitológicos na grande literatura de nossa época serve para não nos rendermos a forças irracionais, destrutivas. É inegável que o emprego de mitos na literatura moderna deve ser colocado no quadro de referência humanístico”.²⁵ Contra as situações que ameaçam o homem, recorre à imaginação, esperando encontrar nela os traços essenciais de uma identificação universal que supera todas as particularidades. O retorno órfico à origem da poesia, bem como a recusa da atualidade do presente, visa dar forma mínima e essencial à imagem humana, redescobrando na paisagem mítica o que sobrevive à ação do tempo. A conclusão de Hans Meyerhoff é a seguinte: “Como esquema sem tempo, o mito pode ser símbolo para uma forma genérica, típica, da identidade humana. A busca das raízes míticas pode não ser uma busca da identidade pessoal e sim de uma identificação com a humanidade em geral”.²⁶

A dissolução do mundo é acompanhada pela dissolução da subjetividade poética. O que fica claro neste movimento de obscurecimento do lirismo poético é isto: há uma continuidade imutável que nos identifica em qualquer tempo e em qualquer mundo. “Esta rosa é definitiva,/ ainda que pobre” (v. 23). A rosa mítica, apesar de silenciosa e calcinada, atravessa o tempo e perdura na eternidade da palavra *homem*.

Referências bibliográficas

CAEYMAEX, Florence. “La dialectique entre Sartre et Merleau-Ponty”. *Études sartriennes*, n. 10 (*Dialectique, littérature: avec des*

esquisses inédites de la "Critique de la raison dialectique", 2005), p. 111-137.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. "Drummond mestre de coisas". In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1976.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

FAUSTINO, Mário. "Poesia-experiência". *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*. Coordenação de Reynaldo Jardim. Rio de Janeiro, 10.12.1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Texte établi e présenté par Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *Parcours*. Paris: Verdier, 1997.

_____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

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

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PIGNATARI, Décio. "A situação atual da poesia no Brasil". In: _____. *Contracomunicação*. São Paulo: Ed. Perspectiva: 1971.

SARTRE, Jean-Paul. "Présentation de *Les Temps Modernes*". In: _____. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

TALARICO, Fernando Braga Franco. *História e poesia em Drummond*. Bauru/SP: Edusc, 2011.

Cristiano Perius é professor do Departamento de Filosofia da UEM

¹ Entre estas duas obras tão diferentes há uma pequena coletânea, com apenas 12 poemas, publicados em 1948, mas que não chega à estatura do *Claro enigma*.

² O poema “A flor e a náusea”, da coletânea *A rosa do povo*, é um dos poemas que satisfazem o critério de luta contra o capitalismo. “Preso a minha classe e a algumas roupas,/ vou de branco pela rua cinzenta./ Melancolias, mercadorias espreitam-me. [...] Todos os homens voltam para casa./ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem.”

³ PIGNATARI, 1971, p. 103. [Grifo nosso]

⁴ CAMPOS, 1976, p. 40. [Grifo nosso]

⁵ FAUSTINO, 1957, p. 4.

⁶ O *Claro enigma* apresenta 41 poemas. Entre eles, 10 poemas estão na forma de soneto ou sonetinho.

⁷ DRUMMOND, 2002, p. 237.

⁸ A expressão é de Drummond. Na *Antologia poética*, publicada em 1962, o poeta reuniu alguns de seus poemas engajados sob a rubrica: “Na praça dos convites”.

⁹ Cf. MERQUIOR, 1975, p. 124.

¹⁰ Ivan Junqueira, tradutor de Baudelaire, autor de 4 poemas com o título de “*Spleen*” em *As flores do mal*, explica que a palavra significa “*tædium vitæ*” e possui o sentido de tédio generalizado, sem identificação com uma causa específica. Originalmente, a palavra inglesa significa “baço”, órgão do corpo que a psicologia clássica relacionava aos sintomas da melancolia. A identificação com a bílis negra marca a cor cinzenta-escura, afim com o tom amargo (representativo do pessimismo e do mau humor) e com a disposição noturna (representativa da inércia e da reflexão profunda) típicas do comportamento melancólico.

¹¹ CAMILO, 2001, p. 148.

¹² TALARICO, 2011, p. 61.

¹³ TALARICO, 2011, p. 80.

¹⁴ O projeto de redação de *A prosa do mundo* foi motivado pela leitura de *O que é a literatura?*. Sua maior parte foi redigida em 1952, mas jamais concluída. Sua publicação, em 1969, deu-se aos cuidados de Claude Lefort.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, 1960, p. 10.

¹⁶ Cf. CAEYMAEX, 2005, p. 132.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 122.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, 1997, p. 122.

¹⁹ DRUMMOND, 2002, p. 130.

²⁰ Sabemos que a teoria sartriana exclui a poesia do engajamento literário, em razão da natureza da linguagem poética, que utiliza os signos de forma

metalingüística e sem o objetivo de visar o mundo. Embora a questão não seja desenvolvida aqui, entre outras considerações que poderíamos afirmar para defender o engajamento da poesia, a mais importante diz respeito ao prosaísmo de *A rosa do povo*, que visa a comunicação com o leitor e com a descrição de estados de coisas mundanos.

²¹ SARTRE, 1987, p. 13.

²² DRUMMOND, 2002, p. 80.

²³ DRUMMOND, 2002, p. 247.

²⁴ A cor negra está na etimologia da palavra melancolia. Dp grego μελαγχολία; de μέλας ("negro") e χολή (cholé) "bílis". Segundo Hipócrates, a influência de Saturno leva o baço a secretar a bÍlis negra, alterando o humor do indivíduo de forma a escurecê-lo.

²⁵ MEYERHOFF, 1976, p. 71.

²⁶ MEYERHOFF, 1976, p. 72.