

Drummond e o humanismo

Cristiano Perius*

RESUMO

Este ensaio analisa aspectos da poesia de Carlos Drummond de Andrade afins com o tema do humanismo. Para tanto, vale-se das homologias entre a poesia de Drummond e a filosofia/literatura de Jean-Paul Sartre a partir do romance **A Náusea e O que é a literatura?**, sobretudo. A aproximação com o humanismo, no entanto, longe de ser uma relação de superveniência, ou de subsídio, é discutida no próprio terreno da literatura e problematizada a partir do eu lírico.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Jean-Paul Sartre. Humanismo.

“Tantos pisam este chão que ele talvez um dia se humanize.”
(DRUMMOND, 2002)

Vamos iniciar este ensaio sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e o tema do humanismo a partir de uma suposição conjectural e hipotética. No romance **A náusea** (1938) de Jean-Paul Sartre, Antoine Roquentin deseja capturar o sentido do tempo, isto é, transformar a sucessão dos acontecimentos da vida, cuja ordenação é caótica e sem a necessária lei da causalidade, em uma narrativa literária, cujo enredo é composto de ações rigorosamente articuladas entre si. Diz Roquentin: “Quis que os momentos de minha vida se seguissem e se ordenassem como os de uma vida que lembramos. O mesmo, ou quase, que tentar capturar o tempo pela cauda.”¹ (SARTRE, 1938, p. 66). Roquentin estabelece, aqui, a diferença entre a vida e a narrativa do vivido, como se a primeira fosse caótica e, no limite, impossível de ser avaliada, ao passo que a segunda a organiza e revalida, compreendendo seu sentido. À contingência abrupta dos fatos sucessivos da vida contrapõe-se a concatenação lógica e necessária do que deve ser descrito. Entre a vida e a literatura é estabelecida uma diferença não só de grau, mas, de natureza, pois que a vida sofre a ação do tempo, ao passo que a narrativa edifica a própria temporalidade, capturando, do fluxo contínuo do tempo, o essencial e permanente.

* Universidade Estadual de Maringá – UEM.

¹ “J’ai voulu que les moments de ma vie se suivent et s’ordonnent comme ceux d’une vie qu’on se rappelle. Autant voudrait tenter d’attraper le temps par la queue.”

O fenômeno de captura do tempo representa, simultaneamente, uma quebra no fluxo temporal, desempenhada pela memória, que não é “linear”, mas, retrospectiva e “circular” – segundo a imagem de Sartre, a cobra mordendo a cauda. Através da forma rememorada, o tempo revela-se a partir de uma nova disposição que não é “caótica”, como na sucessão do dia a dia, mas “ordenada” pela tábua de valores do que interessa ser apreendido. A conclusão de Roquentin é a seguinte:

Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima, nem solução: é uma soma interminável e monótona. (...) Mas quando narramos a vida, tudo muda. (SARTRE, 1964, p. 64).

Impossível não lembrar, aqui, do nono capítulo da **Poética** (ARISTÓTELES, 1966), que reivindica, para a produção artística, a verossimilhança e a necessidade. A poesia é mais filosófica do que a história, segundo Aristóteles, porque o historiador descreve os fatos que aconteceram a partir de uma série de eventos isolados e particulares, ao passo que o poeta retira, da sucessão dos fatos brutos, o essencial à espécie. Entre o [historiador] “cronista”, que segue o tempo – sem rima, nem razão –, e o [poeta] “mitólogo”, está o abismo que separa a vida absurda de uma grande aventura, digna do interesse coletivo. Aristóteles opõe, tanto quanto Sartre, a ação caótica (particular e monótona) à ação heróica (universal e maravilhosa), que a narrativa edifica.

Ora, o “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, apresenta algo em comum com o romance **A náusea**. Lemos, no poema, a seguinte estrofe:

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.
(DRUMMOND, 2002, p. 5).

Drummond utiliza dois vocábulos de Roquentin: “Rima” e “solução”. Estaria Drummond, ao propor a dissonância “rima-solução”, fazendo referência a Sartre?² Estaria, mais ainda, também operando a diferença entre vida e literatura, embora aplicada ao contexto da criação poética (“ordem geral dos eventos no tempo” igual a “ordem das palavras em função da assonância fonética/rítmica”)? Feliz acaso ou

² Publicado em 1938, o romance **A náusea** começou a ser escrito em 1924, sob o título de “Melancolia”, em razão da pintura de Albrecht Dürer. A coletânea **Alguma poesia**, de 1930, reúne 49 poemas escritos entre 1925-1930 e é dedicada a Mário de Andrade.

mera coincidência, não podemos saber. A relação de homologia entre o primeiro romance de Sartre e a primeira coletânea de Drummond é conjectural e hipotética, como apontamos. Para além deste curioso indício, meramente lexical, por assim dizer, evocado pela dissonância “rima-solução”, que se encontra ao pé da letra em ambos os autores, há uma proposição temática que aproxima claramente Drummond e Sartre: o humanismo.

Em que sentido Drummond é humanista e, mais, humanista sartriano? Como trataremos de discutir a seguir, não é essa a boa questão, pois a literatura, mesmo quando é “filosófica”, não é ilustrativa de conceitos. Invertamos, pois, o sentido da pergunta: em que sentido Drummond não é humanista, ainda menos em sentido sartriano? O humanismo de Drummond não deve ser compreendido no sentido rigoroso do termo, a partir de seu surgimento, no Iluminismo e no Renascimento. Drummond não é humanista no sentido marxista, não é humanista no sentido sartriano, ainda que deste último aproxime-se o contexto de **A rosa do povo**, em razão da eticidade. Drummond não pratica os humanismos de ofício, e por uma razão muito simples: não se cola a escola filosófica, movimento intelectual ou autor humanista (ou anti-humanista, como poder-se-ia supor, por exemplo, por meio de uma aproximação a Heidegger, Foucault ou o estruturalismo). Se o poeta não tem *parti pris* filosófico ou movimento intelectual pré-definido, é porque segue livre seu próprio caminho, colhendo *in nuce* as filosofias e correntes estéticas do tempo. Suas escolhas intelectuais são, na verdade, consequências de seu próprio lirismo. É só no interior do lirismo que encontramos a imagem do humanismo, reforçado por ideais modernistas. Entendemos por lirismo o pressuposto de que a experiência poética não é feita de conceitos ou de ideias, mas de sentimentos que compõem uma imagem de mundo abrangente e completa. O componente subjetivo, aqui, é um disfarce para o absoluto, que a literatura edifica. Como aponta Afrânio Coutinho, na fortuna crítica do poeta: “Drummond é a mistura do lirismo íntimo ao social” (DRUMMOND, 1979, p. 24). Lembremo-nos de Mario de Andrade, que chamava a iniciativa da coletânea **Sentimento do mundo** de “poesia realista”. (DRUMMOND, 1982, p. 24). Se o eu lírico não é um sentimentalista romântico marcado pelo ataque das paixões, mas, ao contrário, pela experiência de reflexão de uma expressão linguística autocompreensiva, assinamos embaixo àquilo que diz Antonio Medina Rodrigues sobre o eu lírico: “onde a poesia épica e a dramática limitam-se a narrar e a legislar sobre a história, ao contrário, a lírica é a edição de um sentimento que se produz e se faz história.” (RODRIGUES, 1994, p. 18). Em outras palavras, enquanto a épica é a narrativa de algo já dado no tempo, a partir do qual o homem se espelha coletivamente; a tragédia é a pré-forma de um

pensamento jurídico, não filosófico, nem científico, em que o indivíduo aparece como problema na cidade (na intersecção do psicológico com o político); a lírica é a experiência de linguagem que não visa julgar as ações do indivíduo, como a tragédia faz, nem descrever a história de uma nação, como a épica faz. O que ela visa é a construção de uma imagem que o escritor e o leitor identificam como a imagem de si mesmos e como a imagem do mundo. A construção da identidade não é a narrativa heroica a partir de uma lenda sagrada (a épica), tampouco o juízo a partir do que esta lenda representa de problemático (o drama trágico), pois, segundo a indicação de Antonio Medina, produzir a história não é descrevê-la ou legislar sobre ela.

Dito isto, refaçamos, muito esquematicamente, o percurso poético de Drummond, a partir do qual o humanismo se apresenta.

A coletânea de abertura, **Alguma poesia**, é marcada pela tensão fundamental que intercala abertura e fechamento, tão necessário quanto seja a maneira de avaliar o descompasso entre a vitrine do mundo e a expectativa do olhar. A forma do «Eu > mundo» [Eu maior que mundo] encontra a identificação com o outro – “Mariquita, dá cá o pito,/ no teu pito está o infinito.” (DRUMMOND, 2002, p. 8) – no interior de um poeta solícito, mas, inerte. Estado que se mantém rígido e suscita a difícil associação entre homens livres mas, solitários – “João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém.” (DRUMMOND, 2002, p. 26). A incomunicabilidade faz-se presente também em poesia e emperra a transparência da linguagem: “Impossível escrever um poema nesta altura da humanidade./ Impossível escrever um poema - uma linha que seja - de verdadeira poesia.” (DRUMMOND, 2002, p. 26). O pessimismo e a fala de si mesmo é uma imagem de reflexo, assistida pela janela, quando os homens sentem e não sabem, ou sabem e não contam. Sentimento que permanece em **Brejo das almas**, atravessado por um duro e inevitável processo de constatação do desejo e da impossibilidade de sua efetivação. Este estado de desgosto produz o mal-estar no mundo, impossível de ser revogado. Desenho crônico presente em **Sentimento do mundo**, que o intensifica. É um sentimento de angústia, em que o grito humano ecoa no vácuo. Diante do mundo, o poeta sente que não pode desprender-se do tempo presente e negar o abismo entre o ideal – que não alcança – e a realidade. Uma sorte de cansaço longo, além da vigília, além da alvorada, carrega os homens a um estado contemplativo de resignação diante desse estado de coisas:

Chega o tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.

Tempo em que não se diz mais: meu amor.
 Porque o amor resultou inútil.
 E os olhos não choram.
 E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
 E o coração está seco.
 (DRUMMOND, 2002, p. 79).

Falta de sentido cujo acabamento perfeito são os versos: “Inútil você resistir/ ou mesmo suicidar-se”: “chegou um tempo em que não adianta morrer./ Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação.” (DRUMMOND, 2002, p. 57;79) **José** dá continuidade aos poemas que atentamente percebem o mundo através de uma sutileza esquecida. O sentimento do mundo, a partir do poema “Mundo Grande”, transforma-se. **José** é a própria voz lírica alcançando impessoalidade. Canto do poeta feito povo, feito todos, “José” assume a forma de um olhar que sai de si e fita a humanidade. Tarefa apenas mais tarde realizada. **A rosa do povo** é, de fato, a composição de uma poesia maturada. Além da flor surpreendente no asfalto, reflete o tempo, “supera as contradições de sua poesia”, segundo a própria expressão do poeta. Engendra a metapoética que assume, além de programa de poética, a consciência da poesia. A maturidade de **A rosa do povo** pode ser comparada apenas ao brilho de **Claro enigma**, em particular por trazer a poesia à forma mais depurada e encontrar, à altura de outros grandes poetas, como Francis Ponge, Baudelaire e Mallarmé, uma concepção estética adequada ao tempo³. Por certo, “o enigma” é indecifrável, mas exige decifração.⁴ **Fazendeiro do ar** carrega o enigma encerrando, talvez, o clímax da poesia drummondiana, sem que lhe ponha fechamento. De **Boitempo** e suas memórias poetizadas, até a derradeira despedida (**Farwell**), veremos um poeta performático, “filosófico” (**Corpo**), muito distante do pessimismo de suas quatro primeiras coletâneas. Trabalhando o avesso e o direito, “**As impurezas do branco**” e “algumas sombras” (de **Discurso de primavera**), leva a termo o que, além de aventuras modernistas, completa o lirismo *gauche* e sem garantias, apto a desmistificar os vícios da cultura e aumentar a vida em que é possível, ou apenas contemplá-la em sua forma dura, ao colocar lado a lado o impedimento e a graça, isto é, a “pedra” e a “rosa”, além das muitas faces do amor: ideal impossível (**Alguma poesia até Sentimento do mundo**), amor maduro e aprendido (**Amar se aprende amando**), amor carnal e lascivo (**Amor natural**).

3 É preciso notar que o tempo presente não é mesmo, entre a década de 40 (**A rosa do povo**) e 50 (**Claro enigma**), pois, sobrevivendo os efeitos de duas guerras mundiais, os ideais estéticos não sobrevivem, sendo necessária uma nova síntese e modelo poético, não mais socialista, nem utópico.

4 A poesia do **Claro enigma** exige um leitor preparado, dado o hermetismo e dificuldade interpretativa.

O tema do humanismo, a partir desse rápido esquema descritivo, mais do que dado desde a origem, é gestado lentamente, a partir do movimento que revoga o isolamento e caminha de “mãos dadas” com os homens. Em **A rosa do povo** encontramos a afirmação programática de uma poesia voltada para a crítica social que revoga o solipsismo:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta
um verme
(DRUMMOND, 2002, p. 130).

Esses versos satisfazem o conceito de obra de arte engajada e afirmam a responsabilidade social do artista. Curioso notar que, se voltarmos a Sartre, veremos que o autor de **Qu'est ce-que la littérature?** (1948) dividia muito claramente a prosa e a poesia. **A rosa do povo** subverte a linha divisória entre estes dois gêneros literários, revelando uma poesia social-participante, isto é, do povo (genitivo objetivo), engajada na transformação social do mundo. Mas a referência ao humanismo não está apenas na temática “social” do engajamento. Antes dela encontra-se toda sorte de considerações sobre a generosidade humana e políticas de justiça nos pequenos gestos, princípios éticos que visam ao cultivo de “bons sentimentos”, sem falso-moralismo ou tom retórico. No contexto do lirismo comprometido com o social, isto é, do sentimento poético que transfigura o mundo com o olhar, encontram-se as “retinas fatigadas” e as “pupilas gastas na inspeção”, isto é, o trabalho oficioso de ofertar a rosa ao povo, sob o signo do sensível.

Examinemos um poema conhecido, “A máquina do mundo”, a partir do tema do humanismo⁵:

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

5 Denominamos esta leitura de interpretação “humanista” de “A máquina do mundo”, pois que difere da interpretação canônica do poema (Cf.: PRADO JR; PERIUS, 2002).

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 a memória 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 fê 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.
(DRUMMOND, 2002, p. 301).

“Palmilhar vagamente a estrada pedregosa” é tônica recorrente em Drummond: a atenção voltada ao caminho, aqui, signo da reflexão do poeta. Lembra caricatura conhecida, de homem magro e taciturno, andando solitário e melancólico, estrada afora. O cenário que percorre a narrativa é específico. Espacialmente: estrada mineira, estrada de pedras. Temporalmente: o fim da tarde, em tons de cinza, até chegar ao cair da noite, em cor escura. A máquina do mundo atinge frontalmente o tema do humanismo, pois, no meio do caminho, abriu-se ao caminhante. Dois elementos cênicos: a estrada, o fim da tarde. Dois personagens: o homem, a máquina. Se o tema do humanismo está claramente apresentado, a associação entre o homem e a máquina pode ser identificada ao entendimento do senso comum, segundo o qual a máquina é um produto humano que, ao desempenhar certas tarefas e funções, termina por ameaçá-lo. Este estatuto “anti-humanista” da máquina é, por assim dizer, a reviravolta entre criador e criatura. Isso implica dizer que o primeiro ingrediente da máquina, nessa via de leitura, é a apologia da ciência em sentido positivista: explicar, desmistificar, prever e controlar a natureza. É nesse sentido que “essa ciência sublime e formidável” (v. 42) vem contraposta ao esforço do poeta em suas “pupilas gastas na inspeção” (v. 16) e “mente exausta de mentar” (v. 18) “toda uma realidade que transcende” (v. 19).

A tensão é estabelecida entre a extravagância da máquina, “majestosa e circunspecta” (v. 13) e a disciplina do poeta, “contínua e dolorosa do deserto” (v. 17). O complemento dos olhos, gastos, e da mente, exausta, sugerem certa dificuldade em resistir à correnteza, quando ceder implica algo de inautêntico: “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” (v. 23-27). “O mistério, os abismos” (v. 21), que cansam os olhos e a cabeça, dão lugar a um universo intencionalmente racionalizado. A máquina do mundo desce assim “seu reino augusto” (v. 63) explicando o ser do mundo: “as paixões e os impulsos e os tormentos/ e tudo que define o ser terrestre/ ou se prolonga até os animais/ e chega às plantas para se embeber/ no sono rancoroso dos minérios” (v. 54-58). Essa “total explicação da vida” (v. 43), que proclama o “nexo primeiro e singular” (v. 44) de todas as coisas, tem a qualidade de ser fascinante. Implacável estende a todos “tal apelo assim maravilhoso” (v. 71): aceitar a ordem de progresso da ciência. Do contrário, como recusar a maravilha científica? “As mais soberbas pontes e edifícios” (v. 49), e isto “que foi pensado e logo atinge/ distância superior ao pensamento” (v. 50-51). O progresso é de todos, mas ninguém tem, salvo acidental alijamento geográfico e econômico, condições de estar isento. E a máquina vige soberba, disseminada. Como recusar o convite, se invisível? “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” (v. 31-35).

Ninguém é perguntado sobre o caminho sem retorno do convite sub-reptício. Aqui, talvez, o sentido da recusa: conhecemos os efeitos positivistas da era técnica. A razão da recusa está em duvidar da máquina científica, quando o mundo deixa de ser humano e passa a ser da máquina. Este conceito mecanicista de humanidade utiliza a natureza com o fim de dominá-la. Os desdobramentos políticos e sociais desta recusa não são claros, mas podemos visualizar, sem sombra de dúvida, certa ironia frente aos deslumbres do progresso, aos avanços da ciência, em um poema nada ingênuo às ideologias que astutamente tomam conta das riquezas e não se justificam. Os últimos versos do poema voltam a falar da natureza devassada, a montanha pedregosa, diminuída. Fazem eco ao balanço final do poeta: “enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas.” Torto, de mãos vazias, mas inclinado a prosseguir sem alienar a consciência. Podemos perceber a ligação entre poesia e reflexão crítica, quando a poesia é uma forma de resistência.

O contraponto da máquina é, ao contrário da recusa, o abraço das coisas. Apresentamos diferentes versos de Drummond, harmônicos em torno de um eixo comum. Iniciemos com o poema: “Onde há pouco falávamos”:

Uma parede marca a rua
 e a casa. É toda proteção,
 docilidade, afago. Uma parece
 se encosta em nós, e ao vacilante ajuda,
 ao tonto, ao cego. Do outro lado é a note,
 o medo imemorial, os inspetores
 da penitenciária, os caçadores, os vulpinos.
 Mas a casa é um amor. Que paz nos móveis.
 Uma cadeira se renova ao meu desejo.
 A lã, o tapete, o liso. As coisas plácidas
 e confiantes. A casa vive.
 Confio em cada tábua.
 (DRUMMOND, 2002, p. 213).

A casa acolhe os homens, isto é, tem por única função vedar e resistir, conforme os predicados da matéria. A parede é sólida, no entanto, suavemente afaga os homens. Não a dureza mineral do cimento, mas a calma da pedra, a precisão do tijolo encadeado. O que é próprio do muro é acolher a substância humana, recolhida em casa. De fato, vocábulos como morada, moradia, *domus* (doméstico, domicílio), edifício, indicam formas de natureza habitada. Se é feita pelo homem, isto é, dá e recebe, não pode ser tomada como objeto puro e sem distâncias. A “paz dos móveis”, tanto quanto a “cadeira que se renova aos desejos”, são signos do intercâmbio entre os homens e as coisas. O liso da mesa, que desliza, o rugoso da lã, que acoberta (“A lã, o tapete, o liso”), a contar com a disponibilidade das coisas, são signos da natureza habitada. E se as coisas funcionam para nós, quer dizer, se podemos receber o que elas dão, é em razão de serem utensílios que nos servem. Os versos que terminam: “A casa vive./ Confio em cada tábua.” estão em sintonia com o poema “Indicações”, de que leremos os excertos a seguir:

São fieis, as coisas
 de teu escritório. A caneta velha. Recusas-te a trocá-la
 pela que encerra o último segredo químico, a tinta imortal.
 Certas manchas na mesa, que não sabes se o tempo,
 se a madeira, se o pó trouxeram consigo.
 Bem a conheces, tua mesa. Cartas, artigos, poemas
 saíram dela, de ti. Da dura substância,
 do calmo, da floresta partida elas vieram,
 as palavras que achaste e justaste, distribuindo-as.

A mão passa
 na aspereza. O verniz que se foi. Não. É a árvore
 que regressa. A estrada voltando. Minas que espreita,
 e espera, longamente espera tua volta sem som.
 A mesa se torna leve, e nela viajas

Em ares de paciência, acordo, resignação.
Olhai a mesa que foge, não a toqueis. É a mesa volante,
De suas gavetas saltam papéis escuros, enfim os libertados segredos
Sobre a terra metálica se espalham, se amortalham e calam-se.

De novo aqui, miúdo território
civil, sem sonhos.

.....
olhas fundamentalmente o risco de cada
coisa, a cor
de cada face dos objetos familiares.
A família é pois uma arrumação de móveis, soma
de linhas, volumes, superfícies. E são portas,
chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos,
também um corredor, e o espaço
entre o armário e a parede
onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira
que de longe em longe se remove... e insiste.

Certamente faltam muitas explicações, seria difícil
compreender, mesmo ao cabo de longo tempo, por que um gesto
se abriu, outro se frustrou, tantos esboçados,
como seria impossível guardar todas as vozes
ouvidas ao almoço, ao jantar, na pausa da noite,
um ano, depois outro, e outros e outros,
todas as vozes ouvidas na casa durante quinze anos.
Entretanto, devem estar em alguma parte: acumularam-se,
embeberam degraus, invadiram canos, sobre o peso da vida onde
não é abstrata
informaram velhos papéis, perderam a força, o calor,
existem hoje em subterrâneos, umas na memória, outras na argila
do sono.

Como saber? A princípio parece deserto,
como se nada ficasse, e um rio corresse
por tua casa, tudo absorvendo.
Lençóis amarelecem, gravatas puem,
a barba cresce, cai, os dentes caem,
o braços caem,
caem partículas de comida de um garfo hesitante,
as coisas caem, caem, caem,
e o chão está limpo, é liso.
Pessoas deitam-se, são transportadas, desaparecem,
e tudo é liso, salvo teu rosto
sobre a mesa curvado; e tudo imóvel.
(DRUMMOND, 2002, p. 210).

As coisas aparecem no espaço interno da repartição pública, no escritório de serviço, no birô. Espaço típico de trabalho: mesa, objetos circundantes, papel, máquina de escrever. A confiança nas coisas aparece, a propósito da caneta, em primeiro lugar, seguida pela mesa: “São fiéis, as coisas/ de teu escritório. A caneta velha. // Bem a conheces, tua mesa.; A mão passa/ na aspereza. O verniz que se foi. Não. É a árvore/ que regressa.” (v. 9-10;14; 18-20). De fato, as coisas apresentam, conforme a expectativa, nelas mesmas a matéria percebida. O muro utiliza a solidez da pedra para resistir, assim como o casaco, o tufado da lã, para o calor. É nesse sentido que os versos expõem, sob o sentido táctil da mesa, a árvore de que provém. A floresta, diga-se, já que está na natureza como fonte e matéria de larga aplicação. Os versos seguintes indicam a presença lenhosa da madeira, sob formas várias, multiplicada: “olhas fundamente o risco de cada/ coisa, a cor/ de cada face dos objetos familiares.” (v. 32-34). “O risco de cada coisa” é, na verdade, o tempo sobre o utensílio e retorna à sensibilidade (ao tato, sobretudo, mas, também, à visão). A confiança cultivada pelo tempo produz raízes e é por isso que o poeta se recusa a trocar sua caneta pela “que encerra o último segredo químico, a tinta imortal” (v. 11). Podemos fazer um trocadilho, a título de paráfrase, trocando a tinta *imortal* pela *importada*. De fato, Drummond aceita a indústria sob o signo do protesto, e, no que diz respeito às meras coisas, rendida simpatia. Trata-se de marcar a simpatia dos espaços habitados: “A família é pois uma arrumação de móveis, soma/ de linhas, volumes, superfícies. E são portas,/ chaves, pratos, camas, embrulhos esquecidos,/ também um corredor, e o espaço/ entre o armário e a parede/ onde se deposita certa porção de silêncio, traças e poeira/ que de longe em longe se remove... e insiste.” (v. 35-41). Poderíamos reunir esses versos àqueles que citamos: “A casa vive./ confio em cada tábua.” A vida da casa, a confiança na tábua, são as coisas que se humanizaram. O jogo da metáfora está em trocar os objetos circundantes pelos “membros da família”, porque a família vive. O trabalho existe. A família está em casa. O escritório aguarda a substância humana. Austeridade do expediente e acolhimento da casa como espaços diferentes, sim, mas que recebem tratamento comum. A atividade de humanização contempla a ocupação humana onde ela se perde com o automatismo dos gestos deliberados. Sobre o automatismo opera-se um ganho estético que recupera a contingência (f)útil. Esse ganho, no entanto, é constituído pela perda e reúne-se nestes versos: “como seria impossível guardar todas as vozes/ ouvidas ao almoço, ao jantar, na pausa da noite,/ um ano, depois outro, e outros e outros,/ todas as vozes ouvidas na casa durante quinze anos.” (v. 36-39). Ao contrário de Proust, a poesia de Drummond não “procura o tempo perdido”. Busca o tempo mítico atado às coisas que se prestam muito exatamente

ao que nos dão e que, apesar disso, apenas [sic] “caem, caem e desaparecem”. Lençóis amarelcidos, gravatas puídas, barba crescida, dentes caídos, braços caídos (v. 56-60) são indícios do tempo que não volta mais. Não volta mais sob a forma do tempo, cujo único compromisso é passar – “como se nada ficasse, e um rio corresse/ por tua casa, tudo absorvendo” (v. 54-55) –, mas, do sentido do tempo, que o poema edifica. Trata-se de indicar a forma residual do tempo, como forma de sentido. Se a poesia retira o segredo mítico do tempo e, ao aceitar o tempo perdido, ganha, é porque há uma ironia na metáfora: o “miúdo espaço civil, sem sonhos”, paradoxalmente humanizado.

O poema “Noite na repartição” persegue um tema ligado à situação vivida pelo poeta. Como funcionário público que é, por força das circunstâncias, não permitiu que a poesia recusasse o gabinete, a burocracia institucional. No ambiente estéril do escritório, entrevê a forma de convívio que humaniza o deserto da repartição. Afetividade humana que contrasta a indiferença do ofício rotineiro, repetitivo. No contexto de prática pública e austeridade civil, que respeita os cânones, procura a forma exata de humanização do espaço físico:

NOITE NA REPARTIÇÃO

O OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Papel,
respiro-te na noite de meu quarto,
no sabão passas a meu corpo, na água te bebo.
Até quando, sim, até quando
te provarei por única ambrosia?
Eu te amo e tu me destróis,
abraço-te e me rasgas,
beijo-te, amo-te, detesto-te, preciso de ti, papel, papel, papel!
Ingrato, lê em mim sem me decifrares.
O corpo de meu filho estava amortalhado em
papel,
em papel dormiam as roupas e brinquedos, em papel os doces
do casamento. Em grandes pastas os rios, os caminhos
se deixam viajar, e a diligência roda
num chão fofo, azul e branco, de papel escrito.
Basta!
Quero carne, frutas, vida acesa,
quero rolar em fêmeas, ir ao mercado, ao Araguaia, ao amor.
Quero pegar em mão de gente, ver corpo de gente,
falar língua de gente, obliviar os códigos,
quero matar o DASP, quero incinerar os arquivos de amianto.
Sou um homem, ou pelo menos quero ser um deles!

O PAPEL:

Tu te queixas...

Distraís-te na queixa e a mágoa que exalas é perfume que te unge, flor que te acarinha. Dissolves-te na queixa, e tornado incenso, halo, pazte sentes bem feliz enquanto eu sem consolo espero tua brutalidade sem a qual não vivo nem sou. Teu escravo, isto sim, tua coisa calada, teu servo branco, tapete onde passeias e compões. Tu me fazes sofrer, bicho implacável mais que a onça o é para o galho que pisa.

Por que não sou sem ti? Por que não existo, como as árvores, [por conta própria? Sou apenas papel, e teu misterioso poder me oprime e suja. E te revoltas...

Quisera dizer-te nomes feios independente de tua mão. Que as palavras brotassem em mim, formigas no tronco, moscas no ar; viessem para fora em caracteres ásperos, crescessem, casas e exércitos, e te esmagassem. Homenzinho porco, vilão amarelo e cardíaco!(Avança para o burocrata, que se protege atrás da porta.)

A PORTA:

De tanto abrir e fechar perdi a vergonha.

Estou exausta, cética, arruinada.

Discussões não adiantam, porta é porta.

Perdi também a fê, e por economia irão, quem sabe, me transformar em janela de onde a virgem enfrenta a noite e suspira.

Seu ai de dentífrício americano cortará o céu e me salvará.

Talvez me tornem ainda gaveta de segredos, bolsa, calça de mulher, carteira de identidade, simples alecrim, alga ou pedra.

Sim: é melhor pedra.

Dói nos outros, em si não.

Uma pedra no coração.

A ARANHA:

Chega!

Espero que não me queiras nascer um simples vaga-lume.

Fica quieta, me deixa subir

e fazer no teto um lustre, uma rosa.

Sou aranha-tatanha, preciso viver.

A vida é dura, os corvos não esperam, ouço os sinos da noite, vejo os funerais,

me sinto viúva, regresso à Inglaterra, a aranha é o mais triste dos seres vivos.

O OFICIAL ADMINISTRATIVO.

Depois de mim, é óbvio.

Sou o número um — o triste dos tristíssimos.

A outros o privilégio
de embriagar-se. Non possumus.

A GARRAFA DE UÍSQUE:

Não pode?

O GARRAFÃO DE CACHAÇA:

Não pode por quê?

O COQUETEL.

Experimenta. Sou doce. Sou seco.

TODOS OS ÁLCOOIS:

— Me prova! me prova! É a festa do rei! É de graça! de graça! Me
bebe! me bebe!

O OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Mas se eu não sei beber. Nunca aprendi.

O PAPEL:

Ele não sabe que o artigo 14 faculta pileques de gim e conhaque;
mal sabe ele que o artigo 18 autoriza porres até de absinto; como
ignora que o artigo 40 manda beber fogo, cicuta, querosene; Que
por motivo de força maior cobre derretido se pode sorver; se pode
chegar ébrio na repartição, se pode insultar o ícone da parede,
encher de vermute o tinteiro pálido, ensopar em genebra velhos
decretos e nos casos tais e em certas condições...Ele não sabe.

A TRAÇA:

Que burro.

OS ÁLCOOIS:

Sua alma sua palma

seu tédio seu epicédio

sua fraqueza sua condenação.

Somos o cristal, o mito, a estrela,

em nós o mundo recomeça,

as contradições beijam-se a boca,

o espesso conduz ao sutil.

Somos a essência, o logos, o poema.

Brandy anisette kummel nuvens-azuis

cascata de palavras...

A ARANHA:

Não me interessa.

O OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Para beber é preciso amar. Sinto-me tarde para apreender.
o papel

Ele não sabe que a paixão amor
segundo reza o artigo 90...

A TRAÇA

É uma zebra.

O TELEFONE

Amor?

Através de mim os corpos se amam,
alguns se falam em silêncio,

outros chamam e não aguentam o peso e o amargor da voz.

Inventaram-me para negócios, casos de doença e talvez de guerra.

Mas fui derivando para o amor. Como soffro! Todas as dores
escorrem pelo bocal, deixam apenas saliva... Cuspo de amor
fingindo lágrimas.

A TRAÇA:

Namorar na hora do expediente!

O OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Não resolve. Nada resolve. O mesmo revólver resolverá? Amor e
morte são certidões, fichas...

A TRAÇA:

Despachos interlocutórios.

A ARANHA:

Lavrados na minha teia.

A VASSOURA ELÉTRICA:

Senhores deputados, desculpem. Sinto que é hora de varrer.

(Põe-se a varrer furiosamente, aporta cai com um gemido, as
garrafas partem-se, escorrem líquidos de oitenta cores. O Oficial
administrativo tira os processos da mesa da direita, Jogando fora o
processo de cima e colocando os demais na tesa da esquerda. Em
seguida, retira-os desta última e volta a
depositá-los na mesa da direita, sempre atirando fora o volume que
estiver por cima. E assim infinitamente. Do garrafão de cachaça
desprende-se uma pomba, e paira no meio da sala, banhada em luz
macia.)

A POMBA:

Papel, homem, bichos, coisas, calai-vos. Trago uma palavra quase

de amor, palavra de perdão. Quero que vos junteis e compreendais a vida. Por que sofrerás sempre, homem, pelo papel que adoras? A carta, o ofício, o telegrama têm suas secretas consolações. Confissões difíceis pedem folha branca. Não grites, não suspires, não te mates: escreve. Escreve romances, relatórios, cartas de suicídio, exposições de [motivos, mas escreve. Não te rendas ao inimigo. Escreve memórias, [faturas. E por que desprezas o homem, papel, se ele te fecunda com dedos sujos mas dolorosos? Pensa na doçura das palavras. Pensa na dureza das palavras. Pensa no mundo das palavras. Que febre te comunicam. Que [riqueza. Mancha de tinta ou gordura, em todo caso mancha de vida. Passar os dedos no rosto branco... não, na superfície branca. Certos papéis são sensíveis, certos livros nos possuem. Mas só o homem te compreende. Acostuma-te, beija-o. Porta decaída, ergue-te, serve aos que passam. Teu destino é o arco, são as bênçãos e consolações para todos. Pequena aranha pessimista, sei que também tens direito ao [idílio. Vassoura, traça, regressai ao vosso comportamento essencial. Telefone, já és poesia. Preto e patético, fica entre as coisas. Que cada coisa seja uma coisa bela.

O PAPEL. A VASSOURA. OS PROCESSOS. A PORTA.OS CACOS DE GARRAFA.

surpresos:

Uma coisa bela?...

A pomba, no auge do entusiasmo, tornando-se, de branca, rosada:

Uma coisa bela! uma coisa justa!

A TRAÇA:

Precisarei adaptar-me...Só roerei belas caligrafias.

CORO EM TORNO DO OFICIAL ADMINISTRATIVO:

Uma coisa bela. Uma coisa justa.

O oficial administrativo soergue o busto, suas vestes cinzentas tombam, aparece de branco, luminoso, ganha subitamente a condição humana: Uma coisa bela?!...

(DRUMMOND, 2002, p. 170).

Podemos ler as passagens do poema como um relato dramático no palco da repartição pública. Como no teatro, as personagens do drama encenam uma disputa em torno de pontos de vistas diferentes. O oficial administrativo entra

em cena preocupado em lamentar os interesses da profissão, infensos à fruição. Nesse sentido, não compreende o *parti pris* das coisas, alheio à prerrogativa de um canal de participação. O papel, personagem, perde-se na serventia. Troca ofensas com o oficial administrativo que, em igual medida, também acusa. A porta que perdeu a fé, a aranha descontente, o papel formalizado, a traça irônica, a vassoura ocupada, declinam seus desgostos, até chegar o entendimento da pomba. A queixa coletiva, seguida pela quase “rebelião” no escritório, tem um desfecho diferente de **A revolução dos bichos** (1971), de George Orwell. No caso do romance, apenas animais encarnam interesses humanos. Aqui, as coisas dividem-se segundo a dignidade e pretensão de cada ofício: telefone, papel, porta. Essa forma de apresentação do poema em diversas personagens e interesses, mediado pelas coisas, remidos pela pomba, tem a vantagem de produzir uma inversão entre o espaço dos objetos e o uso. Vem a propósito a diferença ontológica, de Heidegger, a quem a força do hábito colabora com o esquecimento do ser. O ser dos instrumentos está em serem coisas à mão. A “manualidade” implica um perigo sub-reptício: esquecer a prerrogativa do instrumento em seu ser. Usar as coisas de modo a tirar proveito de serem-para, valorizar as possibilidades da matéria enquanto dom, tal é o sentido do instrumento. Além disso, sublinhe-se a conclusão dos versos: “Que cada coisa seja uma coisa bela./ Uma coisa bela! uma coisa justa!”. A sensibilidade junto às coisas é o que as tornam próprias para o uso. Encontrar o lugar estético (“coisa bela”) e ético (“coisa justa”) significa a humanização do espaço físico, que o poema encaminha desde o início. Sob o plano desta lição de coisas, a que fomos lentamente conduzidos ao longo do poema, podemos retirar duas conclusões. A primeira delas diz respeito ao acabamento estético sobre a natureza do utensílio. No modo como o poema apresenta o homem – “Sou um homem, ou pelo menos quero ser um deles!” – está indicada certa dificuldade de alcançar a humanidade em sentido estrito. Simboliza a falta, a ausência de prática humana substantiva e sem defeito. Ora, os objetos são insensíveis, não possuem interior. Gastam, servem, tornam-se inúteis, descartáveis. O livro contém papel e em papel resume-se, mas, “certos papéis são sensíveis, certos livros nos possuem”, isto é, como são exatos na obra prima, como ultrapassam a qualidade natural de coisa física. A beleza das coisas está no ato de serem valorizadas como justas, isto é, humanizadas em seu lugar de uso. A segunda observação diz respeito à ironia da metáfora. Segundo a ontologia de Merleau-Ponty (1992), os objetos do mundo, não são *res extensae*, ao contrário de Descartes, refletem a substância humana. Refletem nossa “carne”. Assim como a humanidade precisa ser construída, e como tal não está pronta ou acabada no *continuum* da história, a justiça e/ou beleza não estão dadas na origem, mas, supõe o exercício,

o projeto ou o convite que poderia ser evocado do seguinte modo: sobreviver à contingência útil, ver a beleza que existe, apesar dos impedimentos que resistem, é possível? Se a resposta do oficial administrativo era clara: “*Non possumus*”, o coral das coisas responde em tom uníssono: “Não pode? Não pode por quê?”.

A humanização é a contingência de uma decisão que não é teórica, mas, mundana, demasiadamente mundana. Mais uma vez, lembremos Sartre, para quem a subjetividade transcendental deve ser esvaziada drasticamente a ponto de fazer do próprio eu algo mundano, isto é, fora da consciência. “Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens.” (SARTRE, 2005, p. 57). Do mesmo modo que a consciência, para Sartre, não é algo em si, mas, mundaniza-se, o humanismo de Drummond é o projeto de uma ação absolutamente contingente e sua eficácia, sem garantias. A humanização é uma possibilidade da existência concreta que pode não acontecer. Como a morte do leiteiro. Como o russo em Berlim...

Abstract

This essay analyzes aspects of Carlos Drummond de Andrade’s poetry related to humanism. To this end, we are examining the homology between Drummond’s poetry and Jean-Paul Sartre’s philosophy/literature, mainly **What is literature?** and **Nausea**. However, the approximation with humanism, different from a relation of supervenience or subsidy, is discussed from the point of view of literature and problematized from the poetic persona’s perspective.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. Jean-Paul Sartre. Humanism.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A lição do amigo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1979.

- MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ORWELL, George. **A revolução dos bichos**. Tradução de Heitor Ferreira. Porto Alegre: Globo, 1971.
- PRADO JR, Bento; PERIUS, Cristiano. Vasta periferia. Caderno Mais!, **Folha de São Paulo**, 27 de out. 2002.
- RODRIGUES, Antônio Medina. Holderlin e a poética do sinal. In: HOLDERLIN. **Canto do destino e cantos**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. **La nausée**. Paris: Gallimard, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est ce-que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: crítica literária**. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Submetido em: 02 de julho de 2015.

Aceito para publicação em: 28 de outubro de 2015.

