

# Drummond e o engajamento literário

*Drummond and the literary engagement*

**Cristiano Perius**

Doutor em Filosofia. Professor do departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Maringá.

Maringá – PR – Brasil  
cristianoperius@hotmail.com

**RESUMO:** Este ensaio examina o tema do engajamento social do artista na obra poética de Carlos Drummond de Andrade, adotando, como critério de análise, as imagens produzidas a partir da atividade do olhar. Ligada ao corpo e a sua dimensão sensível, as metáforas do olhar constituem uma distância intencional apta a estabelecer uma relação de responsabilidade e de compromisso entre o eu lírico e o mundo. Para discutir o alcance desse compromisso, comparamos as teorias do engajamento literário de Jean-Paul Sartre e de M. Merleau-Ponty. Enquanto M. Merleau-Ponty defende uma forma de engajamento perceptivo e apenas indiretamente comprometido com a realidade social, Jean-Paul Sartre, ao contrário, compreende a atividade literária a partir da categoria da ação, que mobiliza o engajamento explícito e correlacionado ao político. A poesia de Drummond, confrontada com esta dupla compreensão do engajamento, satisfaz os dois conceitos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Responsabilidade Social. Drummond. Merleau-Ponty. Sartre.

**ABSTRACT:** This essay examines the theme of the social engagement of the artist in the poetic work of Carlos Drummond de Andrade, adopting, as a criterion of analysis, the images produced from the activity of the look. Attached to the body and its sensitive dimension, the metaphors constitute an intentional distance to establish a relationship of responsibility and commitment between the lyrical and the world. To discuss the scope of that commitment, we compared the theories of literary engagement of Jean-Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty. While Merleau-Ponty defends a form of engagement perceptivo and only indirectly committed to social reality, Sartre, to the opposite, understands the literary activity starting from the category of the action, that mobilizes the explicit engagement, correlated to the politician. The poetry of Drummond, when responding to this dual understanding of engagement, satisfies both concepts.

**KEY-WORDS:** Literature. Social Responsibility. Drummond. Merleau-Ponty. Sartre.

Este estudo analisa o tema do engajamento sob a perspectiva das imagens do olhar. A razão desta escolha é natural à experiência de Drummond, que realiza uma poesia corporal e irônica que associa o “olho” (sentido da visão, olhar, óculos) e a “boca” (sorriso, fala). Como observaremos mais à frente, a metáfora dos olhos em seu universo semântico não é um dispositivo meramente estético na atividade poética. Ligada ao corpo e a sua natureza afetiva, o olhar incorpora a dimensão social e política que se aproxima, em determinados momentos, ao conceito de obra de arte engajada e à responsabilidade social do artista.

Para o exame deste tema importante, que é a responsabilidade poética, adotaremos o seguinte encaminhamento metodológico: de um lado [*linha 1*], examinaremos a descrição, por assim dizer, “neutra” do mundo, sem *parti pris* moral ou ético explícito, de outro [*linha 2*], o engajamento literário em sua forma explícita.

Iniciemos pela “linha 1”:

*Numa árvore do passeio público  
(melhoramento da atual administração)  
árvore gorda, prisioneira  
de anúncios coloridos,  
árvore banal, árvore que ninguém vê  
canta uma cigarra.  
Canta uma cigarra que ninguém ouve  
um hino que ninguém aplaude.  
(DRUMMOND, 2002, p. 20).*

O movimento dos sentidos sobre o mundo, onde o poeta vê/ouve uma cigarra, é efeito do escritor situado como **ser-no-mundo** (cf. no mesmo poema: “O poeta fecha-se no quarto./ O poeta está melancólico.”). O fenômeno da expressão é o resultado da paisagem visual sobre a percepção aguda dos acontecimentos. A subjetividade do poeta traz à superfície um sentido oculto, não manifesto até o momento. A qualidade do sensível não é ser apenas visual, mas acompanhada pelos outros sentidos:

*NA NOITE lenta e morna, morta noite sem ruído, um menino  
chora.  
O choro atrás da parede, a luz atrás da vidraça  
perdem-se na sombra dos passos abafados, das vozes extenuadas.  
E no entanto se ouve até o rumor da gota de remédio caindo na  
colher.*

*Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua,  
longe um menino chora, em outra cidade talvez,  
talvez em outro mundo.*

*E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a  
cabeça  
e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino,  
escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas).  
E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.  
(DRUMMOND, 2002, p. 72).*

O poema “Menino Chorando da Noite” apresenta a descrição fiel de um fato ordinário que, apesar disso, soa perfeitamente inusitado. Da possível doença do menino ao desespero da

mãe, a encenação dos versos é dramática. A descrição não trata de uma situação particular, mas, universal: “*atrás da parede, atrás da rua,/ longe um menino chora, em outra cidade talvez,/ talvez em outro mundo.*” Aqui ou adiante, não importa, o menino chora, e esta sorte de indiferença casuística salienta um fato grave *de per si*. Escutar a gota de remédio *tocando* a colher, a mão *aproximando-se* do menino, os *susurros* em torno ao corpo ardente, implica a dimensão corporal, sob a forma de fragmento possível, não conceitual, da afecção sensível. Outro poema complementa este estado de comprometimento afetivo:

— *Pedimos pelo menino porque pedir é o nosso destino.  
Pedimos pelo menino porque vamos acalentá-lo.  
Pedimos pelo menino porque já se ouve planger o sino  
do tombo que ele levar quando monte a cavalo.  
(DRUMMOND, 2002, p. 285).*

Pedimos pelo menino porque é de nossa natureza o cuidado. A sabedoria do adulto, o desejo de vê-lo crescer sem queda, está em que já viu e aprendeu por experiência, mais do que pelo conhecimento técnico, os perigos da existência. Ora, o conhecimento técnico é desumanizado frente à responsabilidade de quem vê atentamente o mundo<sup>1</sup>. Por certo que o olhar é vago, brinca nas paragens do visível, vê o sapo na lagoa (cf. o poema “Festa no Brejo”), mas, também é responsável. Trata-se de um fenômeno de humanização do olhar que, em alguns momentos, contempla o mundo de forma apática, sem julgamento moral, ético ou político:

#### SESTA

*A família mineira  
está quentando sol  
sentada no chão  
calada e feliz.  
O filho mais moço  
olha para o céu,  
para o sol não,  
para o cacho de bananas.  
Corta ele, pai.  
O pai corta o cacho  
e distribui para todos.  
A família mineira  
está comendo banana.*

*A filha mais velha  
coça uma pereba  
bem acima do joelho.  
A saia não esconde  
a coxa morena*

*sólida construída,  
mas ninguém repara.  
Os olhos se perdem  
na linha ondulada  
do horizonte próximo  
(a cerca da horta).  
A família mineira  
olha para dentro.*

*O filho mais velho  
canta uma cantiga  
nem triste nem alegre,  
uma cantiga apenas  
mole que adormece.  
Só um mosquito rápido  
mostra inquietação.  
O filho mais moço  
ergue o braço rude  
enxota o importuno.  
A família mineira  
está dormindo ao sol.  
(DRUMMOND, 2002, p. 33).*

A dinâmica do poema trata de estabelecer um *quadro* pitoresco. A descrição da família mineira comendo bananas, descansando ao sol, a riqueza em pormenores, a moça coçando a pereba, a cantiga do moço, o mosquito, é tão visual que aproxima o texto da imagem pictórica. “*Ut pictura poesis*”<sup>ii</sup>, pois direciona a comunicação por meio de palavras à descrição pura dos eventos. Outros versos expõem as imagens como o registro visual de estados de coisas:

*Olha a negra, olha a negra,  
a negra fugindo  
com a trouxa de roupa,  
olha a bala na negra,  
olha a negra no chão  
e o cadáver com os seios enormes, expostos, inúteis.  
(DRUMMOND, 2002, p. 35).*

A família mineira, no plano rural e calmo, tanto quanto a exposição do cadáver do morto, no plano urbano e agitado, possuem uma dimensão social eminente. A julgar pelo teor jornalístico da segunda imagem, a notícia do crime suposto, a manchete policial, reforçam-lhe o teor crítico, especialmente a marginalidade e o racismo. O que os versos apontam, na contramão do sensacionalismo, a ser recebido pela insensibilidade das massas, é o tratamento impessoal da manchete policial, a indiferença das notícias que exploram o sofrimento das vítimas e não se comprometem. Significa requerer um parâmetro humano de olhar e receber

a crueldade, em que pesem os mecanismos de divulgação da violência. O interesse do olhar não é meramente visual e indiferente, não procura motivo de exposição sem critério de investigação consciente. No caso do corpo assassinado, incorpora o reverso da notícia, assim como a simplicidade contemplativa, quase religiosa, da roça mineira, no outro poema. Isso significa que a mera exposição visual das coisas já comporta uma dimensão ética e social, quando ver é *testemunhar*, isto é, exige a *cumplicidade* de quem não pode mais negar a realidade em sua emergência característica. Mas isso não é tudo, pois, se é verdade que a dimensão do olhar, mesmo em sua forma neutra e contemplativa [linha 1], já carrega o teor social como forma de testemunha ocular do mundo – da mesma forma como quem saca uma fotografia –, então, será ainda mais eloquente quando passar ao sentimento de responsabilidade em sua forma explícita [linha 2].

Acompanhemos as imagens [linha 2]:

*E TUDO*

*se desvenda: sou responsável pela morte de Neco e pelo crime de Augusto, pelo cavalo que foge e pelo coro de viúvas pranteando. Não posso representar mais, por todo o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis.*

(DRUMMOND, 2002, p. 407).

Impossível não evocar a descrição do engajamento literário de “O que é a literatura?”, uma vez que Sartre visa, como se sabe, a responsabilidade do escritor como intelectual atento ao mundo em que vive. Seja através do furor de Émile Zola ao dizer “*J'accuse...!*” em carta aberta ao presidente da república, face aos acontecimentos políticos do seu tempo, seja através da expressão de Dostoiévski: “Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros”, a literatura não é neutra, isto é, isenta, como se o acontecimento estético não pudesse ter efeitos éticos e políticos de primeira ordem. O ponto mais alto do engajamento que conduz a consciência poética ao coração dos problemas sociais e políticos é o poema “Nosso Tempo”, em especial a sua última estrofe:

*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.*

(DRUMMOND, 2002, p. 407).

O poeta sabe que “declina”, isto é, dá forma a palavras por agrupamento e flexão dos vocábulos do léxico. “Fazendeiro” de versos, sua matéria é o verbo, “apenas arabesco”, e, no entanto, ocorre de perceber que este exercício é bem mais do que um jogo de palavras. O poema identifica claramente o lápis ao revólver. Utilizando metáforas da linguagem transitiva, visa agir energicamente contra o estado das coisas. Segundo Jean-Paul Sartre (1948, p. 29): “Ele [o escritor] sabe que as palavras, como diz Brice Parain, são ‘pistolas carregadas’. Quando fala, ele atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar é preciso que o faça como um homem, mirando o alvo, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos, só pelo prazer de ouvir os estampidos.” A letra do poeta não é mais, como em outras escolas literárias, a defesa de ideais abstratos, românticos ou metafísicos. (Tampouco a fala doce da literatura beletrística, diletante e recreativa, que nem sequer é literatura, se pensamos em campeões de audiência – que vão da auto-ajuda a histórias de alquimia –, e na Academia Brasileira de Letras, de que grandes escritores brasileiros, entre eles, Drummond, não participaram.) É um instrumento de guerra. Toda a máquina poética é então, “*com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas*”, um grito de resistência e de combate. (DRUMMOND, 2002, p.125) “*Meu nome é tumulto, e escreve-se/ na pedra.*” Poeta coletivo, não fala por si mesmo, solidário aos que não falam, em particular aos mais desfavorecidos:

*Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo,*

.....

*Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,  
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,  
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos,  
os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.*

*E falam as flores que tanto amas quando pisadas,  
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a  
mesa, os botões,  
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,  
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.  
(DRUMMOND, 2002, p. 221).*

A disposição do poeta é servir de porta-voz aos homens, atingindo de modo eloquente os quatro cantos da Terra:

*Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiador urbano, ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta, moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes, solidão e asco, pessoas e coisas enigmáticas, contai, capa de poeira dos pianos desmantelados, contai; velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai; ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai. Tudo é tão difícil depois que vos calastes... E muitos de vós nunca se abriram.*  
(DRUMMOND, 2002, p. 127).

Ataca então a página por todos os lados, preenchendo rapidamente os espaços brancos. O primeiro excerto acima é do poema “Nosso Tempo”, de ***A Rosa do Povo***, que dispõe de um total de 179 linhas e VII partes. “Canto ao Homem do Povo Charle Chaplin”, citado em seguida, também de ***A Rosa do Povo***, contém 225 linhas e VI partes. Trata-se do poema mais longo de Drummond. Esta observação é relevante, se considerarmos que a média de tamanho dos poemas de Drummond é muito inferior. A avaliação quantitativa aponta para o sentimento de sucesso a um poeta acostumado a registrar o desequilíbrio provocado pelo imenso trabalho para pouco material verbal. Ora, a razão deste sucesso é o ingrediente ético. Rompendo a barreira solipsista, o poeta atinge de forma exuberante as imagens de convívio, caminhando de mãos dadas com os homens. Em outras palavras, a eticidade é alcançada pelos canais de participação e de humanização da sociedade histórica e concreta. Trata-se de ligar o fenômeno de expressão poética ao ideal de transformação social e política — de que a coletânea de 1945, ***A Rosa do Povo***, é o maior expoente. Que se note, neste sentido, o nítido contraste entre o exercício de uma poesia social participante, cujo genitivo objetivo: “...do povo”, já manifestava formalmente, e o tônus hermético e classicista, voltado à cor cinza, de ***Claro Enigma***, publicado em 1951.

Tudo se passa como se o poeta, passado o alvorecer inicial dos primeiros quatro livros — onde se firma como representante do segundo modernismo brasileiro —, abraçasse os ideais socialistas através da poesia participante que é ***A Rosa do Povo***, se decepcionasse, desacreditasse, quase completamente silenciasse, dissolvendo a euforia dos anos de ouro através do ***Claro Enigma***, voltado ao soneto, às sombras do tempo, à bÍlis negra, às cinzas das tumbas — o columbário —, e, recusando a oferta, seguisse o passo cabisbaixo, lasso, caprichoso. Ora, ***A Rosa do Povo*** é de 1945, e reúne os poemas escritos na primeira metade daquela década, período de florescimento do socialismo utópico e dos ideais participantes

que não sobrevivem a duas guerras mundiais, onde vence a incerteza, o pessimismo próprio do pós-guerra, que coincide com os anos de produção do *Claro Enigma*.

Todavia, se é verdade que a perspectiva ética e social, após a coletânea de 1945, se arrefece, nem por isso deixa de lado a atividade de olhar o mundo, editado, agora [no *Claro Enigma*, e nas coletâneas imediatamente sucessivas], pela disposição de uma nova experiência estética, marcada pelo pessimismo, ceticismo, hermetismo, orfismo, entre outras qualidades inerentes. Isso significa que Drummond não abandona o engajamento, mas o transforma a partir de um novo dispositivo crítico. Lembremo-nos de José Guilherme Merquior, que define o tônus do *Claro Enigma* como “pessimismo crítico – ainda mais crítico do que pessimista” (MERQUIOR, 1975, p. 190). Tal perspectiva de leitura é contrária à tripartição clássica: poesia irônica, social e metafísica, em primeiro lugar porque o engajamento do olhar, tanto quanto o teor irônico e metafísico, não é exclusivo a um período, em segundo, porque o tema da responsabilidade poética não acaba, mas, modifica-se. Muito pelo contrário: toda a poética de Drummond está comprometida com o engajamento do olhar, mesmo quando não encontra solução viável. A perspectiva do *Claro Enigma*, então, e das coletâneas imediatamente sucessivas, longe de significar o embotamento, explora outra forma de pensar o ser-no-mundo (e o ser-para-outro), mesmo que sob a intenção de fugir do tempo presente e editar o tempo mítico.

O que define a responsabilidade poética não é apenas o compromisso explícito com a luta política e a reforma de classes, mas a dialética gradual e ambivalente do engajamento direto e indireto — denominados linha 2 e linha 1, respectivamente. Se não fosse assim, isto é, se apenas a temática diretamente social fosse portadora de valor, perder-se-ia grande parte do alcance deste vasto tema que é “Literatura e Sociedade” (sublinhe-se: “é”), isto é, a rede complexa e infinita de intercâmbios entre a universalidade e o eu lírico, o eu e o mundo. De fato, há uma gama de interfaces, de relações multilaterais e interdisciplinares no teor artístico, que, embora autônomo, interage com as ciências (questões cognitivas), com as normas éticas e políticas (questões morais e cívicas), com os problemas insolúveis da existência (questões metafísicas). Segue disso a conclusão de que o engajamento é melhor compreendido quando acompanhamos o registro poético da imagem do mundo no eu lírico, isto é, o “sentimento do mundo”. A presença corporal do poeta “*sério, simples e forte*”, segundo o “Poema de Sete Faces”, indica o trabalho de imaginação poética através da atividade de olhar o mundo sensibilizado com o que vê. Só assim compreende-se a razão das “*pupilas gastas na inspeção contínua*” (do poema “A Máquina do mundo”) e as “*retinas fatigadas*” (do poema “No meio do caminho”). Sinal de que a atividade do olhar não é só passiva, isto é, não atua apenas como

testemunha ocular do mundo [linha 1], pelo contrário, passagens há em que o peso das imagens deixa os olhos liquidados [linha 2]: “eu vi; já não quero ver” (DRUMMOND, 2002, p. 141); “Meus olhos são pequenos para ver// — mas veem, pasmam, baixam deslumbrados.” (DRUMMOND, 2002, p. 205). Ora, o título do poema dos dois últimos versos é “Visão 1944”, escrito explicitamente sobre a II Guerra Mundial. De forma que o mundo histórico e concreto, onde o homem vive e relaciona-se socialmente, longe de ser descrito de forma fantasiosa ou idílica, é uma fonte permanente das imagens.

Enfim, a responsabilidade poética pode ser medida enquanto olhar de cumplicidade com o meio contemplado. O olhar que participa, direta ou indiretamente, da realidade concreta, não quer dizer assentimento, mas a face combativa do poeta, recusando a disposição habitual das coisas. Este ato de recusa é resultado da decisão de não permanecer indiferente em face às imagens. Mais ainda, indica a pretensão de praticar uma poesia corrosiva, revolucionária:

*E dentro do pranto minha face trocista,  
meu olho que ri e despreza,  
minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,  
que polui a essência mesma dos diamantes.  
(DRUMMOND, 2002, p. 130).*

Os versos relacionam o riso e o choro que, mesmo no quarteto inicial do poeta (*Alguma poesia, Brejo das almas, José e Sentimento do Mundo*), onde o chiste e a piada são mais frequentes, são apresentados segundo um trabalho de identificação entre o cômico e o trágico. Vejamos dois exemplos. 1. “Os desiludidos do amor/ estão desfechando tiros no peito./ [...] enquanto as amadas dançarão um samba/ bravo, violento, sobre a tumba deles.” (DRUMMOND, 2002, p. 59); 2. “E o amor sempre nessa toada:/ briga perdoa perdoa briga.// Mas, se não fosse ele, também/ que graça que a vida tinha?// Mariquita, dá cá o pito,/ no teu pito está o infinito.” (DRUMMOND, 2002, p. 8) Como podemos ver nestas passagens, a situação trágica é elevada ao patético da exposição satírica. Pensemos nos poemas “José” e “Quadrilha”. De forma que o olhar poético elege o essencial da vida, deixando, onde passa, o abraço solidário da visita [linha 2], ou apenas, com o melhor humor possível, a descrição das coisas em sua forma dura [linha 1].

O que justifica esta leitura do engajamento a partir de duas linhas é a compreensão de que a literatura comunica-se com o plano social de forma oblíqua e indireta — apesar de, em determinados momentos, desempenhar a função de porta-bandeira à ação concreta. Prova desta possibilidade é Réjean Ducharme (1996, p. 57), em *L’avalée des Avalés*, que

diz: “Tudo que espero de um livro é que me diga que há mais vida do que a que espero encontrar, que me inspire a força e a coragem e que me diga quando é hora de agir.” Trata-se de opor, como seria necessário, as teorias do engajamento de Sartre e de Merleau-Ponty. 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 for, 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 em boa política nem em boa filosofia.” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 10). A razão para a má filosofia está na exigência de que o intelectual desempenhe uma função eminentemente social e política (exigência esta que, supostamente, também vale para a intensão 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”<sup>iiii</sup>, aplicada a Sartre, está uma “filosofia da ambigüidade”, aplicada a Merleau-Ponty, para quem a subjetividade do escritor é tributária de uma colcha prévia, endereçada ao sensível.

### Dois engajamentos: Sartre (lógos humano) e Merleau-Ponty (lógos estético)

Vejamos claramente a diferença entre os autores. Para Sartre, escrever é sinônimo de agir, pois “se Deus não existisse, tudo seria permitido”. A frase é de Dostoievski, citada por Sartre imediatamente após a afirmação de que “estamos agora num plano em que há somente homens” (SARTRE, 1973, p.24.). Ou seja, não há nenhum tipo de fundamento transcendente ou salvador, nada tem, *a priori*, valor, a não ser o que fazemos por meio de nossas escolhas. Portanto, os valores são absolutamente *mundanos*, isto é, dependem exclusivamente do engajamento e responsabilidade dos homens, uns para com os outros. Daí porque todas as ações nos comprometem. Não agir é ainda uma forma de ação. Estamos sempre engajados, mesmo quando o ignoramos. Até mesmo no romance *A Náusea* lê-se a famosa frase de Roquentin: “O menor gesto me engaja”. Sartre reconhece que, de forma semelhante a Kant, o homem é um fim em si mesmo. Age de forma livre e autônoma, ou seja, ao menos no plano ontológico, é responsável pelo que faz e não tem desculpas. “Tal é o homem que nós concebemos. Homem total. Totalmente engajado e totalmente livre.” (SARTRE, 1949, p. 28). Ser homem significa, tal como aos mitos gregos (de Prometeu à

caixa de Pandora), que nada somos por natureza e, por isso mesmo, estamos abertos a todas as possibilidades. O homem não tem nenhuma essência, mas se faz livremente, criando valores e conquistando a dignidade. O valor humano é paradoxal, pois surge da contradição entre não ser nada prévio ao que faz por meio de ações concretas e, por isso mesmo, subordinado a elas.

Em que medida esta descrição do fenômeno humano não é válida para Merleau-Ponty? Na medida em que na fenomenologia de Merleau-Ponty não aparece como categoria fundamental o ser-em-si-para-si, mas o sensível. Não é a consciência nadificadora o conceito ontológico fundamental, isto é, a intencionalidade radical que faz do homem um ser regido pela falta de ser, mas o ser de indivisão, o ser bruto ou selvagem, isto é, a imbricação [*empiètement*] ambígua e incompleta (visível e invisível, manifesta e oculta, iluminadora e ocultadora) contida no sensível. Assim, da consciência nadificadora (Sartre) ao sensível (Merleau-Ponty), a diferença é clara, pois passamos do *lógos* do mundo humano ao *lógos* do mundo estético, isto é, da rivalidade absoluta entre ser-em-si e ser-para-si, segundo Sartre, pois jamais teremos a paz das coisas, a um horizonte prévio ao homem, que pertence à natureza. Se o *lógos* humano e o *lógos* estético diferem, é porque a expressão da natureza primordial não contém nenhuma ação, mas, esquemas perceptivos embrionários e pré-mundanos, que necessitam o devir da expressão, isto é, o tempo de “acontecer” no mundo. Para Sartre, a questão do engajamento tem por fundo a transitividade do signo prosaico, a partir do projeto original de um ser que, ao decidir escrever, provoca a liberdade do leitor. Para Merleau-Ponty, no entanto, 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 reconfigura estes estados. O engajamento literário, então, modifica-se sensivelmente, porque a fala originária não é linguageira, mundana, mas, prenunciativa e iniciadora do que vai ser.

Nas cartas trocadas entre Sartre e Merleau-Ponty, por ocasião da ruptura entre os filósofos, encontram-se elementos que discutem a forma do engajamento. Da parte de Sartre, lemos a acusação de que Merleau-Ponty retira-se da política com a finalidade louvável, do ponto de vista pragmático, de escrever um texto filosófico, ou seja, a censura de Sartre sobre o colega não recai sobre a crítica a seu posicionamento político em si, mas sobre o *lugar* de onde parte esta crítica. Nas palavras de Sartre (apud MERLEAU-PONTY, 2000, p.135, grifo do autor):

Quem discute a atitude daqueles que permanecem sobre o terreno objetivo da política e que tentam, bem e mal, escolher entre motivos objetivamente válidos, torna-se também criticável de uma apreciação objetiva. Mas tu não és aquele que diz: farei melhor se eu me abster. Tu és aquele que diz aos outros: **é preciso** se abster. Foi duro ler, na revista Express, o relatório de uma conferência que fizeste aos estudantes onde me taxaste publicamente como errado.

Trocando em miúdos, o que Sartre diz é o seguinte: “Posiciona-te como quiseres e critica-me, pois toda posição política é criticável. O que não aceito é ser criticado por alguém em cima do muro, afirmando que qualquer tomada de posição é um equívoco.” Qual é a resposta de Merleau-Ponty a Sartre? Muito semelhante à afirmação de *Signos* segundo a qual “houve uma mania política entre os filósofos, que não rendeu nem boa política, nem boa filosofia”, Merleau-Ponty responde que a boa filosofia (e, portanto, a boa política) é pura e simplesmente “ambígua”, isto é, não carrega em si mesma o dispositivo da ação imediata sobre os acontecimentos, mas guarda recuo ou distanciamento em relação aos mesmos. Esta é a razão pela qual reclama a neutralidade editorial da Revista *Les Temps Modernes*, que, “em vez de tomar posições apressadas, deve fazer estudos de conjunto, visar o leitor pela cabeça e não pelo coração, pois a ação do escritor consiste em fazer o vai e vem entre o acontecimento e a linha geral, não em afrontar (no imaginário) cada acontecimento como se fosse decisivo, único e irreparável.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.148) Está clara então 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 - em sentido cartesiano”, isto é, o engajamento cuja ação é tão urgente a ponto de estar fadado a repetir-se a cada situação ou fato. Nas palavras de Merleau-Ponty (2000, p.148, grifo do autor):

Meu método é mais próximo da política que teu método de **engajamento continuado** (no sentido cartesiano). Ora, **por isso mesmo**, ele é mais filosófico, pois a distância que ele põe entre o acontecimento e o julgamento desfaz a armadilha do acontecimento e deixa ver claramente o sentido. Eu não tinha nenhuma necessidade de separar a filosofia do mundo para permanecer filósofo – e nunca o fiz. Seria necessário que ouvisses com mais atenção a lição de abertura [O Elogio da Filosofia], que dizes ter compreendido. Tratei de Sócrates para mostrar que o filósofo não é um fazedor de livros e que não sai jamais do mundo.

Para Merleau-Ponty, o exemplo de Sócrates é inequívoco. A política não é um acessório para Sócrates – este que foi condenado à cicuta, sob o pretexto de corromper a juventude. Sartre, no entanto, acusa Merleau-Ponty de misturar política e filosofia. Nas palavras de Sartre (apud MERLEAU-PONTY, 2000, p.138): “Um membro do MRP pode criticar minha apreciação da guerra da Indochina, um socialista pode criticar minha concepção do PC, mas ninguém tem o direito de fazê-lo em nome da *épochè* fenomenológica”. Ora, o que dá à política este ar tão suscetível e inseguro, infenso a acordo durável? Mais uma vez, é exemplar a observação de Merleau-Ponty no Prefácio a *Signos*: “Em filosofia, o caminho pode ser difícil, mas temos certeza de que cada passo torna possível os outros. Em política, temos a impressão acabrunhante de que tudo deve ser sempre refeito.” (MERLEAU-PONTY, 1960, p.10). Em outras palavras, muito aquém do (belo) universal filosófico, constituído por relações necessárias entre conceitos, está o mundo (sujo) da política, construído sobre relações pragmáticas, estratégicas e passageiras. O que Merleau-Ponty visa, portanto, com o nome de Sócrates neste momento é dizer a Sartre que, de fato, não podemos separar as coisas: ninguém deixa a cidade para ser filósofo. É o mesmo ser filósofo (escrever livros) e ser cidadão (se meter na política).

Diante deste debate entre Sartre e Merleau-Ponty nas *Cartas de uma Ruptura*, podemos perguntar o seguinte: em que medida esta conclusão, válida para o engajamento do filósofo, também vale para o engajamento da literatura? Ora, a identidade entre o filósofo e o cidadão, legítima para a conexão entre filosofia e política, também ocorre com o escritor, pois o poeta, o romancista, também é cidadão, ou seja, não está fora do mundo, mesmo quando pensa a metafísica. Qual é então a verdadeira ligação entre o artista e a cidade? Para responder esta pergunta, importa perceber o deslocamento de Merleau-Ponty em relação a Sartre. O elo entre o artista e a cidade é explícito, segundo Sartre, porém o mesmo não acontece, segundo Merleau-Ponty. Senão, vejamos:

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. (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 122).

A afirmação de Merleau-Ponty coloca em cheque o “engajamento continuado” sartriano, uma vez que coloca a atividade artística em estado de vanguarda, isto é, aquém ou além do mundo instituído. Em outra afirmação da mesma página, Merleau-Ponty acrescenta:

Mesmo se reintegramos a literatura à atividade significante 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.

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 ao 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, dado 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. Trata-se do engajamento como problema filosófico. Este problema filosófico (o *est-ético*), não está fora do horizonte de ambos os filósofos, embora, como se sabe, não estão de acordo quanto a forma deste engajamento.

### Conclusão

Depois destas rápidas considerações sobre o engajamento literário de Merleau-Ponty e de Sartre, voltemos ao ponto de partida. Onde está o Drummond neste debate? A resposta é a seguinte: o engajamento perceptivo, passivo e à distância, de que fala Merleau-Ponty, é muito claro à luz das imagens da poética de Drummond na linha 1. Trata-se de engajamento do olhar, cujas imagens são primordialmente visuais e “neutras”, 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, isto é, sem emitir juízo. Esta forma de engajamento visual não suprime, contudo, a outra forma, mais sanguínea, declarada e explícita [linha 2].

Prova de que a poesia de Drummond, a julgar pelo debate desse tema, agrada gregos e troianos.

## Referências

CAEYMAEX, F. *La dialectique entre Sartre et Merleau-Ponty*. In : *Dialectique, littérature : avec des esquisses inédites de la « Critique de la raison dialectique »*. [Revue Études Sartriennes, n°10.] Bruxelles : Ed. Ousia, 2005.

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

DUCHARME, Réjean. *L'avalée des avalés*. Paris: Gallimard, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Parcours*. Paris: Verdier, 1997.

\_\_\_\_\_. *Parcours deux*. Paris: Verdier, 2000.

\_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

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

SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973.

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

\_\_\_\_\_. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1949.

---

## NOTAS:

<sup>i</sup> Que o leitor perdoe a inescapável remissão de uma passagem do poema acima (“Os Bens e o Sangue”) associado à tragédia, ocorrida no dia 05/11/2015, envolvendo a mineradora Samarco e as vítimas de Mariana: “*E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo/ e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada/ e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro/ taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios*”. ((DRUMMOND, 2002, p.285)

<sup>ii</sup> “*Ut pictura poeisis*” é uma expressão latina, atribuída a Horácio, fundada sobre a fraternidade entre as artes. Embora só tenha adquirido força de teoria estética no Renascimento, os estudos de comparação entre as artes plásticas e a literatura são bem mais antigos. Note-se, neste sentido, a formulação de Plutarco, segundo a qual a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura falante. O recurso valorativo/comparativo entre as artes, no entanto, entrou em decadência após o Renascimento, tendo como opositor mais conhecido o texto *Laocoon*, publicado em 1766, de autoria de Lessing. Embora o lema desta escola não seja o ideário estético de Drummond, não deixa de ser interessante observar, neste poema, a aproximação entre poesia e pintura.

<sup>iii</sup> Expressão de Florence Caymex. Cf. CAEYMAEX, F. *La dialectique entre Sartre et Merleau-Ponty*. In: *Revue Études Sartriennes*, n.10. Bruxelles : Ed. Ousia, 2005, p. 132.

recebido em 10 set. 2018 / aprovado em 19 nov. 2018

Para referenciar este texto:

PERIUS, C. Drummond e o engajamento literário. *Dialogia*, São Paulo, n. 30, p. 19-34, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.5585/Dialogia.n30.10481>>