

## Sentimento e imagem: as mãos de *Sentimento do mundo*

### RESUMO

Este artigo propõe uma análise das imagens das mãos em alguns poemas da primeira edição de *Sentimento do Mundo* (1940), de Carlos Drummond de Andrade. Observamos que as mãos aparecem ali com alguma recorrência, em onze dos 27 poemas dessa edição. Aqui, propomos colocar sete deles em relevo e relação: “Poema da necessidade”, “Sentimento do mundo”, “Bolero de Ravel”, “O operário no mar”, “Elegia 1938”, “Mãos dadas” e “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”. Para interpretar as numerosas menções a esse membro do corpo, a diversidade de suas figurações e a relação que elas apresentam com o trabalho nessa obra, dialogamos com ensaios de Alfredo Bosi, Eduardo Sterzi, Vagner Camilo e Claret Vargas. Além de uma crítica à ideologia do trabalho no livro – tal como identificada por Vagner Camilo (2000) –, ao atentarmos em *close reading* para a figuração das mãos, podemos constatar que elas também aparecem ligadas à escrita da poesia, em uma poética cujo gesto é simultaneamente de fraternidade e de estreito nexos com a materialidade do tempo, no geral presente. Por fim, embora as mãos possam ser sinônimas de apoio em alguns dos poemas analisados, e ainda que sejam conhecidas metáforas positivas dessa “poética gestual” em um poema como “Mãos dadas”, destacam-se para nós as dúvidas a respeito das possibilidades da poesia que atravessam o célebre livro publicado em 1940. Para os leitores e as leitoras dessa obra canônica no tempo presente, novamente marcado por ecos do convite “vamos de mãos dadas”, pode ser proveitoso revisitar essa dúvida drummondiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Drummond. Sentimento do Mundo. Poesia brasileira. Modernidade. Trabalho.

Patrícia Anette Schroeder  
Gonçalves  
[patricia.anette@gmail.com](mailto:patricia.anette@gmail.com)  
Universidade de São Paulo, São Paulo,  
Brasil.

## 1. AS MÃOS E O MUNDO

Para uma reedição de *O Ser e o Tempo da Poesia*, o crítico literário Alfredo Bosi relembra sua ambição à época de escrita do livro e acaba por nos dar uma bela definição do que seja a poesia: “O alvo a atingir era e ainda é compreender uma linguagem que combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico” (BOSI, 2010, p. 9). Trazemos de partida a definição de Bosi por referir-se a um tal tempo denso da poesia, concentrado. Nessa densidade, exprimem-se tanto as imagens e os sentimentos subjetivos do poeta quanto de seu tempo histórico. É, pois, esse “tempo denso, subjetivo e histórico” da poesia de Carlos Drummond de Andrade o que se persegue neste ensaio.

Em *Sentimento do Mundo* (1940), lemos o poeta que o mesmo Bosi descreve como “um poeta amigo de tons menores e anticlímax” (2010, p. 115). Por “tons menores”, não se pense, contudo, em assuntos leves. Os poemas de Drummond são em si pensamentos, portanto não se deixam acompanhar pelo discurso das “grandes” novidades, sempre substituíveis por novas delas no minuto que se segue. Os anticlímax e os tons menores de que fala Bosi se veem não nos temas propostos pelo autor, mas colocados pelo feitio dos versos, de forma que o poema seja o contrário do declamatório, dos altos tons, da versificação que coloca o destaque no fim dos versos. Acreditamos vê-lo, por exemplo, no “Poema da necessidade”<sup>1</sup>:

1 É preciso casar João  
2 é preciso suportar Antônio,  
3 é preciso odiar Melquíades,  
4 é preciso substituir nós todos.

5 É preciso salvar o país,  
6 é preciso crer em Deus,  
7 é preciso pagar as dívidas,  
8 é preciso comprar um rádio,  
9 é preciso esquecer fulana.

10 É preciso estudar volapuque,  
11 é preciso estar sempre bêbado,  
12 é preciso ler Baudelaire,  
13 é preciso colher as flores  
14 de que rezam velhos autores.

15 É preciso viver com os homens,  
16 é preciso não assassiná-los,  
17 é preciso ter as mãos pálidas  
18 e anunciar O FIM DO MUNDO.  
(ANDRADE, 1940, p. 15)

A repetição no começo de cada estrofe, “é preciso”, dá o tom descendente dos versos de que falava Bosi: de pouco a pouco se vão apagando sonora e semanticamente as necessidades reais ditas no poema – o acento não cai sobre o fim do verso, para se saber o que é realmente preciso –, e ficamos com uma sensação acachapante da *necessidade* que nomeia o poema, da *falta* inominável, que paira mesmo sobre *aquilo de que se necessita*. Nesse anticlímax formal, em que quase não há rimas (flores e autores são as exceções), mesmo as sílabas

tônicas no fim dos versos deixam de ser o principal da leitura, e o automatismo de sentido parece imperar.

Vê-se uma estrutura irônica no poema, que não é dito por um “eu” que se identifique com as necessidades explícitas; estas beiram o teor de regras, em princípio aparentemente surrealistas (“substituir nós todos”), mas que tomam um caráter opressor na segunda estrofe. Contudo, a segunda estrofe também se organiza de maneira descendente: de “salvar o país” e “crer em Deus”, os sentidos dos versos seguintes vão perdendo sua grandiloquência, até chegar em “esquecer fulana” – não se diz mesmo qual seu nome, sem importância, já esquecido.

Na terceira estrofe, somam-se às necessidades práticas os imperativos, por assim dizer, da poesia lírica moderna. De Baudelaire, o conselho “é preciso estar sempre bêbado”<sup>2</sup> aparece como apenas mais uma ordem a se seguir. O procedimento irônico fica cada vez mais perto de vista, uma vez que se coloca na mesma órbita as flores do mal, as ideias poéticas de Baudelaire, a salvação do país e a crença em Deus.

O que mais ressalta, na leitura dos conjuntos de versos, são os verbos ligados à expressão “é preciso”, ou seja, as ações das necessidades, e não exatamente seus complementos. Assim, na primeira estrofe, a soma seria: “é preciso casar, suportar, odiar, substituir”; na segunda, “é preciso salvar, crer, pagar, comprar, esquecer”; na terceira, “é preciso estudar, estar (bêbado), ler, colher”. O resultado dessa combinação entre repetição de imperativos e anticlímax gerado pela forma dos versos é mais a impressão da rotina repetitiva e cansativa do que exatamente as particularidades às quais somos submetidos ou deveríamos nos submeter, “nós todos”, os substituíveis.

Duas importantes exceções a essa lógica acontecem, contudo, na terceira estrofe. A primeira divergência do paralelismo no verso 11, colocamos entre parênteses, já que o verbo de ligação “estar” demanda mais o sentido de seu complemento que os outros. A segunda se apresenta no verso 14: o primeiro que não se inicia por “é preciso”, vindo de um enjambement do verso 13. Essa quebra da centralidade das ações em detrimento de seus complementos indica para a perda de força da repetição na quarta estrofe. Aqui, “os homens” são a ligação entre os versos 15 e 16, de forma que o complemento organiza o sentido desses dois versos. É a primeira vez que aparece uma negativa no poema: “é preciso *não* assassiná-los” – acentuando a quebra do ritmo repetitivo.

Finalmente, o último verso – o segundo enjambement de “Poema da necessidade” – difere decisivamente dos outros, por não se iniciar com “é preciso”, mas também pelo imperativo do anúncio, seguido das apocalípticas palavras em caixa alta. O verso 18 redefine, portanto em maiúsculas, aquilo que é realmente preciso, ou seja, ter as mãos pálidas e anunciar o fim do mundo. O sarcasmo que se estabelece entre esse verso e a necessidade anteriormente evocada de se estudar volapuke (língua artificial, “a língua do mundo”) fica patente: diante do assassinato dos homens e a palidez das mãos, integrar o mundo em uma língua é menos necessário que decretar seu fim.

De fato, a quarta estrofe e em especial o último verso põem em questão todos os outros. Por um lado, parece haver uma relação de consequência entre todas as necessidades mesquinhas às quais se submetem e são submetidos os seres humanos e o fim de sua existência. Por outro lado, com o peso do fim do mundo a ser anunciado, o que vem antes não ficará retido em nossa memória.

Provavelmente, o efeito gerado sobre as necessidades precedentes é de um sentimento de tédio e melancolia provocado pela repetição. O imperativo do último verso, estando em caixa alta, é uma necessidade de anunciar o fim do mundo, mas também o seu anúncio. Esta é a imagem que fica para o leitor; e junto, dela, permanece também a que vem imediatamente antes do anúncio do colapso, “É preciso ter as mãos pálidas”<sup>3</sup> – uma imagem decisiva, cremos, uma vez que a frase do anúncio se relaciona sintaticamente com essa penúltima.

Poderíamos falar com Eduardo Sterzi quando este mapeou em Drummond “um mesmo esquema narrativo básico” em alguns dos mais célebres de seus poemas, esquema que “pode ser descrito de forma simples: um sujeito desloca-se, literal ou figurativamente, de corpo inteiro ou só por meio do olhar ou da memória, de um ponto a outro; súbito, seu curso é interrompido por um determinado objeto” (STERZI, 2002, p. 49). De maneira surpreendente para o/a leitor/a, no “Poema da necessidade” essa interrupção final, sem a repetição do “é preciso” e com o vislumbre do colapso, nos arrebatava mesmo de um sentimento de monotonia que tínhamos, deixando no lugar um vazio. A imagem das mãos pálidas é paralela pois, sem cor, contempla o fim, e não o decreta. Se o sentimento do tédio se esvai com o fim do mundo – e do poema –, não há muito o que reter. Terão as flores do mal envenenado nosso poema, em sua própria estrutura irônica? Será o fim do mundo anunciado, sem mais alarde, por um eu lírico “bêbado”?

Em outro conhecido poema do livro as imagens das mãos e do mundo se repetem. O título do livro de Carlos Drummond de Andrade é homônimo ao seu primeiro poema, por sua vez iniciado justamente pelos versos “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo”. Os títulos do poema e do livro descartam, contudo, o primeiro verso: não se trata de *Duas Mãos e o Sentimento do Mundo*. Ainda assim, salta aos olhos a relação entre as mãos e o mundo: em um poema, é o eu lírico que tem um sentimento do mundo, mas apenas duas mãos, de forma que a sua limitação material, física, é um dado; em outro, a impessoalidade da afirmação “é preciso” obriga a “ter” as mãos pálidas – uma imagem que se espelha na fragilidade do poema que abre o livro, “apenas duas mãos”. Mas enquanto, em um, as mãos estão opostas a um sentimento do mundo, no “Poema da necessidade” carregam justamente o seu fim.

Tal proximidade conflitante entre mãos – mãos do poeta? – e mundo – sentida pelo poeta ou anunciada por ele em seu fim – faz pensar no poema “Bolero de Ravel”, em que a inviabilidade material na relação entre sujeito e objeto está também presente:

A alma cativa e obcecada  
enrola-se indefinidamente numa espiral de desejo  
e melancolia.  
Indefinida, indefinidamente...  
*As mãos não tocam jamais o aéreo objeto,  
esquiva coisa, ondulante, evanescente, frágil.*  
Os olhos, magnetizados, escutam  
e no círculo ardente nossa vida para sempre está presa,  
está presa...  
Os tambores abafam a morte do Imperador.  
(ANDRADE, 1940, p. 61, grifo nosso.)

Intrigou-nos, por isso, a imagem das mãos no livro de Drummond, que vimos aparecer treze vezes, no singular (mão) ou plural (mãos), em onze dos 27 poemas da primeira edição. Lancemos mais algum olhar sobre esses poemas nas páginas que se seguem.<sup>4</sup>

## 2. AS MÃOS DO OPERÁRIO E OS GESTOS UNIVERSAIS

Poema em prosa, “O operário no mar” é um desses onze poemas de *Sentimento do Mundo* em que a imagem das mãos aparece, aqui personificada nas mãos do operário singularmente construído pelo poeta. Subitamente, descobrimos um operário que “agora está caminhando no mar. Eu pensava que isso fosse privilégio de alguns santos ou navios” (ANDRADE, 1940, p. 139). A particularidade dessa personagem ressoa o poema “Segredo”, do livro anterior de Drummond, *Brejo das Almas* [1934]: “Há homens que andam no mar/ como se andassem na rua” (ANDRADE, 2007, p. 59). Por uma simplicidade análoga, voltando ao poema de 1940, é que “não há nenhuma santidade no operário, e não vejo rodas nem hélices no seu corpo” (ANDRADE, 1940, p. 139).

Por mais singular que seja essa construção, trata-se nomeadamente de um “operário” – designação de classe social, e não de individualidade –, no vapor dos anos 1940, durante os quais a classe estava severamente colocada em um processo de industrialização retardatária – com relação ao centro do capitalismo industrial – em terras nacionais, e submetida ao aparato militar-estatal. O eu lírico não deixa de comentar: “onde estão nossos exércitos que não impediram o milagre?” (*ibidem*).

O leitor pode crer que se trata então de um poema populista. Pelo contrário, Vagner Camilo chama a atenção para as figurações do trabalho de Drummond não serem afeitas ao panfletário, e qualifica os poemas “Elegia 1938” e “O operário no mar” de desmascaradores, “por um lado, da ideologia do trabalho, quando de sua encampação oficial entre nós e, por outro, do discurso panfletário e populista da literatura militante” (CAMILO, 2000, p. 134). No poema, a individualidade do poeta se confronta com a individualidade do operário, em um encontro de mistérios indecifráveis. Para nós, neste ensaio, cumpre lembrar que se o poema “O operário no mar” contém a imagem das mãos, “Elegia 1938” não; mas nos apresenta determinado “gesto” – palavra que, poderíamos alegar, vem de um campo lexical corporal, vizinho ao de “mãos”. Veremos como são essas imagens cunhadas e sua importância para cada um dos poemas.

Na reflexão sobre o operário, as mãos aparecem pela primeira vez no exato momento em que o “eu lírico se ocupa em desvencilhar o operário do empecilho das vestes com que o recobriu (sic) a literatura e o discurso engajados”, como disse Vagner Camilo (*ibidem*, p. 139.). O “verso” em prosa é o seguinte: “No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes” (ANDRADE, 1940, p. 29). Acima de tudo, o eu lírico se opõe a essas imagens de certa tradição literária e política, pois o operário do poema é “um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos” (*idem, ibidem*)<sup>5</sup>. Rejeitando a definição do operário pelas três metonímias do uniforme azul de pano grosso, dos pés grossos e das mãos grossas resultantes de seu ofício (plasticamente similares aos quadros de

Candido Portinari), Drummond acaba por caminhar na direção oposta da personificação do trabalho e mostra, para além do que a reificação do trabalhador opera, o que de humano existe no que se usa chamar de “trabalhador”.

Em um plano mais denso de significação, a própria caricatura dos pés grossos e das mãos grossas do operário, tal como negada pelo eu lírico, mais serviria para *esquecer* o que é o operário – aliená-lo de sua própria humanidade – do que para *lembrar* dele. Walter Benjamin, a respeito de Marcel Proust, se perguntou: a memória involuntária de Proust “não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência?” (BENJAMIN, 2010, p. 37). Toda memória pressupõe esquecimento, e é nesse movimento de luz e apagamento que também se constroem os signos e significantes em sociedade. A personificação do trabalho abstrato em mãos grossas e mais amplamente na categoria do operariado é mencionada pelo eu lírico e em seguida rejeitada, de forma a assinalar que ela existe, mas nos afastar dela. Outros aspectos dessa personagem serão lembrados, no lugar, em um sentido algo similar ao que Bosi chamou de um “movimento de tornar próximo e singular o que a desmemória cotidiana vai deixando remoto e indistinto”<sup>6</sup> (BOSI, 2010, p. 263).

Pois em um segundo momento, a imagem das mãos reaparece no poema, logo após a indagação supracitada sobre o exército e a detenção do milagre do operário caminhando sobre o mar. A imagem contrasta em muito com aquela anteriormente descartada, das mãos grossas:

Mas agora vejo que o operário está cansado e que se molhou, não muito, mas se molhou, e peixes escorrem de suas mãos. Vejo-o que se volta e me dirige um sorriso úmido. A palidez e confusão do seu rosto são a própria tarde que se decompõe. Daqui a um minuto será noite e estaremos irremediavelmente separados pelas circunstâncias atmosféricas, eu em terra firme, ele no meio do mar. Único e precário agente de ligação entre nós, seu sorriso cada vez mais frio atravessa as grandes massas líquidas, choca-se contra as formações salinas, as fortalezas da costa, das medusas, atravessa tudo e vem beijar-me o rosto, trazer-me uma esperança de compreensão. Sim, quem sabe um dia o compreenderei? (ANDRADE, 1940, p. 139).

Em oposição a qualquer protótipo de santidade imaculada que andar sobre as águas pudesse sugerir, a personagem se cansa e se molha – ou seja, seu contato com o mar não é tão impermeável quanto o eu lírico suspeitava de início. Porém, “peixes escorrem de suas mãos”; uma imagem simbólica forte, tão surrealista quanto religiosa, sinaliza algo de sua caminhada sobre o mar, ligada a esses animais sagrados que ele tem em mãos, mas que se lhe escapam – uma imagem delicadíssima, muito diversa das mãos grossas que o “discurso político” quer reafirmar. O movimento, aqui, é de desenhar o cenário desse operário fora de seu lugar de trabalho, fora mesmo das discussões políticas: “Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder opositor vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor” (*idem, ibidem*). Não somente essa personagem se mistura aos campos e ao mar, mas a simbiose com o seu meio aumenta à medida que o olhar do eu lírico a aproxima e a envolve nos eventos que identifica no poema: “A palidez e confusão de seu rosto são a própria tarde que se decompõe” (*idem, ibidem*).

Até então, o olhar é unidirecional, ou seja, trata-se de uma descrição do evento visto de longe pelo eu lírico. Como afirmou Claret Vargas, este é o poema

“José” (ANDRADE, 1979 [1942], p. 152) “representam indivíduos que são imediata e completamente inatingíveis, e cujo mistério aciona meditações na distância e nos limites do falante” (VARGAS, 2008, p. 458) – o que Vargas denomina de uma “poética da perplexidade” (na mesma esteira, portanto, da conceituação de Eduardo Sterzi anteriormente citada). Parece-nos precisa essa última formulação para definir o olhar do eu lírico (poeta) em direção à personagem (operário). Apesar de terminar com a esperança de compreensão dessa alteridade, o poema não se completa em si. A distância entre poeta e operário permanece profunda e intacta, mesmo se o “sorriso úmido” desse último evidencie que o olhar é recíproco – o observado também observa e se interessa por seu observador.

É explícita a crítica à imagem populista (estadista ou esquerdista) do operário em plena Era Vargas, e às suas “desproporções”. Ao mesmo tempo, a grandeza dessa imagem e daquela em que o operário caminha sobre o mar deixando escorrer peixes de suas mãos é muito diversa das mãos do poeta, que não parecem ser grandiosas no poema “Sentimento do Mundo”, já que são “apenas duas mãos”; e que em “Poema da necessidade” representam uma frágil palidez que só consegue constatar o fim do mundo.

No poema do operário, há ainda algo de correlato a essa “fragilidade” do eu lírico frente ao mundo, quando aquele se coloca em questão. Tentando responder às questões que ele próprio coloca sobre o operário, a resposta é “Não sei”. Seu movimento é autocrítico: “Teria vergonha de chamá-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza...” (ANDRADE, 1940, p. 139). A respeito de fenômeno similar, considerando as falsas alternativas do sujeito moderno e o poema “Elegia 1938” de Drummond, Alfredo Bosi dirá: “Resta sempre o arbítrio, que só o homem tem, de autoanalisar-se; e essa condição alimenta o poema contemporâneo em que Narciso se nega a si mesmo” (2010, p. 193).

A autoanálise operada pelo eu lírico parece ser um ponto de vértice compartilhado por esses dois poemas, “O operário no mar” e a elegia. Relembremos “Elegia 1938” tal como apareceu em sua primeira edição:

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,  
em que as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.  
Praticas laboriosamente os gestos universais,  
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,  
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.  
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze  
ou se recolhem aos volumes de história de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra  
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.  
Mas o horrível despertar prova a existência do maquinário  
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas  
sobre as coisas do tempo futuro e os negócios do espírito.  
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.  
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota

e adiar para outro século a felicidade coletiva.  
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição  
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.  
(ANDRADE, 1940, p. 109).

Se o “Poema da necessidade” carregava a bula de como o sujeito moderno deveria operar até os limites de sua resignação, é na “Elegia 1938” que se completa a negação dessa bula. Aqui, os limites da resignação são mais claros, mas não se viabilizam enquanto prática. Mesmo anunciar o fim do mundo, agora direcionado em ataque solitário ao capital financeiro de Manhattan, não é sequer possível. O eu lírico fala a uma segunda pessoa – ou a si mesmo na figura de um *tu*? – que se apequena frente ao maquinário moderno (em edições posteriores, alterado para “A Grande Máquina”) que deve aceitar a dor da guerra, do desemprego e da injusta distribuição, afinal tem “apenas duas mãos” e um sentimento: não mais o sentimento do mundo, mas o de dinamitar a ilha de Manhattan.

Aqui, as mãos no máximo podem praticar “laboriosamente os gestos universais”. Dialeticamente, esses simples gestos, em oposição ao que preconizam os heróis nos parques, acabam por se tornar grandiosos. Na primeira e na segunda estrofes, calor e frio se opõem a virtude; falta de dinheiro a renúncia; fome a sangue-frio; e desejo sexual a concepção. Aqueles gestos universais – e a escolha de “gestos” é precisa em trazer o corpo em performance, movimento e significação –, opostos a elementos da racionalização, mostram a hipocrisia desses heróis – os adaptados, os inseridos, que preferem entender na chave da virtude, da renúncia, do sangue-frio e da concepção o que é da necessidade mais básica e corporal do ser humano.

Retomemos brevemente o que até agora observamos sobre a imagem das mãos nesses quatro poemas de Drummond. Em “Poema da necessidade”, as mãos são um paradoxo, pois por maior que seja sua fragilidade, são decisivas para anunciar o fim do mundo, que acaba por ser em última instância a derradeira *necessidade*, no singular, de que o título traz notícia. Em “Sentimento do mundo”, as mãos- apenas do poeta não lhe apresentam grande utilidade frente ao movimento acachapante do mundo. Tampouco conseguem, em “Bolero de Ravel”, “tocar o aéreo objeto”, em uma falta constante. Em “O operário no mar”, as mãos do operário, caracterizadas pelo senso comum como mãos grossas, que tudo fazem e carregam, que simbolizam todo o seu trabalho, de forma muito mais interessante são negadas pelo eu lírico, que prefere entender o operário sem tais “deformações” metonímicas e apontar para suas mãos vertendo peixes. Já em “Elegia 1938”, não há mãos, mas *gestos*, subtraídos de sua sociabilidade moderna e descritos de forma ontológica como gestos *universais*, tais quais a fome, o calor, o frio, o desejo sexual. De tamanha importância é revestido o movimento desses corpos em busca do que lhes é preciso (um duplo com o “Poema da necessidade”), que nesse terceiro verso não se fala de *trabalho*, mas de *prática*: “praticas laboriosamente os gestos universais”. A diferença entre trabalho e prática laboriosa salta aos olhos. O trabalho vem correlacionado pelo eu lírico ao mundo caduco. De outro lado, a prática laboriosa é ligada àquilo que de mais elementar o ser humano é. Sua essência material.<sup>7</sup>

Concordamos, então, parcialmente com a análise de Vagner Camilo, de que nesse poema “Não é (...) sem uma boa dose de ironia que Drummond reporta-se a tais heróis, o que, somada à denúncia do trabalho alienado na primeira estrofe,

revela uma visão completamente desideologizada do esforço” (CAMILO, 2000, p. 136). A verve crítica à ideologia do trabalho nos parece precisa, tal como aferiu Camilo. Não obstante, nossa ressalva com relação à figuração do trabalho neste livro é que a chamada “denúncia ao trabalho alienado” no poema é inversa, justamente, à menção do *labor* dos gestos universais, presumivelmente anteriores a qualquer concepção de trabalho abstrato para um mundo caduco<sup>8</sup>. Daí a importância da imagem dos gestos, tão forte e desideologizada quanto a negação das mãos grossas do operário ou quanto a escolha pelas mãos vertendo peixes do operário no mar. Parece-nos, assim, que se a poesia de 1940 de Drummond de fato critica a ideologia do trabalho, não é a todo tipo de *esforço* que ele dirige sua crítica, mas especificamente a esse trabalho abstrato, moderno, sem sentido, para um mundo caduco.

### 3. AS MÃOS DO POETA

No início deste ensaio, comentamos uma passagem de Bosi em que este comenta o tempo denso da poesia. Drummond também descrevera a poesia em sua densidade nas páginas que abrem as *Confissões de Minas*:

(...) a verdade é que se a poesia é a linguagem de certos instantes, e sem dúvida os mais densos e importantes da existência, a prosa é a linguagem de todos os instantes, e há uma necessidade humana de que não somente se faça boa prosa como também de que nela se incorpore o tempo, e com isto se salve este último. (ANDRADE, 2011, p. 11)

A reflexão de Drummond, então, era de propor um “exame da conduta literária diante da vida” (*idem, ibidem*). Sua proposição parece de início ir de encontro com seu próprio texto, já que ele previne o leitor de que, em um momento tão cruel como aquele do nazifascismo em que publicava seus textos em prosa das *Confissões*, olhando os próprios textos o autor percebe que “o tempo” não estava lá. Segue que, embora seja um imperativo da *prosa* – e interessa que Drummond não tenha dito o mesmo que Bosi relativamente à *poesia* –, “não há muitos pensadores, entre nós, que tenham consciência do tempo, e saibam transformá-lo em matéria literária” (*idem, ibidem*).

*Sentimento do mundo* é, para nós, um momento em que o tempo se transforma em matéria literária precisamente nesse mesmo período de *Confissões de Minas*, crítico para a determinação da história moderna, a II Guerra Mundial. Um dos maiores indícios disso em seu livro parece ser a extrema lucidez sobre o próprio fazer poético, que é convocada à baila em poemas como “Sentimento do Mundo”, “Poema da necessidade”, “O operário no mar”, “Congresso internacional de poesia” (em edições posteriores, intitulado “Congresso internacional do medo”, o que muda a questão), “Brinde no juízo final”, “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro” e “Mãos dadas”.

No “Congresso internacional de poesia”, o tempo, aqui *internacional*, é significado em sua face mais terrível. A red denominação posterior para “Congresso internacional do medo” tende a descaracterizar o poema como uma tematização do fazer poético. No poema da primeira edição, não há dúvidas de que são poetas os que chegam à conclusão de que “provisoriamente não cantaremos o amor,/ que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos./ Cantaremos o medo, que esteriliza os

abraços,/ não cantaremos o ódio porque esse não existe,/ existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro” (ANDRADE, 1940, p. 40). O eu lírico, aqui referido na primeira pessoa do plural, dá o tom do estado da arte, quando em nada se pode acreditar, senão nas polarizações: “o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,/ o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,/ cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,/ cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte” (*idem, ibidem*). O poema termina em uma negatividade patente: “depois morreremos de medo/ e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.”

O “Congresso internacional da poesia” se relaciona, temática e paradoxalmente, com o célebre poema “Mãos dadas”, no qual o fazer poético também está em questão.

Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos muito.  
Não nos afastemos, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,  
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicídio,  
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.  
(ANDRADE, 1940, p. 81.)

A escolha sintática revela um eu lírico que nega um futuro – não somente pela assertiva do primeiro verso, mas pela negação de absolutamente todos os verbos conjugados no futuro. De maneira conflituosa se relacionam o fazer poético proposto em “Congresso Internacional de Poesia” – em que todos os verbos estão afirmativamente no futuro, mas cantarão justamente o medo, negativo por excelência – e o fazer poético tecido por “Mãos dadas”, na proposição justamente do que *não* cantar. Não obstante, em “Mãos dadas” não há medo, não se trata disso, pois o eu lírico pelo contrário está bastante resoluto a nem mesmo cogitar o futuro, em completa refutação. Olhando para a “enorme realidade”, constata como é grande o presente, e clama aos companheiros – também eles poetas? – que não se afastem tanto de si e, portanto, desse presente. São as mãos o ponto de convergência entre os companheiros com esperanças (portanto, irmanados com o futuro) e o eu lírico sem ímpetos de esperança (irmanado com o presente).

Esse eu lírico, ou essa poética de Drummond, que não se vê com as histórias, os dramas das cartas de suicida, com os suspiros do anoitecer, em muito contraria alguns dos poemas do livro *Sentimento do Mundo*. No “Poema da necessidade”, o anúncio do fim do mundo, as flores do mal, Baudelaire, as mãos pálidas, a necessidade de estar sempre bêbado não seriam ao acaso esse distribuir de entorpecentes e de cartas de suicida? Outro poema, “O menino chorando na noite” não diz algo desses suspiros ao anoitecer que pelo poeta de “Mãos dadas” supostamente não se dirão? A “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” acaso não é a mulher sobre a qual o eu lírico não cantará? E no poema dedicado a

Portinari, “A noite dissolve os homens”, muito desse futuro negado aqui pelo eu lírico já não faz parte do presente, com todos os suspiros na noite e os suicidas de que se tem notícia?<sup>9</sup>

“Congresso” e “Mãos dadas”, são poéticas em paradoxo. Na primeira, não se trata de descrever o que se faz ou não se faz, mas o que se fará – e a poética do futuro é justamente temer. O presente está em suspenso nas prerrogativas dessa poesia metadiscursiva. Em estado de medo, o presente nunca se basta em si, mas sofre por antecipação por um momento vindouro: o medo da morte e o medo do que virá ainda depois dela é o cúmulo disso. Já na segunda poética de “Mãos dadas”, embora o poema se passe quase inteiramente no futuro, o eu lírico o nega permanentemente e aponta que está *preso* à vida. Essa condição que também é prisão lhe deixa apenas a alternativa de que sua matéria seja o tempo presente, e desta condição tem ainda forças de oferecer mesmo suas mãos para os que se afastam dele e de seu tempo. Um apelo à memória, sem dúvida, cuja prática é sempre no presente, e que a ideologia do trabalho e do progresso, com sua lancinante esperança no futuro, pode mesmo aniquilar.

Para nós, ao mesmo tempo que esse poema revela uma estrutura profundamente irônica do livro *Sentimento do Mundo*, por elencar em negação o que se canta efetivamente em vários momentos do livro, ele também revela o *eu lírico fraterno de mãos dadas*, imagem que dá as bases para uma *poética da materialidade do tempo presente* e que não mira qualquer vanguardismo ou vontade futurista, mas que se ampara na coerência da memória do passado para se constituir com fidelidade, como veremos a seguir na construção da personagem-poeta de “Ode ao cinquentenário do poeta”.

Talvez pudéssemos dizer que as mãos dos poetas representadas no livro *Sentimento do Mundo* não são aquelas que trabalham por um mundo caduco, ou que “apenas tecem o rude trabalho”, em “Os ombros suportam o mundo” (ANDRADE, 1940, p. 77). Na poética de *Sentimento do Mundo*, as mãos do poeta trabalham escrevendo um poeta tal como é e está, e não seu devir. Contudo, o poeta não é figurado no momento em que trabalha em seus versos: “não serei o poeta de um mundo caduco”. Tal como a mão do operário, que não é fotografada enquanto trabalha, a mão do poeta é figurada não enquanto escreve, mas enquanto dá – ou deixa de dar – apoio. Tal como a mão do poeta saudado em “Ode no Cinquentenário do Poeta Brasileiro”:

Por isso sofremos: por essa mensagem que nos confias  
entre ônibus, abafada pelos pregões dos jornais e mil queixas  
operárias  
essa insistente mas discreta mensagem  
que, ao cinquenta anos, poeta, nos trazes:  
e essa fidelidade a ti mesmo com que nos apareces  
sem uma queixa no rosto entretanto experiente,  
**a mão firme estendida para o aperto fraterno**  
**– o poeta acima da guerra e do ódio entre os homens –,**  
**o poeta ainda capaz de amar Esmeralda embora a alma anoiteça,**  
**o poeta melhor que nós todos, o poeta mais forte**  
**– mas haverá lugar para a poesia?**  
(ANDRADE, 1940, p. 72, grifo meu.)

No livro de 1940, a dúvida está colocada. Apesar de estarmos de mãos dadas; apesar de cantarmos o tempo presente; apesar de as mãos pálidas anunciarem o fim do mundo; apesar de estarmos sempre bêbados; apesar de estar o poeta acima do ódio e da guerra; apesar de a poesia propor o fraterno... haverá ainda lugar para a poesia?

## Sense and image: the hands in *Sentimento do Mundo*

### ABSTRACT

This article proposes a literary analysis of the image of hands in several poems from the first edition of *Sentimento do Mundo* (1940), by Carlos Drummond de Andrade. As depicted, hands are found in eleven out of twenty-seven poems in this edition. In this essay, seven of those poems are emphasized and compared: “Poema da necessidade”, “Sentimento do mundo”, “Bolero de Ravel”, “O operário no mar”, “Elegia 1938”, “Mãos dadas” and “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”. In order to ponder on the body and on the plurality of its figurations, on its relationship with the world and on with the image of labor, we establish a theoretical dialogue with Alfredo Bosi, Eduardo Sterzi, Vagner Camilo and Claret Vargas. Through a close reading of those poems, besides a critic to the ideology of labor in Drummond’s work – identified by Camilo (2000) –, one may also observe a poetics which grounds are the fraternity and the materialism of the present. Although positive metaphors of this “gestural poetics” such as the one in the poem “Mãos dadas” (hand in hand) are often remembered, some doubts about poetry possibilities remain throughout this well-known book published in 1940. To the readers from present times, once more marked by echoes of the invitation “let’s go hand in hand”, it might be meaningful revisiting those Drummond’s doubts.

**KEYWORDS:** Drummond de Andrade. Sentimento do mundo. Brazilian poetry. Modernity. Labor.

## NOTAS

<sup>1</sup> Algumas observações ao/à leitor/a. Os poemas citados neste artigo serão reproduzidos da 1ª edição do livro *Sentimento do mundo* (1940), de tiragem de 150 exemplares pela editora Pongetti. Por isso, explico em notas uma ou outra diferença com edições mais recentes. O exemplar consultado para a escrita deste artigo se encontra na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da Universidade de São Paulo. Agradeço a essa instituição e às bibliotecárias da BBM-USP pelo acesso ao livro.

Este ensaio é um desdobramento de um texto escrito para o curso “Memória-imagem em Drummond” do professor Vincenzo Arillo, a quem sou grata, pois suas aulas e ideias (ARSILLO, 2004) me inspiraram um novo tipo de mergulho na obra de Drummond.

E aproveito para agradecer à CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> « ENIVREZ-VOUS. Il faut être toujours ivre. », (BAUDELAIRE, 1917, p. 122), ou “Embebedem-se. É preciso estar sempre bêbado. Para não sentir o fardo terrível do tempo que nos [te] despedaça os ombros e [te] inclina para o chão, é preciso se embriagar sem trégua” (idem, 2016, p. 119). Outros poemas de *Sentimento do mundo* parecem guardar um diálogo mais sutil com esse curto fragmento de Baudelaire, como “Os ombros suportam o mundo”, em que as mãos também aparecem: “Teus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança” (1940, p. 79). E esse mesmo conselho de *Spleen de Paris*, Drummond revisitará posteriormente em *Farewell*, no poema “Gentil homem bêbado (Carra)”: “De Baudelaire o conselho:/ É preciso estar sempre bêbado./ Além do imaginário e do real/ é preciso estar sempre sóbrio/ para pintar a bebedeira” (DRUMMOND, 1996, p. 30).

<sup>3</sup> Em edições mais recentes, lê-se “é preciso ter mãos pálidas”, sem artigo, e no último verso, “e anunciar o FIM DO MUNDO”, com o artigo em caixa baixa.

<sup>4</sup> Nas últimas edições do livro há 29 poemas, acrescentados “Brinde no juízo final” e “Indecisão do Méier”, que não constavam na primeira edição. Para este artigo, não consegui ter acesso a todas as edições para uma comparação, mas valeria um estudo sobre elas para saber quando esses dois poemas foram acrescentados.

<sup>5</sup> Ao mesmo tempo que nega aquela concepção deformadora das mãos grossas, o poeta parece comparar: são as mãos dos operários escuras e grossas ou são as nossas, do outro lado da indústria cultural, que escrevemos “o conto, o drama, o discurso político”, finas e “pálidas”, como no “Poema da necessidade”?

<sup>6</sup> “Outros poemas falariam, a seu modo, desse mesmo movimento de tornar próximo e singular o que a desmemória cotidiana vai deixando remoto e indistinto. O desaparecimento de Luísa Porto, também de Drummond, é um apelo de mãe aflita lançado no espaço vazio da indiferença geral.” (BOSI, 2010, p. 263).

<sup>7</sup> No poema “Menino chorando na noite”, a imagem das mãos também vem figurar esses gestos universais: “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 eu 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.” (ANDRADE, 1940, p. 33, grifo nosso).

<sup>8</sup> Nesse ponto, o verbete de Robert Kurz no *Colapso da Modernização* explicitando a falha no entendimento da categoria trabalho abstrato como ontológica (para a ideologia e para o marxismo vulgar), e não circunscrita historicamente ao sistema de produção de mercadorias, pode nos ajudar a imaginar a diferença entre o trabalho para o mundo caduco e aqueles gestos universais do poema de Drummond. “À primeira vista, o trabalho parece sempre ser concreto, pensando-se em determinada actividade útil e no caso do substantivo abstracto, na generalização dessa actividade. Mas nos sistemas produtores de mercadorias, o ‘trabalho’ como tal, sem conteúdo específico, torna-se como abstracção real um poder material directo. O abstracto, nascido da mente, aparece frente a essa mente, na forma de dinheiro, como fenómeno real externo. O dinheiro, a encarnação do trabalho abstracto, não deixa transparecer nenhum conteúdo concreto; apresenta sempre a mesma qualidade, sendo um fenómeno insensível com forma sensível, um paradoxo. Ali onde o dinheiro, como imperativo social de fazer mais dinheiro (lucro absoluto), passa a trazer em si sua própria finalidade, a abstracção real estende-se também ao próprio processo de trabalho material. Os homens, antes de qualquer determinação concreta e substancial, transformam-se em mônadas do dispêndio de força de trabalho abstracta. Em agregados altamente diferenciados cooperam de forma directamente social, porém no grau mais alto de indiferença e alienação recíprocas. Podem satisfazer suas necessidades apenas indirecta e posteriormente, mediante o processo abstracto de automovimento do dinheiro. Os projectos cada vez mais monstruosos de exploração do ‘trabalho sans phrase’ apresentam-se como algo que se independentizou de seus autores. Todo estudante de economia política repete, já no primeiro semestre, irreflectidamente e com grande convicção, a afirmação de Keynes de que abrir e fechar buracos poderia ser útil para a mobilização e o aumento da riqueza social. O trabalho abstracto é, portanto, uma espécie de neurose obsessiva da economia.

O marxismo dos epígonos falhou completamente na crítica do trabalho abstracto. Para eles, o trabalho, na forma de existência em que o encontraram, era o ‘bom’ ontológico, que teria sido violentado apenas exteriormente pelo capital, compreendendo eles o conceito de trabalho abstracto irreflectidamente como definição positiva. Por isso aconteceu que os livros didáticos de economia do socialismo real se referiam a ele como necessidade da técnica contábil ou até como objectivo explícito do Estado.” KURZ, 1993)

<sup>9</sup> “A noite desceu. Que noite!/ Já não enxergo meus irmãos. E nem tampouco os rumores/ que outrora me perturbavam./ A noite desceu. Nas casas,/ nas ruas onde se combate,/ nos campos desfalecidos,/ a noite espalhou o medo/ e a total incompreensão./ A noite caiu. Tremenda,/ sem esperança... Os suspiros/ acusam uma presença negra/ que paralisa os guerreiros./ E o amor não abre um caminho na noite. A noite é mortal,/ completa, sem reticências,/ a noite dissolve os homens,/ diz que é inútil sofrer/ a noite dissolve as pátrias,/ apagou os almirantes/ cintilantes! nas suas fardas./ A noite anoiteceu tudo.../ O mundo não tem remédio.../ Os suicidas tinham razão. (...)” (ANDRADE, 1940, p. 96)

---

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.

\_\_\_\_\_. **Carlos Drummond de Andrade: Poesia e prosa em um volume**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1979, p. 152.

\_\_\_\_\_. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **Brejo das almas**. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. **Confissões de Minas**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ARSILLO, Vincenzo. Terra da memória, terra sem memória: spazio e luogo nella poesia di Carlos Drummond de Andrade. **Rassegna Iberistica**, n. 80, p. 65-77, set. 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Le spleen de Paris ou Les cinquante petits poèmes en prose**. Paris: Emile-Paul, 1917. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6472260p/f146.item#>. Acesso em: 22 fev. 2021 às 16:05.

\_\_\_\_\_. **O spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa**. Trad.: Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMILO, Vagner. Figurações do trabalho em Sentimento do Mundo (1940). **Remate de Males**, Campinas, n. 20, p. 133–147, 2000.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização: Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial**. Editora Paz e Terra, Brasil, 2ª

edição, 1993. Disponível em: <http://www.obeco-online.org/rkurz36.htm>. Acesso em: 20 nov. 2019 às 10:35.

STERZI, Eduardo. Drummond e a Poética da Interrupção. In: DAMAZIO, Reynaldo (Org.). **Drummond revisitado**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

VARGAS, Claret. A poetics of bafflement. **Neophilologus**, n. 92, v. 3, p. 457-470, julho de 2008. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-007-9055-y>. Acesso em: 25 nov. 2019 às 17:13.

**Recebido:** 19 jan. 2020

**Aprovado:** 11 abr. 2021

**DOI:** 10.3895/rl.v23n41.11521

**Como citar:** GONÇALVES, Patrícia Anette Schroeder. Sentimento e imagem: as mãos de *Sentimento do mundo*. R. Letras, Curitiba, v. 23, n. 41 p. 126-142, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: XXX.

**Direito autoral:** Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

