

Sobre a nostalgia, como uma “Tarde de maio”, e a técnica

João Batista Santiago Sobrinho

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Resumo: Pretendemos, com este texto, utilizar as possibilidades interpretativas da palavra “nostalgia”, como porto-movente ante o totalitarismo da técnica. Para tanto, utilizaremos o potencial telúrico e problemático-poético do poema “Tarde de maio”, de Carlos Drummond de Andrade. Esse poema, em sua densidade e síntese trágica, traduz a dinâmica do processo civilizatório e responde à condição de uma travessia nostálgica, nos limites possíveis de significado dessa palavra.

Palavras-chave: nostalgia, poesia, travessia, técnica

Abstract: In this text, we intend to explore the interpretative possibilities given by the word nostalgia as a moving anchor which faces the totalitarianism of technics. Therefore, we will take advantage of the telluric potential and the poetic problem posed by Carlos Drummond de Andrade’s poem “Tarde de maio”. This poem, in its density and tragic synthesis, translates the civilizing process and answers the condition of a nostalgic crossing within the possible meaning limits of this word.

Keywords: nostalgia, poetry, crossing, technics

Ao ler e discutir sobre a técnica, passa-nos uma revoada de sentimentos, os quais nos dispõem, dinamicamente, diante do que ouvimos, vemos e sentimos. Devemos confessar que não é uma atitude referente apenas a esta matéria. É, na verdade, um procedimento especulativo, um estado corpóreo, um olhar desafinado ante o devir e a solvência de um imaginário. Nesse sentido, a “nostalgia”, conforme a incorporamos, é uma palavra-rio que excede, às vezes, as bordas do exílio e/ou da saudade da pátria, sentidos que lhes são inerentes, sem perda do que lhe consista, a razão poética. Aquela que, como no dizer heideggeriano, “se espanta diante do simples e assume esse espanto como morada” (Heidegger 2008: 229).

Dizer que a nostalgia é um sentimento-guia em meio à festiva parafernália de utensílios afeitos à técnica é entender que se trata de um sentimento embebido de uma compreensão poética e filosófica ante os acontecimentos do tempo. Sendo assim, uma compreensão em aberto, que não dispensa o inacabamento daquilo que diz compreender e se nutre na travessia. Nostalgia, em estado de dicionário, quer dizer:

Saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que se deixou de ter; desejo de voltar ao passado (n. da vida adolescente). Estado melancólico devido a aspirações, desejos nunca realizados (n. de uma vida conjugal). Estado de triste sem causa aparente. (Houaiss 2001: 2018)

No dicionário etimológico de Antônio Geraldo Cunha, a palavra nostalgia se apresenta assim: “‘Melancolia, saudade’ 1858. Do francês, *nostalgie*, deriv. do lat. cient. *nostalgia*, voc. Criado pelo médico suíço Hofer, em 1678, composto do gr. *nóstos* ‘regresso’ + ‘álgos’ ‘dor’ + *ia* | | nostálgico 1873” (Cunha 1982: 551).

Admitir-se nostálgico, imaginamos, equivale, pelos pressupostos dicionarizados, os quais não diferem muito do que geralmente se presume sobre o significado dessa palavra, a uma espécie de resistência romântica propensa a laivos “retrôs” e “humanistas”. Equivale a um

corpo empecilho e vulnerável aos modos contemporâneos de fluir. Problematizar a nostalgia e dar-lhe outras nomeadas possíveis é o que intentamos. Considere-se, pois, nas explicações dicionarizadas acima, especialmente, o afastamento da terra natal – o planeta Terra – e a estranheza de estar no mundo; Terra, ao modo heideggeriano, em contraposição ao mundo e sua vontade de produção. Quando alguém se diz nostálgico, em certa medida, coloca-se intelectualmente em “perigo”. A palavra nostalgia, mesmo com a devida aura poético-filosófica, resulta numa obsolescência ante os modos técnico-vigentes de estar-no-mundo.

Concomitante à visagem que intentamos, se naturaliza rapidamente uma outra, que leva o indivíduo hipermoderno ao pacto “fáustico” com a técnica. De acordo com o sociólogo Hermínio Martins, “fáustico” é o impulso para a apropriação ilimitada da natureza e acumulação ilimitada de capital (cf. Martins 2012: 56). O estar no mundo nostálgico seria, então, espécie de fraqueza e, enquanto argumento, uma incongruência, à medida que esse estado meditativo se opõe ao mundo da produção. Entanto, a nostalgia representa uma condição vital para uma poética do olhar ante a ruptura fáustica com a história. Para Hermínio Martins, os teóricos fáusticos querem um “corte radical com a ciência e a técnica anterior” (*idem*: 52). Ainda de acordo com o autor, a imagem fáustica da técnica moderna “foi sempre necessariamente ‘infinetista’. Pois, de acordo com essa imagem, o que está na raiz da técnica moderna é a vontade, a ‘vontade de poder’ que, em última análise, não passa de uma ‘vontade de vontade.’” (*idem*: 56).

A nostalgia, nos moldes em que a espreitamos, é, sobretudo, uma diferença meditativa diante do apressado mundo da “mobilização total”, expressão de Ernest Jünger, que dispõe o homem para ser mobilizado para a guerra. Tal expressão se encontra em artigo publicado pela revista *Natureza Humana*, referindo-se à imagem da guerra moderna como um gigantesco “negócio armado”:

Para desdobrar energias de tal grandeza, não basta mais armar o braço que carrega a espada, é preciso uma armação até a medula, até o mais fino nervo da vida. Realizá-la é a tarefa da mobilização total, de uma ação através da qual a rede elétrica da vida moderna, amplamente ramificada e cheia de dutos, é

canalizada, por meio de uma única chave na caixa de luz, para a corrente da energia bélica. (Jünger 2002: 195-196)

Trata-se de uma guerra que, então, se vai confundindo literalmente com a própria vida, para além do sentido metafórico de que ela se investe para explicar dinamicamente a vida.

É nas ideias de Jünger que Heidegger se inspira para construir o conceito de *Gestel*, “armação”, no texto “A questão da técnica”, incluído no livro *Ensaio e conferências* (2008), que problematiza o totalitarismo da técnica, ponto pacífico entre vários autores que vêm se debruçando sobre o tema, como, por exemplo, Jaques Ellul (*A técnica e o desafio do século*, 1968) e Umberto Galimberti (*Psique e techne*, 2001).

E, justamente por possibilitar uma diferença, a nostalgia vale, sobretudo, enquanto tal: uma diferença, cujo aspecto telúrico ferruginoso não condiz com o fluxo inox, tecnocrata, pós-orgânico, dos eventos. Muito ao contrário daquilo que provoca o homem de hoje a superequipar-se de utensílios, nutre o discurso nostálgico uma precaução porto-movente diante do que então se apresenta como novo, salvífico e leve, a tecnologia, aparelho mais evidente da “mobilização total” (Jünger 2002), da unidimensionalidade (Marcuse 1967) e/ou da técnica (Heidegger 2008).

Devemos, por conta disso, ir fundo aos ressoadores da palavra nostalgia (ou seja, ao que a faz ecoar e a transforma em espécie de *locus* da suspeita ante ao que devém) e expor as constelações cotidianas e poético-filosóficas que fazem dela uma trágica “palavra-aurora”, cujo tom crepuscular nos comove. A palavra nostalgia, como toda palavra, acerca-se de uma *paideia* de significados e significantes – esquecidos – mas que, ainda, fazem fogos, diversos, ao calor de um sopro. Doravante, neste texto, atravessaremos essa palavra e a faremos ressoar, à maneira de Gaston Bachelard (2001: 5), “cercando-a de seus ressoadores”, os quais prolongarão “sua cadência, sua vida temporal”. Para tanto, utilizaremos o poema de Carlos Drummond de Andrade, do livro *Claro Enigma*, “Tarde de maio”.

O poema “Tarde de maio” ressoa polifonicamente o modo como atravessamos, com a palavra – nostalgia –, o mundo. Nesse poema, a natureza, o amor, o mito de Prometeu, a religião, a tragédia, o corpo, a ironia, a estesia, a guerra e Dioniso mesclam-se e formam um

cosmo problemático, no qual o elemento fogo flamba ambigualmente todas as forças de que trata o poema. Ainda que, ao fim, a “tarde de maio” se traduza por inapelável silêncio, que faz dela espécie de praça surda e, por isso mesmo, trágica. Aqui, levamos em conta a percepção de Clément Rosset (1989: 65), quando esse afirma: “é trágico o que furta a toda tentativa de interpretação racional (ordem das causas e fins), religiosa ou moral (ordem das justificações de toda natureza). O trágico é, então, o silêncio”. Vamos, pois, ao poema (Andrade 2012: 596-597):

TARDE DE MAIO

Como esses primitivos que carregam por toda parte o maxilar inferior de seus mortos,
assim te levo comigo, tarde de maio,
quando, ao rubor dos incêndios que consumiam a terra,
outra chama, não perceptível, e tão mais devastadora,
surdamente lavrava sob meus traços cômicos,
e uma a uma, *disjecta membra*, deixava ainda palpitantes
e condenadas, no solo ardente, porções de minh’alma
nunca antes nem nunca mais aferidas em sua nobreza
sem fruto.

Mas os primitivos imploram à relíquia saúde e chuva,
colheita, fim do inimigo, não sei que portentos.
Eu nada te peço a ti, tarde de maio,
senão que continues, no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa...
Outono é a estação em que ocorrem tais crises,
e em maio, tantas vezes, morremos.

Para renascer, eu sei, numa fictícia primavera,
já então espectrais sob o aveludado da casca,
trazendo na sombra a aderência das resinas fúnebres
com que nos ungiram, e nas vestes a poeira do carro

fúnebre, tarde de maio, em que desaparecemos,
sem que ninguém, o amor inclusive, pusesse reparo.
E os que o vissem não saberiam dizer: se era um préstito
lutuoso, arrastado, poeirento, ou um desfile carnavalesco.
Nem houve testemunha.

Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.
Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?
Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor, há tanto lavou a memória
das impurezas de barro e folha em que repousava. E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas nuvens.

Como no poema, transitamos em aporia, espaço no qual ressoa em amor problemático a trágica tarde drummondiana. O poema, em seu primeiro verso, refere-se, em uma longa e melancólica frase, aos “primitivos” que carregam o maxilar inferior de seus mortos. Relíquia a qual, ironicamente, o poeta compara à sua silente “tarde de maio”.

Paradoxalmente, no quarto verso da primeira estrofe, o que devia se apresentar como força opositora ao segundo verso da mesma estrofe, o “rubor dos incêndios que consumiam a terra”, expõe-se como um impulso estético-corrosivo sob os “traços cômicos” do eu lírico. Trata-se de fogo vário, uma “outra chama, não perceptível”, que emerge e “surdamente lavrava”, ante a visão aterradora que sobrevém ao poeta, para além da condição risível autoirônica. No poema de Drummond, uma sombra e uma situação se repetem, respectivamente, a plasticidade da “tarde de maio” e o fazer poético das “retinas tão fatigadas” (Andrade 2012: 85), retornando sob o peso das forças deflagradas pelo processo civilizatório, e o fazem como um jogo contínuo de forças trágicas. Há o uso do verbo “lavar”, que remete ao trabalho manual, e, portanto, ao próprio ato de produção da escritura, em seu labor inicial interno, e que é uma chama mais devastadora – nos faz crer o eu lírico – do que aquela do

rubor-rumor dos “incêndios que consumiam a terra”. Essa força de lavra amorosa concebe-se paradoxal, pois que violenta. No entanto, atende ao procedimento amoroso tocante à poesia de Drummond, conforme afirma Arrigucci Jr. (2000: 14), em *Amor: teia de problemas*: “é que o amor, como aí se mostra, constitui um enlace paradoxal, pois traz sempre pronta a agressão para destruir deixando a quem o busca aniquilado, sem alcançar saber”, ou, como diria o próprio Drummond, em “Entre o ser e as coisas”, poema anterior a “Tarde de maio”, em que o poeta expõe a natureza corrosiva do amor: “Às almas, não, as almas vão pairando,/ e, esquecendo a lição que já se esquivava,/ tornam amor humor, e vago e brando/ o que é de natureza corrosiva.” (Andrade 2012: 595). Há, nesse sentido, na visão amorosa drummondiana, uma quebra de expectativa quanto a um traço no poema que pudesse se opor ao “rubor dos incêndios”.

A palavra “rubor”, além do significante rumor, que nos possibilita ouvir os estalidos da guerra, também lembra a quentura dos corpos na guerra, que é a condição da própria vida. São imagens que, segundo Mirella Vieira Lima (Lima 1995: 95), incorporam, provavelmente, visões da II Guerra Mundial. Nesse sentido, a força – chama tão mais devastadora – de que fala o poema é deflagrada por imagens que adensam a melancólica e surda “tarde de maio”. Espécie de película insólita ao redor do eu lírico que plasma seu olhar e escuta do mundo sem se deixar enganar.

A poesia, dor, é lavrada, palavra por palavra – *disjecta membra*, “os membros esartejados do poeta” –, imagem metalinguística e dionisíaca que se desfaz sobre o solo “ardente” da guerra, e, portanto, também da vida. Pois que vivemos, sim, uma guerra, na qual os artefatos civilizacionais (dispositivos) competem com os dilemas existenciais, em que pese ambos se encontrarem limítrofes, muitas vezes, numa vontade de produção que os torna idênticos. O próprio corpo, diria Nietzsche, é travessia em guerra e, em grande medida, é isso que o poema traduz.

David Le Breton, em seu livro *Do silêncio*, ao falar sobre sofrimento, dor e morte, expressa, em certa medida, esse desmembramento corporal e verbal pelo qual passa o eu lírico em “Tarde de maio”, mediante o horror:

[...] fechada na obscuridade do corpo, a dor fica reservada à deliberação íntima do indivíduo. Há um indizível que esconde a linguagem, que prejudica a facilidade da palavra: o sofrimento, a separação, a morte não encontram palavras para se exprimir com intensidade suficiente. A língua fragmenta-se por momentos perante os conteúdos afetivos, demasiado poderosos, que varrem tudo à sua passagem. (Le Breton 1997: 235)

Creemos que a citação acima ratifica a dificuldade do poeta em expressar sua dor, presente na imagem do esquartejamento, que não é outra coisa senão o fragmentar-se afetivo do eu lírico que, em cavocada dor, varre tudo à sua passagem.

Talvez ressumbre, na imagem das chamas que consomem a terra e daquelas que consomem o poeta, a presença de Camões (1980: 316), quando, n’*Os Lusíadas*, afirma:

Trouxe o filho de Japeto do Céu
O fogo que ajuntou ao peito do humano,
Fogo que o mundo em armas ascendeu,
Em mortes, em desonras (grande engano!).

Em “Tarde de maio”, as forças que perfazem a primeira estrofe lembram, como nos versos camonianos, o círculo vicioso que enreda o homem desafiado pela técnica e a ação que o provoca ao desvelamento que resulta em terra arrasada. É nesse encontro que, para Heidegger, cresce o perigo, mas também o que salva. De acordo com o filósofo alemão, “a ameaça que pesa sobre o homem não vem em primeiro lugar das máquinas e equipamentos técnicos, cuja ação pode ser eventualmente mortífera. A ameaça, propriamente dita, já atingiu a essência do homem” (Heidegger 2008: 30).

Podemos dizer que, após ler o texto heideggeriano “A questão da técnica”, esse conceito define-se como uma forma de saber que resulta na maneira como o homem descobre o mundo. No entanto, o próprio Heidegger afirma que a essência da técnica traz grande ambiguidade, por isso, o filósofo não chega a nenhuma afirmação categórica; antes, busca avizinhar-se do que seja tal essência da técnica. Em diálogo com Heidegger, Umberto Galimberti afirma que a essência do homem é a própria técnica,

[...] não só porque, em razão da sua insuficiência de dotação instintiva, o homem sem a técnica não teria sobrevivido, mas também porque, explorando essa plasticidade de adaptação que deriva da generalidade e não-rigidez dos instintos, pôde alcançar “culturalmente”, por meio de procedimentos técnicos de seleção e estabilização, aquela seletividade e estabilidade que o animal possui por natureza. (Galimberti 2006: 9)

O poema “Tarde de maio” contempla a ambiguidade heideggeriana ao traduzir como “devastadora” a força que surdamente lavrava sob os traços cômicos do eu lírico, talvez porque seja ela, também, a forma com que o homem descobre a Terra, e o poeta não se exclui dessa dimensão. Forma que é resultado da relação do homem com os dispositivos. Inferimos que o poema traduz, assim, o perigo de uma “forma de saber” cujo traço, mortal e salvífico, contamina mesmo o fazer poético. Salva-o, quem sabe, seu lavar infrutífero e não mensurável. Na primeira das quatro estrofes que totalizam o poema, expressa-se o furor poético e aporético da ação humana mediada pelo fogo prometeico e, enquanto força, desvela sua face devastadora, cuja plasticidade o provoca. No entanto, o eu lírico não se esquiva e persevera, ao lançar sobre o “solo ardente” aquilo que também se lhe apresenta mais caro, o fruto inútil de seu trabalho, “sua nobreza sem fruto”, a poesia.

Na segunda estrofe, o eu lírico passa ao largo das relíquias – parte do corpo de um santo ou qualquer objeto que a ele pertenceu – sobre as quais se debruçam os “primitivos”, com seus pedidos inúmeros. E, “orgulhoso de ferro”, o poeta não faz nenhum pedido à instância melancólica, a “tarde de maio”, dimensão estética que, para o poeta, de certa maneira, se equivale à relíquia dos primitivos, os quais o poeta ironiza, desde o seu livro de estreia, *Alguma poesia*, mormente no poema “Romaria” (Andrade 2012: 148), em que o poeta nada pedia, enquanto os primitivos pedem de tudo:

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

O poeta aceita o ritmo imutável, a irreversibilidade dos eventos, mas, em certa medida, contradizendo-se, faz um apelo de dupla face à “tarde de maio”. Ele deseja que ela continue

[...] no tempo e fora dele, irreversível,
sinal de derrota que se vai consumindo a ponto de
converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém
que, precisamente, volve o rosto, e passa... (Andrade 2012: 596)

Por um ínfimo instante, o reconhecimento de algo em si, no rosto de alguém, e que o poeta chama “beleza”, soa como um alento, mas é apenas um pedido a uma tarde. O poeta sabe da precariedade de um pedido feito ao que só existe por força poética de si mesmo. Para enfatizar o caráter de recusa a sombrear o pedido, o poeta não deixa claro para onde o rosto se volve e a imagem que fecha a segunda estrofe do poema, “Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ e em maio, tantas vezes, morremos”, retoma o tom soturno com o peso da idade outonal e toca a “face negra”, tão cara ao poeta, como se vê no poema do livro *Rosa do povo*, “Passagem da noite” (*idem*: 339):

É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
[...]

A morte, que esposa o tempo, dá tom e aura ao poema “Tarde de maio”. Nesse sentido, de “um sinal de beleza”, o poeta o traduz ao ritmo soturno de sua mineração e o faz com o corpo, presença cara à poesia drummondiana.

A terceira estrofe inicia-se anunciando o faz de conta de uma primavera, que não passa de um cortejo fúnebre desimportante, no qual “desaparecemos”, “espectrais”, na “tarde de maio”, que ganha, nesse momento do poema, sua forma mais crepuscular, a forma de um cortejo sepulcral, ao qual nem mesmo o amor, nem “ninguém pusesse reparo” – e aqui, em sua potência polissêmica, “reparar”, tanto no sentido de notar, observar, como também de

consertar, restaurar. Assim, mesmo que alguém reparasse, não saberia distinguir se se tratava de um “préstimo lutuoso” ou de um desfile carnavalesco. Essa passagem lembra-nos o poema de Manuel Bandeira, “Momento no café”, em que os homens, “absortos na vida”, “maquinalmente” “saudavam o morto distraidamente” (Bandeira 1993: 155). Mas ocorre que, no poema de Bandeira, existe “um” que “olha a esquiife longamente”, enquanto, no poema de Drummond, “nem houve testemunha”. A morte é completamente desinvestida de interesse, nadifica-se, desencanta-se no sem sentido de uma existência do pós-guerra de 1951. Imagem crítica que se intensifica quando aproximada ao olhar contemporâneo que é dispensado à morte.

Para reconhecer o “drama”, diz o poeta, em forma de pergunta, no segundo verso da última estrofe, é preciso “máscara”: “Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?”. Precipitar-se é jogar-se de cima para baixo, “despenhar-se, lançar-se, causar ruína, proceder com precipitação, agir impensadamente” (Houaiss 2001: 2.281), o que nos lembra de imediato o precipício, o abismo, a “tarde de maio” a qual não se enfrenta sem a máscara. A máscara, nesse momento, nos parece metonímia da plasticidade do faz de conta, fundamental, e infensa à toda arte e a todo homem em sua travessia. Conforme afirma Nietzsche, a força plástica (*plastische Kraft*) representa a sobrevivência do homem ante as forças terríveis da vida. Para o poeta-filósofo alemão, ela é justamente aquela que, admitindo uma dimensão a-histórica, estimula:

[...] o indivíduo, o povo ou a cultura em questão, quer dizer, esta força que permite a alguém desenvolver-se de maneira original e independente, transformar e assimilar as coisas passadas e estranhas, curar as feridas, reparar as suas perdas, reconstituir por si próprio as formas destruídas. (Nietzsche 2005: 73)

A “Tarde de maio”, uma película melancólica é, também, esse lugar porto-movente, sumo problemático da história “no tempo”, como sensação não desgarrável, e “fora dele”, como seara intocável capaz de lançar sua neblina sobre a dura face da realidade, permitindo, por esse artifício, pequenos instantes de reparação, isto é, fugazes alentos na travessia que se obtém por intermédio de pedidos a instâncias que inventamos por contingência da vida. Se ela,

a tarde, é a morte, é, pois, também, a vida, diria o poeta, “sem mistificação” (Andrade 2012: 239).

Ignorado e ignorante, o amor é desmistificado por Drummond: “Se morro de amor, todos ignoram e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata”. O amor do eu lírico se esconde “ao jeito dos bichos caçados; não está certo de ser amor”, titubeia, desconectado da terra: “há tanto lavou a memória das impurezas de barro e folha em que repousava” (*idem*: 597). Nesse sentido, o poema é extremamente duro, e prenuncia o desaparecimento da memória, do barro e da folha, metonímias do mito da criação e da natureza. E o amor, nesse poema, é desnudado e desfigurado, pois a condição de encolhimento dos bichos caçados e o acossamento que os empurra aos estados periféricos geram, muitas vezes, uma disposição para o ataque. O amor é fruto da vida, do corpo, não dogmático e, por essa razão, incerto até de si mesmo.

De acordo com Arrigucci Jr., a linguagem drummondiana “vem de fato marcada por essa correlação simbólica entre o corpo e a terra, o chão material em que ela deve penetrar, ao seguir o caminho do amor” (Arrigucci Jr. 2000: 115). Nesse poema, como se vê, o amor do poeta, “entre o corpo e a terra”, ocorre problemáticamente, pela sua diluição no chão desolado, na face impenetrável do chão em chamas.

Resta ao poeta “uma particular tristeza”, “perdida no ar porque melhor se conserve”, uma particular nostalgia, pode-se dizer; é a própria tarde de maio, ressoando no “fazendeiro do ar” (parte do título de um livro de Drummond, *Fazendeiro do ar & poesia até agora*, editado em 1954, o qual ratifica a não vocação do poeta para a lida na fazenda de seu pai) pura memória apurada no húmus da palavra.

Gláucia Dunley (2005: 123), utilizando-se das ideias de Heidegger e de Nietzsche, referindo-se a uma “*Ge-stell* contemporânea que é a *usura*, no sentido do desgaste do ser, consumição”, afirma que este é o tempo em que o “ser se apresenta na sua maior retração e separação do ente, que o expressa por uma grande nostalgia”. A *Ge-stell* a que se refere a autora é a essência da técnica, uma forma de dispor o mundo que se relaciona, conforme ainda

a exposição de Dunley (2005: 122), com a “vontade de submeter a natureza ao regime da razão”. De acordo com Arrigucci Jr.:

[...] a atitude [drummondiana] em relação à natureza será, mais uma vez ainda, de herança romântica. É por esse viés que tende a retornar aos versos de Drummond: sugere quase sempre a metáfora organicista que casa o desenvolvimento interior ao ritmo do ciclo biológico da existência, mas o trato que ele dá a isso já está longe do romantismo. (*idem*: 128)

Drummond é o poeta do tempo presente, dos homens presentes, da vida presente, como ele mesmo afirma, precariamente, no poema “Mãos dadas”, de *Sentimento do mundo*. Mas, que fique claro, não se trata, em absoluto, do presente hedonista da técnica, a esse o poeta combate. O passado ressoa, com frequência, como nota dissonante aos ruídos engenhosos dos dispositivos.

O “incêndio”, na contemporaneidade, continua pela ação corrosiva do processo civilizatório, armado sob a égide da técnica impulsionada pela eficácia dos novos utensílios de guerra, cujo sentido deve ser estendido para a lógica neoliberal das relações.

A nostalgia é, pois, uma particular tristeza diante do inamovível processo dinâmico da vida, do qual o poeta não escapa. Ele se refugia não ao norte, não ao sul, mas em meio à batalha, em meio aos rubores dos incêndios. Porém, o sentimento de mundo nostálgico, essa outra chama, cujo fogo, se devastador, pelas razões inferidas do poema, é lugar intangível, o próprio homem é a alma “nunca antes nem nunca mais aferida”, isto é, que não pode ser medida, posto que escapa a qualquer tentativa de racionalidade, ainda que, paradoxalmente, não escape ao “solo ardente” da terra incendiada. Isso, talvez, porque o eu lírico não pode recusar a terra, sobretudo não pode recusar o que a consome, ou seja, o seu agir sobre o mundo, provocado pelas forças do mundo.

Não há o lugar onde o eu lírico poderia salvaguardar-se, tirante a nobreza de sua *poiesis*, mas essa é sem fruto, inútil, como a semente lançada na terra infértil, para aludir a imagens bíblicas, caras ao poema. No entanto, se ponderamos sobre o caráter de uma nobreza sem fruto, que corresponderia à nobreza poética, é justamente a condição de inutilidade que a

salvaguarda do mundo degradado. Na verdade, e ao mesmo tempo, tanto sua inutilidade quanto sua imperscrutabilidade, pois, revisitando os versos de Drummond, o “selo” precioso, “nas nuvens”, inalcançáveis, são sensitivas medidas das porções da alma do eu lírico que escapam ao controle dos dispositivos técnicos, para renascer numa “fictícia primavera”.

Para Bachelard (1999: 12), o fogo é “um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal”. A poesia drummondiana consegue expor essa contradição em espécie de desconforto que consola, e a qual o elemento fogo, em sua ambiguidade, certamente, reforça. Bachelard, questionando a ideia de Max Muller de que o fogo seria filho da fricção de dois pedaços de madeira, aproxima essa especulação ao complexo de Édipo, desconstruindo-a com humor:

Devemos nos surpreender de que esse fogo impuro, fruto de um amor solitário, já esteja marcado, nem bem nascido, pelo complexo de Édipo? A expressão de Max Muller é reveladora a esse respeito: a segunda coisa que haveria a contar sobre esse fogo primitivo é “de que maneira, tão logo nascido, devora seu pai e sua mãe, isto é, as duas peças de madeira das quais havia brotado”. Jamais o complexo de Édipo foi melhor e mais completamente designado: se não consegues acender o fogo, o fracasso causticamente irá roer seu coração, o fogo permanecerá em ti. Se produzes o fogo, a própria esfinge te consumirá. O amor não é senão um fogo a transmitir. O fogo não é senão um amor a surpreender (*idem*: 39).

Ainda conforme Bachelard, o fogo, antes de ser filho da madeira, é filho do homem. “Tarde de maio” contempla justamente a problemática existência do fogo, esse amor, essa dupla chama a transmitir. Contudo, desveste o amor de qualquer traço romântico e expõe, em estado de tensão, a face dupla de sua chama, na qual a beleza renasce fugazmente das cinzas.

Com a morte de Deus, o *status* de “reliquia”, à qual os “primitivos”, os “desatentos”, pedem “saúde, chuva e morte ao inimigo”, transferiu-se para a técnica, onipresença capaz dos mais extraordinários efeitos salvacionistas, muito semelhante ao relicário que traz saúde, prosperidade e vida eterna aos “crentes”. Ao poeta resta a “tarde de maio”, uma tarde outra, iniludível e não identificável no calendário, pois é metonímia para o tempo angustiado e aporético em que se meteu o eu lírico, no sentido em que a tomamos, estado nostálgico, enigma para a vida inteira – ideia que o poema não deixa de contemplar –, com a qual o eu

lírico lavra, em “particular tristeza”, sua poesia. Arte que o poema desvela nas entrecruzadas linhas de angústias, as quais criam nós que, mediante pequenos instantes de “fictícias primaveras”, rebentam-se para se nuclearem novamente em novos nós de angústias.

Como este artigo faz ver, pusemo-nos a refletir perspectivamente sobre a nostalgia e a buscar nela possibilidades semânticas várias que pudessem revelar o *corpus* esquadrejado e extático dessa palavra, cujos sentidos trespassam-nos como uma “tarde de maio”. E, em que pese os jogos de linguagem, a nostalgia é uma exigência corporal, uma “tarde” acesa ao toque do sentimento do mundo que não foge à angústia; antes, a vivência com a ternura de quem ainda percebe, conforme Drummond, baudelairianamente, à última vista, a alegria de um rosto na multidão. Além da nostalgia, ou melancolia, ou *spleen*, evidentes no poema “Tarde de maio”, a visão lampejante desse rosto remete ao poema “A uma passante”, de Baudelaire. A mulher que tanto impressiona o poeta francês, ao passar na rua, em seu luto majestoso, com sua “perna assim de estátua exata” (Baudelaire 1984: 236), também impressiona Drummond, em outro poema, aquele de abertura do livro *Alguma poesia*, “O poema das sete faces”: “para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração” (Andrade 2012: 53). Paradoxalmente, a “aérea beldade”, cujo olhar faz “renascer de repente” o eu poético (Baudelaire 1984: 236), passando em meio à cidade, assemelha-se ao sinal de derrota que vai “consumindo [o eu lírico drummondiano] a ponto de/ converter-se em sinal de beleza no rosto de alguém/ que, precisamente, volve o rosto, e passa...” (Andrade 2012: 596). Em ambos os poemas, a passagem de alguém, ainda que fugaz, configura espécie de acolhimento ante a derrota em derredor.

É a eminência do desaparecimento, desse encontro, ainda que efêmero entre o transeunte e aquilo que ele sente e observa, ante os incêndios que “consomem aceleradamente Terra”, sob a ação do processo civilizatório, valendo-se da técnica, que provoca o homem à prática maquinal e devastadora, o sentimento nostálgico que nos toma.

Em Drummond, o sinal de beleza vislumbrado no rosto de alguém que, por mínimo um instante, volta-se ao olhar do outro, assemelha-se, em um primeiro momento, à efêmera beldade que faz o eu lírico baudelairiano nascer outra vez. O clima da “tarde de maio” é alusivo ao que ambigualmente, no poema de Baudelaire, se transforma em um “Bem longe, tarde, além,

‘jamais’ provavelmente!” (Baudelaire 1984: 236). Esses versos certamente ressoam em toda a arquitetura da “tarde de maio” drummondiana. Tanto no poema de Baudelaire quanto nos versos de Drummond, a crítica que se pode extrair recai sobre a constatação das forças conflitivas que movem o processo civilizatório. E lá, como aqui, o amor, conforme a análise de Benjamin sobre o poema “A uma passante”, “se reconhece estigmatizado”. Importante notar a maneira como Benjamin se refere ao amor no poema de Baudelaire: “O *nunca* da última estrofe é o ápice do encontro, momento em que a paixão, aparentemente frustrada, reconhece a impossibilidade do que poderia ter sido. O poeta arde nessa chama; dela, contudo, não emerge nenhuma fênix” (Benjamin 1989: 43).

Nos dois poemas, os poetas ardem na chama que os flamba nas contradições do viver. E ambos só renascem ficticiamente nas palavras.

Em seguida, na terceira estrofe, Drummond encena a banalidade da morte, sem que nada, nem o amor ou qualquer outra força pudessem se contrapor à ironia fúnebre carnavalesca do advento da morte.

A nostalgia a que nos referimos não responde apenas ao passado, mas sobretudo ao sombrio presente e ao sombreamento do futuro, esse estado obnubilante da correlação de forças que se estabelece e nos arremessa no fluxo do processo civilizatório. A julgar pelo presente e pelas atitudes das nações frente às urgências planetárias, não vemos razões para otimismo, nem mesmo para um rosto fugaz na multidão, talvez um avatar, uma lembrança vaga, do rosto de alguém, algures, na tela do computador. Nesse sentido, a nostalgia responde ao afastamento problemático da terra natal. Terra inaudita que não é senão o próprio planeta derrotado. Derrotam-na, em comunhão, tanto seu abandono pela metafísica quanto sua apropriação pela técnica. Nessas duas dimensões da vida, o sociólogo português Hermínio Martins encontra uma identificação importante, que ele chama de síndrome cultural, mas que Victor Ferkis nomeia com mais propriedade de “gnosticismo tecnológico” (cf. Martins 1996: 171). Em que pese o horror ao orgânico que geralmente envolve o gnosticismo, o horror ao corpo, sua aversão pelo natural, enquanto a tecnologia implica a manipulação recorrente da matéria, o gnosticismo tecnológico “quer significar o casamento das realizações, projetos e

aspirações com os sonhos caracteristicamente gnósticos de se transcender radicalmente à condição humana” (*ibidem*).

Estamos impregnados da ideia de responsabilidade oriunda dos anos de militância política e envolvimento com a causa ambiental. Talvez seja o *modus operandi* de uma geração que se finda. Mas acreditamos, também, na relação visceral que mantivemos na infância com a natureza, sobretudo com a água. Não conseguimos pensar o que quer seja, quando pensamos a técnica, sem considerar a maneira como ela descobre (explora) a Terra. Há uma sensação de perda, nostálgica, advinda da natureza degradada trespassando-nos. A nostalgia é muito mais um vivenciar afetivamente, um sentir-pensar, uma saudade que se solidariza com a passagem do tempo e a ideia de ruína e abandono que se abate sobre o planeta, mas que não remete à sombra de um tempo passado, seja melhor ou pior. Trata-se de uma condição vital que, às vezes, se agudiza e se repete em crise contínua ao longo dos anos. Como nos versos drummondianos, o “Outono é a estação em que ocorrem tais crises,/ e em maio, tantas vezes, morremos” (Andrade 2012: 596-597).

A nostalgia tem certamente a ver com um jeito de olhar o mundo, sentindo-o em sua complexidade. Naturalmente que esse olhar não diz respeito a um lugar paradisíaco algures, nem antes nem depois. Situa-se em travessia. Melancolicamente, não sabemos exatamente o que perdemos, mas sabemos, como o poeta, que alguma coisa se perdeu. Nesse sentido, de acordo com o filósofo Lars Svendsen, em seu livro *Filosofia do tédio*, no rastro de Freud, não somos propriamente tristes, pois esses sabem o que perderam (cf. Svendsen 2006: 15). Nem por isso deixamos o que sentimos fluir insuspeito. Tudo o que pode aurorar na palavra nostalgia está no âmbito da “tarde de maio” e na dupla chama da qual se investem nosso olhar e nossa ação sobre o mundo; e nenhuma compensa em seu obscuro lavar. Mas, o lavar “talvez queira a sua própria demorada treva, seu elemento incompreensível, oculto, enigmático, porque o que também terá: a sua própria manhã, sua redenção, sua *aurora*?” (Nietzsche 2005: 9).

Nosso entusiasmo por um admirável mundo novo está ofuscado justamente pela hipermodernidade técnica e pelo alto preço pago pela sua consecução ou descobrimento do mundo. Seguramente, não cabe nessa forma de descobrir nenhum resquício de nostalgia,

sentimento que se coloca, nos moldes da técnica atual, como uma “ferramenta” inútil, pois não se adequa ao modelo de “eficácia”, principal condição do desencobrimento técnico.

A nostalgia, conforme a vemos, é estreita à estética, à filosofia, à poesia, portanto não se coaduna com o tempo projetivo da técnica, faz parte de uma rede de inutilidades que leva ao pensamento reflexivo. Sua desimportância para o mundo, sua inutilidade, seja, talvez, sua força. Só conseguimos pensar no espaço inútil de uma “tarde de maio”. O lastro reflexivo advém de outros nostálgicos, como Freud, Nietzsche, Marx, Walter Benjamin, os pensadores da suspeita que nos infunde o tom de desilusão sumamente importante no doce e melífluo bolo dos avanços tecnológicos. Laymert Garcia dos Santos, em seu texto “O tempo mítico hoje”, chama a atenção para a incapacidade de ouvir do homem contemporâneo. Um pajé Yanomami avisa sobre os perigos do desencobrimento técnico do mundo, mas a advertência do pajé não faz frutos: “O homem civilizado não sabe que caminha para a destruição e, quando encontra alguém que sabe, e que pode adverti-lo, fazê-lo despertar, permanece impermeável a essa sabedoria e a essa advertência, permanece inatingível” (Santos 1992: 193).

Assim, “Tarde de maio” é o que chamamos nostalgia, estado de abertura trágico, conectado e permeável à sabedoria que adverte sobre a natureza ambígua do fogo, a dupla chama, o conhecimento, cuja face perigosa se retrai àqueles maquinalmente desatentos.

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de (2012), *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*, edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães, São Paulo, Cosac Naify.
- Arrigucci Jr., Davi (2000), *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*, São Paulo, Cosac Naify.
- Bachelard, Gaston (1999), *Psicologia do fogo*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- (2001), *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes.
- Baudelaire, Charles (1984), *As flores do mal*, tradução de Jamil Almansur Haddad, São Paulo, Victor Civita.
- Benjamin, Walter (1989), *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista, Rio de Janeiro, Brasiliense.
- Camões, Luís de (1980), *Os lusíadas*, edição comentada, Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército.
- Cunha, Antônio Geraldo (1982), *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Dunley, Glaucia (2005), *A festa tecnológica: o trágico e a crítica da cultura informacional*, São Paulo, Escuta.
- Galimberti, Umberto (2006), *Psiche&techne: o homem na idade da técnica*, tradução de José Maria de Almeida, São Paulo, Paulus.
- Heidegger, Martin (2008), *Ensaio e conferências*, tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilva Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback, Petrópolis, Editora Vozes.
- Houaiss, Antonio (2001), *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- Jünger, Ernst (2002), “A mobilização total”, *Natureza humana*, vol. 4, nº 1, 189-216. <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v4n1/v4n1a06.pdf>> (último acesso em 20/09/2015).

Le Breton, David (1997), *Do silêncio*, tradução de Luiz M. Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget.

Lima, Mirella Marcia Longo Vieira (1995), *Confidência mineira: o amor na obra de Carlos Drummond de Andrade*, São Paulo, Edusp/Pontes.

Marcuse, Herbert (1967), *Ideologia da sociedade industrial*, tradução de Giasone Rebuá, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.

Martins, Hermínio (1996), *Hegel, Texas e outros ensaios de teoria social*, Lisboa, Século XXI.

-- (2012), *Experimentum humanum: civilização tecnológica e condição humana*, Belo Horizonte, Fino Traço.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2005), *Escritos sobre a história*, tradução de Noéli Correa de Melo Sobrinho, Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio.

Rosset, Clément (1989), *A lógica do pior*, tradução de Fernando J. Fagundes Ribeiro e Ivana Bentes, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.

Santos, Laymert Garcia dos (1992), "O tempo mítico hoje", in Novaes, Adauto, *Tempo e história*, São Paulo, SMC, Cia. das Letras, 191-200.

Svendsen, Lars (2006), *Filosofia do tédio*, tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

João Batista Santiago Sobrinho é professor da Pós-Graduação em Linguagens e Tecnologias do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, CEFET-MG. Poeta, romancista, filósofo por afinidade e possui doutorado em Literatura Brasileira realizado na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Dedicou-se ao estudo do texto do escritor João Guimarães Rosa, bem como ao estudo da filosofia da técnica em sua relação com a poesia, o cinema e outras expressões da arte. Possui dois livros publicados, o romance *Nimendaiu: o ser que faz o próprio caminho* e um livro de ensaio, fruto da tese de doutorado, *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*.