



Em quê a poesia faz pensar?

Abrahão Costa Andrade
Carlos Felipe Moisés

**EM QUÊ A POESIA
FAZ PENSAR?**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
Vice-Reitor EDUARDO RAMALHO RABENHORST
Diretora do CCHLA MÔNICA NÓBREGA
Vice-Diretor do CCHLA RODRIGO FREIRE DE CARVALHO E SILVA



EDITORA DA UFPB

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JUNIOR
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial CCHLA
BARTOLOMEU LEITE DA SILVA (Filosofia)
CARLA LYNN REICHMANN (Línguas Estrangeiras Modernas)
CARLA MARY DA SILVA OLIVEIRA (História)
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Língua Portuguesa e Linguística)
HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES (Literaturas de Língua Portuguesa)
KARINA CHIANCA VENÂNCIO (Línguas Estrangeiras Modernas)
LÚCIA FÁTIMA FERNANDES NOBRE (Línguas Estrangeiras Modernas)
LUZIANA RAMALHO RIBEIRO (Serviço Social)
MARCELA ZAMBONI LUCENA (Ciências Sociais)
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Sociais)
TERESA CRISTINA FURTADO MATOS (Ciências Sociais)
WILLY PAREDES SOARES (Letras Clássicas)

Abrahão Costa Andrade
Carlos Felipe Moisés

EM QUÊ A POESIA FAZ PENSAR?

**Editora da UFPB
João Pessoa
2016**

Direitos autorais 2016 - Editora da UFPB
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a
Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por
qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998)
é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Projeto Gráfico Editora da UFPB

Editoração
Eletrônica e
Projeto de capa Rildo Coelho

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

553e Andrade, Abrahão Costa.

Em que a poesia faz pensar? / Abrahão Costa Andrade,
Carlos Felipe Moisés.- João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

Recurso digital (11,3 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-85-237-1226-6 (recurso eletrônico)

1. Literatura e filosofia. 2. Crítica literária. I. Moisés, Carlos
Felipe.

CDU: 82:1

EDITORA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I - s/n
João Pessoa - PB
CEP 58.051-970
www.editora.ufpb.br
editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:



SUMÁRIO

Curto prefácio	7
----------------------	---

I – EM QUÊ A POESIA FAZ PENSAR?

Do desconcerto do mundo	11
Do contraditório amor	30
Subsolo da subjetividade	50
Instabilidade	88
Morrer	108

II – OS POEMAS E A POESIA

Uma questão de método?	114
Para quê poetas?	120
Frente & verso	156
Posfácio.....	206

CURTO PREFÁCIO

Apesar de Fernando Pessoa sabiamente advertir que “o único prefácio de uma obra é o cérebro de quem a lê”, este livro requer pelo menos um curto prefácio, já que a explicação a seguir não teria como brotar do nada no cérebro do leitor.

Incautamente, convidei o poeta e estudioso da poesia Carlos Felipe Moisés para juntos escrevermos um livro no qual pudéssemos articular filosofia e literatura, a partir da análise de poemas escritos em língua portuguesa. Fiei-me no que ele me confidenciara: mesmo tendo passado a vida centrado na literatura, nunca deixou de manter um olho na filosofia. Invertidos os interesses, tem sido similar o meu: centrado na filosofia, nunca deixei de manter um olho na poesia.

O amável poeta não só aceitou o convite como, em tempo, enviou-me, já publicada um ano antes, a parte que lhe caberia nesse minifúndio: *Poesia faz pensar* (São Paulo, Ática, 2011, Coleção Para Gostar de Ler), uma recolha de poemas organizados em cinco capítulos, cada qual encimado por um verso extraído da poesia camoniana: 1. *É tudo quanto sinto um desconcerto*; 2. *Um contentamento descontente*; 3. *Errei todo o discurso de meus anos*; 4. *Continuamente vemos novidades*; 5. *Se lá no assento etéreo, onde subsiste*. A antologia abrange um largo espectro, do século XVI (Camões e Sá de Miranda) ao século XX (Mário Drummond, João Cabral e outros) e abre com uma apresentação metodológica clara (“Poesia: sentir e pensar”), além de incluir um painel com os principais dados dos poetas selecionados e uma seção de referências bibliográficas. Cada capítulo inicia com uma dica de leitura e termina com um comentário aos poemas escolhidos.

O que restava para mim? Nada mais, além de um desafio: *a poesia faz pensar*. A tarefa do crítico literário era assegurar isso; e ele o fez. Mas *em quê* a poesia faz pensar? Responder a esta pergunta seria o desafio do filósofo.

Como, entretanto, desincumbir-me da tarefa? A primeira ideia seria escrever metacomentários aos comentários desenvolvidos pelo crítico. Mas, então, o meu escrito ficaria à mercê de uma improvável segunda edição do livro, sobrecarregando-o. Por isso mesmo, a primeira ideia teve de ser descartada. A segunda seria aceitar a escolha de poemas feita por ele e desenvolver meus próprios comentários, numa espécie de “segunda visão” do mesmo material. Mas essa segunda visão logo se mostraria dispensável, tão suficiente é o que já foi realizado na primeira visão. Que fazer, portanto?

Juro que reinei deixar a promessa não realizada, e escrevi-lhe um e-mail dizendo que “não em breve” haveria de corresponder à expectativa por mim mesmo irreverentemente criada. O crítico, entretanto, escreveu-me perguntando “que história é essa de *não em breve*?”. Afinal ele tem 70 anos e, conta-me, esse é um tempo em que já não se pode mais dar muitas cordas para a eventualidade de “um dia, quem sabe”: é preciso fazer e fazer hoje.

Escolhi, então, este meio: começar falando o que já falei e seguir escrevendo uma resposta à pergunta “Em quê a poesia faz pensar?”. Tratei de acompanhar, de perto, o roteiro dado por ele no livro acima citado, pautando-me na escolha por ele realizada, mas centrando-me na análise dos poemas sob a perspectiva das seguintes categorias analíticas, hauridas do roteiro atrás referido: 1. *Do desconcerto do mundo*; 2. *Do contraditório amor*; 3. *Subsolo da subjetividade*; 4. *Instabilidade*; 5. *Morrer*.

Procurei, ainda, dentro do espírito de trabalho de Carlos Felipe, atingir a mais difícil meta: ser simples sem ser simplista.

Me esforcei para que o resultado saísse o menos acadêmico possível, variando o método de análise para me defender de uma “metodologia” somente cômoda porquanto fixa. Sinto, todavia, que este não é o mais fácil dos critérios a serem seguidos. Mas, se porventura o atingir, este será o testemunho do quanto a amizade com Carlos Felipe Moisés já tem gerado seus frutos em benefício de minha própria pessoa.

Realizado o trabalho, Carlos Felipe Moisés toma-o em mãos e, generoso, acrescenta algumas contribuições que, perfazendo a segunda parte, dá ao todo um lance de coesão que eu não teria sabido fazer sozinho.

A.C.A.

I

EM QUÊ A POESIA FAZ PENSAR?



Do desconcerto do mundo

A solidão é fera.
A solidão devora.

ALCEU VALENÇA

Em quê a poesia faz pensar? Talvez cheguemos a uma boa resposta, se começarmos refazendo levemente a pergunta: em quê a poesia *fez* pensar, nos primórdios? E a resposta, de fato, é simples: com Homero e Hesíodo, na Grécia arcaica e, antes deles, com os autores babilônicos do poema *Enuma elish* (*Quando acima*, palavras iniciais do poema de Marduk), a poesia fazia pensar que os deuses viviam entre nós, ou, como lembra Eric Voegelin, em seu *Ordem e história I*, que o próprio mundo era algo divino. Que deuses estejam entre nós ou que o próprio mundo seja divino, isso garante uma situação muito importante: a de mantermo-nos unidos, reconhecendo-nos como um só povo, uma só comunidade. Sabe-se que os homens e mulheres só alcançaram um mínimo de conforto e bem-estar quando deixaram de ser nômades. A preservação da comunidade, que implica, de certo modo, a manutenção do meio em

que se vive, pelo menos durante o tempo em que se vive nele, assegura também a continuidade do bem-estar, que, pelo fato de existirem deuses, leva-nos a concebê-lo como vigorando até mesmo depois da morte. O fim do nomadismo, com efeito, parece ser contemporâneo da iniciativa das pessoas de enterrar seus mortos, de cultuá-los. Daí a importância da poesia para esses povos dos primórdios, porque “Deus” quer dizer unidade, união, e os poetas, asseverando que os deuses estão entre nós, dão-nos a certeza de que há razões suficientes para nos mantermos juntos, com o quê a própria história pode seguir seu rumo e, dentro dela, sentia-se, pode seguir também o progresso do bem-estar até o infinito da vida depois da morte.

Ocorre, todavia, que esse bem-estar, se houve algum, nesses últimos cinco mil anos, deu-se, quando muito, como mero bem-estar material. O curso da história não evidenciou, mais e mais, a presença de deuses entre nós, para com eles brincarmos de roda e sermos felizes, mas somente, de cada vez, certo mal-estar que nos levava a sentir-nos progressivamente sozinhos, sem deuses, no mesmo passo que nossa percepção do mundo nos levava a conceber este mesmo mundo como um lugar estranho, em desalinho, mancando aos trancos e barrancos, sem podermos mais contar com o amparo amigo dos amigos aparentados, já que, com o tempo, deixamos de viver em comunidades fechadas e tivemos de encarar a vida da cidade e suas ruas soturnas e perigosas:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

Cesário Verde (1855-1886), nesse trecho do poema *Ave Marias*, escolhido por Carlos Felipe Moisés, descreve de forma lapidar a situação em que, perdido nas grandes cidades, o ser humano é levado a desfazer-se do sentimento confortável de que os deuses estejam conosco, e a encarar a situação de dor e perdição, de desenraizamento completo. O trecho continua assim:

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-me duma cor monótona e londrina.

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me, em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlin, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-me a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.

Quando vivíamos em comunidades fechadas, nós éramos livres, pois o limite de nosso mundo era o céu estrelado acima de nós. Agora que vivemos em um mundo de grandes cidades, as estrelas são substituídas por candeeiros, cujo gás que os acende nos sufoca; o próprio céu diminui suas dimensões (“o céu parece baixo”), e esse amplo espaço, por onde carros de aluguel “se batem”, não deixa de parecer gaiolas onde, em vez de pássaros, somos empregados, operários pulando de emprego a emprego, para não perder o ritmo da sobrevivência.

A alusão a Londres (“cor ... londrina”), o centro da terra da Revolução industrial, esse movimento histórico que nos prometia a felicidade, no mesmo ritmo em que retirava de nossas mãos qualquer chance de usufruir dela, com sua “cor monótona”, oferece o justo clima da situação em que ficamos depois que a poesia deixou de nos fazer pensar que os deuses estão entre nós, dando-nos a certeza dura de que eles não mais existem, ou se exilaram (como queria a generosidade pagã de Hölderlin) e nos abandonaram. A poesia deixou de ter a importância que tinha. Ou, dito melhor, a poesia deixou de ter a importância que tinha para a vida em comunidade, que aos poucos se transformou em “turba” em meio a “edifícios” que mais parecem gaiolas, prisão.

É neste ponto, com efeito, que alcançamos a ponta da resposta à pergunta “em quê a poesia faz pensar?”. Ela deixa de ter importância para a comunidade e passa a importar ao poeta solitário (e a seus leitores desamparados). A poesia nos faz pensar sobre o desamparo do homem em meio ao desconcerto de um mundo desprovido de deuses. Mas “em quê” ela pensa ou faz pensar, em meio a esse desamparo, a esse desconcerto? Que se leia, nesse sentido, o poema a seguir:

Sobre estas duras, cavernosas fragas,
Que o marinho furor vai carcomendo,
Me estão negras paixões na alma fervendo
Como fervem no pego as crespas vagas.

Razão feroz, o coração me indagas
De meus erros a sombra esclarecendo,
E vás nele (ai de mim) palpando, e vendo
De agudas ânsias venenosas chagas.

Cego a meus males, surdo a teu reclamo,
 Mil objetos de horror com a ideia eu corro,
 Solto gemidos, lágrimas derramo.

Razão, de que me serve o teu socorro?
 Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;
 Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro.

Nesses versos de Bocage (1765-1805) parece estar posta a situação central do indivíduo moderno: a tarefa de ter de dar sentido à sua vida contando somente com a simples razão, no mesmo passo em que se torna mais e mais evidente que a razão nunca é suficiente para dar sentido à existência humana. Nessa altura, poder-se-ia dizer que o poema entronca-se no torvelinho de uma crise que se inicia com a Reforma protestante, ou mais precisamente, com a querela intelectual gerada, em meio à luta contrarreformista, entre Lutero e Erasmo de Roterdan. Lutero, como nos recorda Richard Popkin, em sua *História do ceticismo*, advogava que somente a consciência humana devia ser o critério para se decidir sobre as verdades das escrituras sagradas. Erasmo observava que, fosse assim, e sabendo-se que cada homem tem sua própria consciência, cada um teria também sua própria leitura e, com isso, cada um teria sua própria religião, o que é um absurdo, uma vez que o sentido mais completo da vida religiosa é a vida vivida na comunidade de um sentido compartilhado. Para Erasmo, se não havia como encontrar um critério objetivo de interpretação bíblica, melhor seria continuar seguindo a autoridade da Igreja. O protestantismo teria se emperrado nessa objeção, se não fossem, logo em seguida, Calvino, por um lado, e Descartes, um católico, por outro. Para Calvino, o critério objetivo era a riqueza dos escolhidos. Somente os escolhidos de Deus teriam a chave para

interpretar as escrituras, e sabíamos quem seriam esses pelos sinais externos das riquezas por eles acumuladas. Descartes, dezenas de anos depois, verificou que a “consciência”, a que recorria Lutero, é a consciência de cada um, porque é uma só consciência de todos: é a razão subjetiva, ou a subjetividade como razão livre e universal.

O que estava em jogo na luta pelo direito de interpretar as escrituras era a possibilidade de se decidir qual o melhor caminho para a plena felicidade: encontrar Deus pelas mãos da Igreja, ou encontrá-lo sozinho, mediante uma leitura direta das escrituras? Com a intervenção de Calvino, o encontro de Deus, ou melhor, a sua busca, transformou-se na procura de saber se cada um é ou não um escolhido, um indivíduo predeterminado àquele encontro. E como a chave para essa procura era a riqueza acumulada, a felicidade deixou de ser concebida como um encontro difuso com Deus e passou a ser um encontro claro e efetivo com a acumulação de riqueza.

Todavia, pobre ou rico, um problema persistia nesse momento: como alcançar a meta de realizar-se plenamente, de um ponto de vista pessoal, sem estorvar a vida em comum, a sociabilidade? Como assegurar uma ordem social em meio à luta ferrenha pela sobrevivência que era, ao mesmo tempo, uma luta ferrenha pelo direito de se ver reconhecido como um escolhido de Deus, logo, um homem feliz? A noção de racionalidade subjetiva, trazida por Descartes, era o ponto inicial de uma resposta possível.

Essa resposta seria completada por Kant (1724-1804), que morreria, como se vê, um ano antes de Bocage. Para Kant, a razão é a própria liberdade, e a liberdade é o fundamento da moral. Como o problema da vida boa, em comum, é um problema moral, agir de acordo com a razão é o caminho para se alcançar, não se dirá a felicidade com a boa convivência, mas

a boa convivência como condição de ser digno da felicidade. O poema de Bocage, poeta considerado precursor do romantismo, dialoga com a posição kantiana, mas para polemizar com sua solução apaziguadora: se a razão kantiana é o fundo mais fundo da subjetividade humana, Bocage encontra, em penhascos abismais, rodeados de cavernas (as “cavernosas fragas”), sentimentos muito mais poderosos habitando seu interior (“me estão negras paixões na alma fervendo”).

A oposição entre razão e coração, ao mesmo tempo em que ecoa a oposição entre tradição (Erasmus e a autoridade da Igreja católica) e consciência (a intimidade de espírito entre o interior do homem e as palavras de Deus, de Lutero), aponta para a tensão romântica entre sensibilidade e razão, que Jane Austin, depois de Schiller, iria problematizar com vigor. Em Bocage, entretanto, o vigor já está em pleno funcionamento:

Razão feroz, o coração me indagas
De meus erros a sombra esclarecendo,
E vás nele (ai de mim) palpando, e vendo
De agudas ânsias venenosas chagas.

O lugar de transição de épocas em que o poeta se posiciona lhe dá o privilégio de conceber juntas duas coisas que virão a se esfacelar. Por um lado, na primeira estrofe, ele sente que há algo mais fundo que a razão (as “negras paixões” da alma); por outro (segunda estrofe) é a razão que lança luz por sobre as sombras do coração (as paixões, seus erros), expondo, examinando, explicando as feridas perigosas de onde brotam as inquietações do espírito, da interioridade do poeta. Todavia, essa mesma razão que traz a ciência das coisas sentidas não traz o remédio para deixar de sentir:

Cego a meus males, surdo a teu reclamo,
Mil objetos de horror com a ideia eu corro,
Solto gemidos, lágrimas derramo.

Razão, de que me serve o teu socorro?
Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo;
Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro.

Dir-se-ia que o poeta capta os limites da razão. Aquilo que sofro, somente porque sei *racionalmente* que sofro, não quer dizer que deixarei de sentir. O saber racional aponta a chaga mas não a cicatriza. O sujeito segue fraturado, entre ser um ser de razão que sabe das dores, e um ser de sofrimento que dói e arde, para além de todo o saber, e apesar dele. Tudo se passa como se, com Bocage, pudéssemos dizer: sem deuses que se apiedem dele e o orientem, entregue à sua própria razão, ao ser humano advém a capacidade de saber escolher entre o bem e o mal; todavia não lhe é franqueada a possibilidade de escolher somente o bem, nem de saber quando é que é de fato “o” bem aquele “bem” que, sem saber, ele escolhe como bem. Bocage não diz o nome do que produz no ser humano esse paradoxo trágico. Mas Olavo Bilac (1865-1918), a seguir, o exprime sem nenhum viés, ao mesmo tempo em que faz voto de livrar-se dele (o desejo):

Sobre minh’alma, como sobre um trono,
Senhor brutal, pesa o aborrecimento.
Como tardas em vir, último outono,
Lançar-me as folhas últimas ao vento!

Oh! Dormir no silêncio e no abandono,
Só, sem um sonho, sem um pensamento,
E, no letargo do aniquilamento,

Ter, ó pedra, a quietude do teu sono!

Oh! Deixar de sonhar o que não vejo!
Ter o sangue gelado, e a carne fria!
E, de uma luz crepuscular velada,

Deixar a alma dormir sem um desejo,
Ampla, fúnebre, lúgubre, vazia
Como uma catedral abandonada!...

O desejo de livrar-se do desejo só pode manifestar-se como desejo de morte. A primeira estrofe é composta de dois dísticos (conjunto de dois versos). No primeiro, constata-se o domínio brutal do aborrecimento sobre a alma do poeta. O primeiro sentido real disso é que o poeta está que não aguenta mais, com relação ao estado de coisas em que vive, e a que ele chama, por isso mesmo, de aborrecimento. Resta saber que aborrecimento seria esse. Sem dizê-lo, ainda, o segundo dístico, outra constatação, perfaz-se em asseverar que o último outono, que o dispersaria como folhas ao vento, custa a chegar. A meu ver, o aborrecimento é, na verdade, a raiva de ser um ser de desejo; e a constatação da demora do último outono, a época de cair, cair, até a morte, é, na verdade, e paradoxalmente, mais um desejo da alma, o desejo de morrer, para não mais ter de desejar. Os dois dísticos da primeira estrofe trazem, portanto, em si, os dois elementos que o poema como um todo busca entrelaçar: aborrece ser um ser de desejo, e para deixar de o ser, é preciso desejar, ainda, mesmo que o desejado seja a morte.

Sorradeira na noção de outono, que é também velhice, coisa carcomida, a morte não aparece com clareza (a não ser na ideia de “letargo do aniquilamento”). Daí, na segunda estrofe, seu símile ser o sono (“letargia”), mas também posto como objeto de desejo: “Oh! dormir, no silêncio e no abandono”... Ou

seja, ah, se eu pudesse dormir assim... e, só, sem pensamento ou sonho (realização substitutiva de desejos), ter a consistência da pedra, “a quietude de seu sono”. A palavra “sonho” passa a conotar mais explicitamente “desejo”, mas somente na estrofe seguinte: “Oh! deixar de sonhar o que não vejo!” (o que o poeta não visse não seria o bem, ou o mal que há no “bem”, que ele é forçado a escolher, porquanto livre, como notávamos acima?), até que, na última estrofe, o maior desejo do poeta se explicita cabalmente, tornando-se expressa a coisa que o atormenta e o aborrece: “Deixar a alma dormir sem um desejo”, no mesmo ponto em que a ideia de morte recebe sua palavra mais concreta, “fúnebre ... como uma catedral abandonada”. O poema nos leva a pensar isto, a saber: sem deuses que o amparem, o ser humano é um ser livre, mas a sua liberdade o impele a desejar e seu desejo, que o encrava na vida, é cego o suficiente para não atender à razão. Bocage viu o fenômeno. Olavo Bilac se aborreceu com ele, e o nomeou: “Tédio” é o nome de seu poema, a sensação de já ter desejado tudo sufocada pelo desejo de não desejar mais, no mesmo instante em que se continua desejando.

Esse sentimento de tédio, que o sociólogo alemão G. Simmel chamaria também de “atitude *blasé*”, seria uma postura típica do morador das cidades grandes, aquelas mesmas que, antecipando as análises de M. Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, em tradução de Carlos Felipe Moisés, Cesário Verde, no poema citado acima, já descreve:

Batem os carros de aluguer, ao fundo,
 Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
 Ocorrem-me, em revista, exposições, países:
 Madrid, Paris, Berlin, S. Petersburgo, o mundo!

A quem passa despercebida, com efeito, a ironia com que o poeta descreve “os que se vão” pela via férrea? “Felizes!” Não é, de fato, que eles não demonstrassem a alegria de fazer essas viagens de idas e voltas em meio ao mundaréu da “turba”, entre os edifícios com suas chaminés, as fábricas; é que, no contexto de enjoo e perturbação do poema, que equivale, sim, ao contexto de enjoo e perturbação da experiência da modernidade, essa época de deuses mortos, essa felicidade não poderia ser genuína. Outra, todavia, a esse respeito, é a visão de Fernando Pessoa (1888-1935), ou de dois de seus heterônimos: Alberto Caeiro e Álvares de Campos. No poema, abaixo, de Caeiro, podemos ver a satisfação e a leveza com que o poeta caminha, qual um *flâneur* benjaminiano (ou baudelairiano, tanto faz), pela cidade, aceitando numa boa o encontro e o confronto com as novidades do mundo. Em seguida, veremos o lado positivo, para Álvares de Campos, de já não haver mais, entre nós, deuses vivos. Antes, os versos de Alberto Caeiro:

O meu olhar é nítido como um girassol
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que eu vejo a cada momento
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do mundo.

É claro que, acostumados a conceber Caeiro como um guardador de rebanhos (coisa que ele nunca de fato foi), somos

levados a imaginar essas “estradas” por onde ele anda, olhando para os lados e às vezes para trás, como estradas de campos abertos, longe do burburinho da cidade. Mas, justamente, ele nunca fora guardador de rebanhos, e por isso é justo que possamos, nesse contexto em que lemos seu poema ao lado de outros poetas, como um poema cidadão. As ruas soturnas e melancólicas de Cesário Verde aqui se fazem as estradas contumazes do poeta andarilho, onde ele vivencia uma experiência assaz moderna com o tempo e o novo: aquilo que ele vê, a cada momento, é sempre algo nunca visto antes e ele mesmo renasce e é outro, a cada momento, por isso raramente olha para trás e sabe manter o espanto (“pasma essencial”) com o que pensar o mundo se converte em olhar o mundo, segundo uma metafísica do sensível, na qual aquilo que é, exatamente por ser, dá-se como visível, sem mistérios: “O meu olhar é nítido como um girassol”. O tropismo para o sol marcaria a gana pela clareza e o sentido de abertura com que colhe e aceita cada coisa do mundo (“eu sei dar por isso muito bem”). O poeta como que toma em suas mãos a totalidade do mundo, como esse ser em estado constante de nascimento; ele sempre pode ser a criança privilegiada que repara em seu próprio nascimento porque, de fato, ele nasce de cada vez com o mundo em ebulição de novidades constantes, esse mundo novo que é o mundo sem deuses e, exatamente por isso, sem obscuridades, sem mistérios a obstaculizar a mirada dos olhos por sobre as coisas tais como são em sua visibilidade nítida. O guardador de rebanhos que nunca guardou rebanhos é esse homem que, camponês, nunca foi camponês, ou que faz da experiência de suas andanças pelas “estradas” uma intimidade tão grande com o mundo que se sente, nesse mundo, como um camponês se sente no campo. Do contrário, como iria influenciar tanto esse febril adorador da vida cidadina, Álvaro de Campos?

A poesia, antes, fazia pensar que os deuses estavam entre nós. O curso da história fez ver que estávamos sozinhos. Isto, para Caeiro, é o momento em que o homem se faz mundo, e renasce a cada instante com ele. Para Álvaro de Campos, esse também é o momento em que o mundo se faz homem, e o homem múltiplo e mutante, como o mundo:

Sentir tudo de todas as maneiras,
 Viver tudo de todos os lados,
 Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis
 ao mesmo tempo,
 Realizar em si toda a humanidade de todos os
 momentos
 Num só momento difuso, profuso, completo,
 longínquo.
 Eu quero ser sempre aquilo com que simpatizo,
 seja uma pedra ou uma ânsia,
 Seja uma flor ou uma ideia abstrata,
 Seja uma multidão ou um modo de compreender
 Deus.
 E eu simpatizo com tudo, vivo de tudo em tudo.
 São-me simpáticos os homens superiores porque
 são superiores,
 E são-me simpáticos os homens inferiores porque
 são superiores também,
 Porque ser inferior é diferente de ser superior,
 E por isso é uma superioridade a certos momentos
 de visão.
 Simpatizo com alguns homens pelas suas qualidades
 de caráter,
 E simpatizo com outros pela sua falta dessas
 qualidades,
 E com outros ainda simpatizo por simpatizar
 com eles,
 E há momentos absolutamente orgânicos em
 que esses são todos os homens.

Sim, como sou rei absoluto na minha simpatia,
Basta que ela exista para que tenha razão de
ser.

A morte de Deus, que Nietzsche diagnosticou como tendo ocorrido por volta do Renascimento, no berço da modernidade, significa sobretudo o fim da hierarquia (o superior e o inferior são ambos superiores porque há algo de superioridade em ser inferior), o soberano domínio da igualdade e da liberdade, o momento do nascimento do *homo aequalis*, para usar a feliz expressão do brilhante antropólogo Louis Dumont. O eu lírico de Álvaro de Campos encarna esse evento em si, expondo-se como uma espécie de ser esponjoso no qual tudo lhe é cabível. A noção alquimista de “simpatia” faz com que ele absorva e se transforme naquilo mesmo que ele é enquanto absorve o outro de si. O “si”, com efeito, seria um termo mais apropriado que o eu (“Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos”), porque o “si” é esse crisol de personalidades (o encontro possível entre eu, tu, eles), muito embora Campos não consiga ainda se desfazer, pelo menos nesse poema, dessa ideia de um “eu” como centro de tudo (“sou rei absoluto na minha simpatia”). Mas isso é inteiramente congruente. O desenvolvimento da Alquimia, na Renascença, é contemporâneo dos movimentos intelectuais que preparavam o nascimento do “eu” moderno, como nos *Ensaio*s, de Montaigne. A ascensão do indivíduo, por sua vez, é a expressão sociológica da morte ou do exílio de Deus. O poema de Álvaro de Campos, intitulado *A passagem das horas*, se inscreve nesse torvelinho, como se o espírito renascentista se reinscrevesse (*passasse de um tempo para outro tempo*) em pleno século XX, porém no coração generoso do poeta que, por isso, deseja e deseja “sentir tudo de todas as maneiras”.

É porque Deus está morto e eu estou sozinho que o encontro com o outro, enquanto *outro*, é possível. Antes éramos todos Um, no seio de um Deus que nos unia, comunitariamente. Agora que a experiência das grandes cidades nos lançou no anonimato das massas, cada um é cada um, e a chance de um amor ou de uma amizade entre pares de “outros” passa a ser uma realidade cada vez mais iminente, ou desejada. Este poema de Mário de Andrade (1893-1945), de *Losango cáqui*, nos sugere isso:

Meu coração estrala.

Esse lugar-comum inesperado: Amor.

Na trajetória rápida do bonde

de Santana à cidade

da Terra à Lua

Júlio Verne

Atravessei o núcleo de um cometa?

Me sinto vestido de luzes estranhas

e da inquietação fulgurante da felicidade.

Aqueles olhos matinais sem nuvens...

Meu coração estrala.

O “outro”, nesse poema, aparece como “aqueles olhos matinais” fulgurantes, entre dois estalos do coração. Entre esses dois estalos, o Amor é a um só tempo um lugar-comum e seu contrário, o inesperado; a trajetória rápida do bonde, da periferia ao centro da cidade, é a mesma da Terra à Lua, e o poeta, agora identificado com aquele que viajara ao centro do mundo, Júlio Verne, se sente vestido de luzes (estranhas) e da inquietação que já não é simples inquietação, mas inquietação (fulgurante) da felicidade. Cada coisa tem seu contrário. Cada

coisa é seu contrário. Ou melhor, cada um encontra-se consigo mesmo ao encontrar-se com o outro como outro de si. Mário de Andrade, nesse poema, traça a linha que será o tema fundamental da filosofia contemporânea que, definitivamente convencida daquilo que já Bocage sabia, a saber, dos limites da razão, procura formular um conceito de racionalidade que já não mais se confunda com uma interioridade subjetiva, ao modo de Kant. Cada vez mais a razão só faz sentido se for linguagem, isto é, uma exteriorização que compreende e faz compreender. Portanto, e nessa exteriorização compreensiva, o sair de si precisa fazer-se encontro com o outro jamais redutível a um exemplar de uma mesma edição.

Com isso posto, a matéria do poeta já não pode reduzir-se a mera expressão de seus sentimentos íntimos. Esses sentimentos, quando expressos, pedem sempre uma mediação, como veremos a seguir, em “Mãos dadas”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), e em “Murilo Mendes e os rios”, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Drummond, ao recusar o mundo caduco, que tanto pode ser concebido como aquele mundo hierarquizado dos primórdios, quando a poesia fazia pensar que Deus estava conosco, como também o próprio mundo decadente do capitalismo, arcado na racionalidade instrumental que, visivelmente incapaz de realizar para todos e cada um suas promessas de felicidade, projeta para o futuro o que sabe irrealizável, mira com sobriedade o presente e põe-se a olhar, atento, seus companheiros:

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.
 Não nos afastemos muito, 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 fugirei para as ilhas nem serei raptado por
 serafins.
 O tempo é a minha matéria, o tempo presente,
 os homens presentes,
 a vida presente.

O presente a que se refere o poeta, tão grande, não pode ser redutível aos “tempos modernos”, cuja marca é o progresso e, com ela, a ideia de futuro. Mirando com impiedade o tempo atual, o poeta recusa o passado remoto como o passado recente e a ideia de futuro que vinha neste. A recusa do poeta é, nessa instância, a recusa da ingenuidade, de que seus companheiros são presas ainda, porquanto “taciturnos ... nutrem grandes esperanças”. Ele, não: sem deixar de tomá-los como companheiros (“entre eles”), o poeta considera “a enorme realidade”. E é do fundo dessa consideração da realidade que o poeta renuncia a encarnar a figura tornada tradicional, por certo romantismo fim de linha do poeta como cantor de mulheres, de suspiros, de histórias imaginosas ou simplesmente como aquele que desiste de encarar o real e se refugia em ilhas de sonho, inconsequentes. Paralisado entre um passado que não aceita e um futuro impossível de ser louvado, o poeta, ao considerar seus semelhantes, considera o tempo e faz dele sua matéria, a matéria de sua poesia. Mas, o que seria o tempo, senão, justamente

isso de que somos feitos, juntos? Daí o pedido do poeta: não nos afastemos, vamos de mãos dadas. Porque é somente nessa comunhão que o tempo subsiste e, na subsistência do tempo, podemos ser, e nos manter em vida.

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, radicaliza esse eclipse do eu e interioriza em versos secos a ausência de cantos já proclamada por Drummond. Não diz “não cantarei” ou “não serei o cantor”. Ele efetivamente *escreve* a não-canção, a não-música, ou como diria Luiz Costa Lima, a *antilira*, simbolizando na secura dos versos a paisagem que, em sua poesia, já não é “vista da janela”, mas *in loco*:

Murilo Mendes, cada vez
que de carro cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna *te saluda*.

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar, temos dentro.

In loco também é a racionalidade, que ele preserva no corte de seus versos. Uma racionalidade, entretantes, que trabalha com humor e ironia não em favor de um raciocínio ou de uma moção moral, porém em favor da expressão de um sentimento todavia nunca expresso, ou cuja expressão dá-se pela via da negatividade. O que trazemos dentro de nós, às vezes uma faca só lâmina, é também esse “Rio” que é a cidade como todas as cidades, tanto quanto é todos os rios diante dos quais o outro poeta, o amigo Murilo Mendes, desenvolve seu ambíguo ritual de saudação. Uma racionalidade encravada no fazer-se do poema, uma racionalidade *poiética*, eis o que nos oferece João Cabral, apontando discretamente para o lugar onde os problemas acima enunciados, desde o abandono dos deuses até a bifurcação entre coração e razão, eu e mundo, podem, enfim, ancorar, a espera, depois de secular navegação, de uma solução menos problemática, menos ambivalente como as ondas, como as “crespas vagas” que ferviam na alma apaixonada de Bocage. O “Rio”, com efeito, esse fora, que, “sem lembrar, temos dentro”, seria porventura o fluxo da *poiésis* que, uma vez, fundou os mitos e os poemas épicos antigos em torno dos quais uma comunidade humana se fez e vigorou; a mesma que também fundou aquilo que viemos a conhecer como *logos, ratio*, ciência e tecnologia, que nos prometeu, de balde, a salvação num mundo sem deuses; a *poiésis* que continua a fundar nossas tentativas de dar sentido ao mundo desconcertado como à nossa própria *existência precária*.

A poesia, portanto, filha também dessa *poiésis* fundamental, existe agora para nos fazer pensar que podemos; ela nos ensina que os pensamentos, como os sentimentos, são *criações*, o pôr para fora o Rio que nos constitui, como a água de Tales, que era a essência do mundo, a essência de todas as coisas.

Fluidez.

Devir.

Do contraditório amor

Se todo mundo vivesse
Fazendo amor como eu,
O mundo seria melhor
A vida seria um céu.

Trio Nordestino

A poesia dos últimos quatro séculos, lida na seleção magistral de Carlos Felipe Moisés, nos faz pensar que “podemos”, que somos “capazes”. Claro que essa consciência da capacidade humana não é uma invenção dos modernos. Já os líricos gregos ensaiam este estado de consciência, como podemos ver nessa pérola de Anacreonte, em tradução de Franco Maria Josiello: “Meu jantar foi um pequeno pedaço de bolo,/Mas avidamente bebi uma ânfora de vinho;/Agora a amada cítara toco com doçura/E canto amor à minha terna menina”, em que podemos ver como o frugal sacia, o vinho compensa e o amor é perfeitamente possível, sem maiores exigências. Se, com Simone Weil, podemos dizer que a *Ilíada* é um poema da força, essa força humana tão vigorosamente descrita por Homero nada é sem a ajuda efetiva dos deuses, como aliás nos recorda A. MacIntyre, em seu livro desafiador (*Justiça de quem? Qual racionalidade?*). Já na lírica, a concluir-se por essa simples amostra, não há força, não há suntuosidade, mas apenas simplicidade (o homem, seu pedaço de bolo, sua cítara, sua amada, simplicidade que, como já notara Edith Hamilton, em seu *The greek way*, é interna à própria linguagem), sem, todavia, qualquer necessidade adicional de um deus. Contudo, é nos

tempos modernos que essa autossuficiência em relação ao divino atinge um nível notável de tematização. Dizer que o homem é capaz é anunciar que existe vida e vigor depois da morte, digo, depois da morte de Deus: é dizer que é possível reinventar o divino, que é amor, isto é, sociabilidade sadia, espírito, que é a realidade da união, o cimento a harmonizar os contrários; e trazer à vida presente o estado de coisas postas em termos de encontro, e comunhão universal.

Permita-me o leitor descrever brevemente o processo histórico-filosófico pelo qual se estabeleceu a consciência dessa autossuficiência. O primeiro ato deste processo pode ser vislumbrado nas *Confissões*, de Santo Agostinho. Ao dizer isso, e lembrando-me do fato de que Agostinho foi um filósofo neoplatônico, sou levado a recuar um pouco mais e reconhecer que o ato prévio do estabelecimento da consciência da capacidade humana foi, de fato, posto por Platão quando – diante do impasse deixado à filosofia pelos sofistas, que apostaram na inexistência de um princípio último inscrito na natureza que permitisse um conhecimento sólido, universal e necessário das coisas da vida (a filosofia não vive sem um tal princípio), inexistência que, ao contrário, permitia que se pudesse dizer, de uma coisa, que seria isto hoje e, da mesma coisa, que seria aquilo amanhã, sem que jamais se pudesse decidir definitivamente sobre nada – aperfeiçoou a dialética deixada por Sócrates e, fazendo a exigência de só dizer algo das coisas depois de passar pelo percurso ascendente, do mais sensível ao menos sensível, até os páramos do completamente inteligível, instaurou o chamado “mundo das ideias”, ao qual nenhum sofista pode chegar sem ser levado a deixar de ser sofista e a se transformar no oposto de si mesmo, a saber, o filósofo. O mundo das ideias, se pensarmos mais no termo “ideia” do que no termo “mundo”, não é propriamente um mundo, que

estivesse *além* da realidade, mas o é “das ideias”, ou seja, do pensamento: é o rincão da interioridade pensante, dentro do qual falar das coisas é pensá-las, isto é, captá-las em seu próprio ser, que é ideia, pensamento. Platão, com isso, dir-se-ia, inventa essa instância que mais tarde reconheceremos como “alma”. É no interior dessa alma, com efeito, que Agostinho busca, em diálogo com Deus, encontrar a Deus, fazer a experiência do divino num conjunto de atos de linguagem perfeitamente individual: Agostinho concebe Deus como espírito, interioridade profunda, intimidade do homem consigo próprio, autoconhecimento. Tudo se passa como se, quanto mais o homem se conhece a si mesmo, mais ele *se sabe* espírito, e quanto mais faz a experiência de *ser espírito*, mais faz a experiência de ser comunhão, Igreja. Em Agostinho, essa comunhão era ainda do indivíduo com o ser supremo, cuja imanência ao indivíduo não implicava coincidência com ele. A busca do homem por si próprio, ao longo da Idade Média, continuou sendo a busca do homem pelo Deus em cuja comunhão ele encontraria a felicidade, a beatitude. Os monges medievais, para atingir esse fim, lembra-nos Louis Dumont, em seu livro *O individualismo*, tiveram de recusar a vida mundana e dedicar-se ao retiro e ao cuidado de si. Ora, esse retirar-se do mundo foi a escola onde o Ocidente moderno, para exercer o seu ofício, fez o aprendizado da individuação: o recolhimento solitário. O silêncio e a leitura silenciosa preparavam o *ethos* do indivíduo moderno, que teria porventura em Montaigne seu caso clássico e, para usar um termo de Cervantes, “exemplar”. Enquanto Agostinho, em suas *Confissões*, desnudava-se diante de Deus, Montaigne, nos *Ensaio*s, desnuda-se diante de seus semelhantes. O divino, em Montaigne, é a amizade. Seus escritos são uma forma de manter a proximidade com seu amigo morto, Etienne de la Boethie. O sentido do encontro espiritual já não mais se explicita como um encontro entre o homem e

Deus, mas entre o amigo e o amigo. É dentro de si que o amigo existe como amigo. Amar é ato que se dá dentro de si, mas na visada desse si em direção ao outro.

Influenciado pelos últimos acontecimentos das grandes descobertas científicas, René Descartes interpretará essa interioridade e essa alteridade espirituais em termos de conhecimento e justificação do saber científico. Lá dentro de si voltará a encontrar, já não um amigo, mais um Deus bem semelhante ao si mesmo do *eu pensante* que o procurou: o deus cartesiano é uma aposta epistemológica; existe, mas somente enquanto é preciso assegurar a objetividade do saber científico. Vindo em seguida, Kant cava fundo nesse *eu pensante*, até descobrir que ele é, essencialmente, liberdade, a saber, razão *prática*, fundamento da ação moral, isto é, aquele tipo de ação que assegura a boa vida em comum. Mas Kant, que encontrou o alcance *prático* do *eu penso*, não o discutiu filosoficamente. Ele o pôs, liberdade que é, autonomia, como fundamento das ações morais, passou a discutir essas ações, na ética e no direito, na política e na filosofia da história, mas evitou fazer a ontologia desse *eu penso* como *razão prática*, como liberdade. Coube a Fichte levar à altura de tema filosófico explícito o *ato livre* pelo qual o eu se dá como *práxis*, como estado-de-ação. Mas, ao fazê-lo e descobrir que o *eu penso* é uma força de formação, uma atividade produtiva, Fichte renunciou a pensar o mundo porque reduziu tudo a esse ato poderoso que é, sozinho, o *Eu absoluto*. Sem Deus dentro de si, a filosofia ficou também sem mundo. Coube a Schelling retomar o movimento do pensar fichtiano e elaborar uma filosofia da natureza na qual a identidade entre o eu e o mundo estaria posta pelo *movimento*, a *vivacidade constituinte* de cada um. Mas, identificando “eu” e “natureza”, Schelling chegou rápido demais ao Absoluto. Foi preciso esperar por Hegel que, desconfiando do saber imediato pelo

qual faríamos a experiência do Absoluto, de Deus, mas somente enquanto uns poucos privilegiados, uns poucos capazes de uma rara intuição intelectual, propôs um modo *outro* de abordar o problema, tornando mais claro o que estava em jogo em todo esse movimento.

O que está em jogo é o que pode o ser humano. Para Hegel, o ser humano pode, com mediações sucessivas, fazer Deus, isto é, na medida em que Deus é espírito e espírito é sociabilidade sadia, numa palavra, amor, encontro, o ser humano pode, como já anunciavam os poetas, desde Camões (e Petrarca), fazer amor, isto é, instaurar na terra uma situação concreta dentro da qual o amor se faz possível, real e necessário. Ora, salvo engano, aqui se abre um flanco no qual se pode antever, de passagem, uma diferença crucial entre o poeta e o filósofo. O filósofo pensa o curso do mundo, mas não naquilo que o mundo vem sendo, e sim naquilo que o mundo é, apesar de seu curso atual. Pensando o mundo em seu ser, o filósofo descobre que o amor é possível; descobre que Deus, se não existe, é passível de ser feito e, bem vistas as coisas, que se está fazendo, ainda que aos trancos e barrancos. O poeta, que, como o filósofo, sabe que o ser humano é capaz e, sobretudo, capaz de amar, não está, como o filósofo, interessado no mundo como ele é em si, mas no mundo como ele está sendo; e no mundo como ele está sendo nada indica que o amor seja realmente possível.^{1*} Resultado: o poema de amor, possível, só pode ser um canto, se não sobre a impossibilidade de amar, certamente sobre a dificuldade do amor. O filósofo capta a identidade: Amor é um Deus que se está fazendo como devir histórico da unidade, ou quem o negar terá de se desfazer da ideia de progresso, e dizer

^{1*} Carlos Felipe Moisés sugere citar aqui a autodefinição de Fernando Pessoa: "Sou um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas".

que a Revolução francesa não representou nada na história do Ocidente. O poeta capta a contradição:

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é cuidar que se ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence o vencedor;
é ter, com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo amor?

A perplexidade de Luis Vaz de Camões (1524/25-1580) quanto ao poder de o amor, essa coisa em si mesma contraditória, causar no coração humano o que parece ser o contrário da contradição, a amizade, é o testemunho material da situação paradoxal dos tempos modernos: esse é o tempo do indivíduo e de seu poder, mas também é o tempo em que nunca foi tão difícil, para cada indivíduo, viver e poder viver. E é esta a contradição também entrevista e captada, e com quanto humor!, por Álvares de Azevedo (1831-1852), no poema “Minha desgraça”:

Minha desgraça, não, não é ser poeta,
Nem da terra de amor não ter um eco,

E, meu anjo de Deus, o meu planeta
Tratar-me como trata-se um boneco...

Não é andar de cotovelos rotos,
Ter duro como pedra o travesseiro...
Eu sei... o mundo é um lodaçal perdido
Cujo sol (quem mo dera!) é o dinheiro...

Minha desgraça, ó cândida donzela,
O que faz que o meu peito assim blasfema,
É ter para escrever todo um poema,
E não ter um vintém para uma vela.

Dir-se-á, eu sei, que, acima, forço a interpretação de Camões ao vincular a perplexidade metafísica acerca da congruência entre o contraditório amor e seu efeito harmonioso da amizade às contradições do mundo moderno, que dão ao ser humano a capacidade de fazer poemas (expressar sua individualidade) e não oferecem sequer o mínimo para realizá-lo (a vela a ser acesa para iluminar o papel em cuja face o poema seria escrito). Melhor, filosoficamente falando, que aproximar Camões de Álvares de Azevedo, diriam, seria comparar Camões a Heráclito: o encontro dos contrários gera a harmonia. Mas isso seria perder de vista o alcance *histórico* da *metafísica*. Engana-se quem pensa ser o discurso metafísico algo completamente desprendido das agruras da realidade histórica e social. O que está em jogo no discurso metafísico é, com efeito, o problema central dessa realidade: como encontrar um meio pelo qual cada ser humano possa atingir o máximo de suas potencialidades, porém de tal forma que este não se torne, como diria Aristóteles, nem um deus, nem uma besta, mas possa conviver em paz e numa boa com os outros. A saída genial e insuperável de Aristóteles foi, justamente, afirmar

que o ser humano é um animal político, a saber, um ser cujo processo de aperfeiçoamento contínuo é impossível fora da convivência com os outros. Ou seja, somente aumentando o nível de sociabilidade é que o ser humano aumenta as chances de sua completa realização pessoal. O trabalho da metafísica consiste em averiguar, no nível dos puros conceitos, como se processaria esse encontro entre o indivíduo em si e a multiplicidade dos outros indivíduos, e no nível dos conceitos esse problema se traduz na árida discussão acerca das relações entre o uno e o múltiplo, problemática a ser resolvida em termos lógicos e ontológicos como forma de assegurar a viabilidade *filosófica* da sua resolução *política*, prática, histórica. O papel da filosofia seria mostrar que uma solução é possível: o nosso papel, como agentes políticos, é inventá-la e fazê-la valer no chão da história, no cotidiano de nosso tempo. Portanto, nada a estranhar se fizermos a passagem entre o nível conceitual e o nível histórico tornar-se franca. Essa passagem franca, todavia, não ocorre sem angústia. Essa angústia, cabe ao poeta senti-la, pensá-la, plasmá-la, fazer senti-la e fazer pensá-la, como se pode ver no poema “Tormento do ideal”, de Antero de Quental (1842-1891):

Conheci a Beleza que não morre
 E fiquei triste. Como quem da serra
 Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
 E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se sob a luz que jorre;
 Assim eu vi o Mundo e o que ele encerra
 Perder a cor, bem como a nuvem que erra
 Ao pôr do sol e sobre o mar discorre.

Pedindo à forma, em vão, a ideia pura,
 Tropeço em sombras na matéria dura,

E encontro a imperfeição de quanto existe.

Recebi o batismo dos poetas,
E, assentado entre as formas incompletas,
Para sempre fiquei pálido e triste.

Tomarei, para a breve análise deste poema, a indicação de Carlos Felipe Moisés, para quem o “conheci”, do primeiro verso, não deve ser compreendido como “tive a experiência de”, mas simplesmente como “concebi”, “tive a ideia de”. Em conformidade com a contradição que vimos detectando entre a concepção do amor e sua experiência efetiva, e agrupando a Beleza na região semântica do amor, podemos ver também que, no presente caso, o poeta concebe a Beleza que nunca morre, logo, como a própria maiúscula indica, a beleza ideal, o seu conceito ou, mais rigorosamente, a sua Ideia, porém recebe como recompensa dessa concepção, dessa apreensão, não a alegria de seu gozo, mas a tristeza de quem sai do pomar com as mãos vazias, porque pensar para o poeta é já sentir, e não é isso o que ele experimenta quando, de fato, pensa. É essa ausência do sentir aquilo que uma vez pensou que conduz o poeta à consciência do que seja, afinal de contas, ser poeta: um ser de acepções e decepções; mas tudo isso no ato mesmo de conceber.

Com efeito, esse ato conceptivo se dá num movimento de ascensão (o poeta imagina-se no topo de uma serra) e de descensão (o poeta imagina-se no fundo de um vale) e de ascensão em cuja altura o mundo se amesquinha (funde-se, míngua) e “perde a cor” (do segundo hemistíquio do segundo verso até o fim da segunda estrofe). O afastamento do sensível é o modo pelo qual se pode aproximar-se da forma, o inteligível (terceira estrofe); somente sob essa proximidade com a forma pode haver diálogo entre esse ser que pensa e a coisa a ser

pensada, ou melhor, entre quem pensa e aquilo que oferece o que se deseja pensar (e o que se deseja sentir): a forma é o que dá somente o inteligível. Somente nesse diálogo, portanto, entre o poeta e a forma, ele pode pedir a ela que lhe dê, para o merecido gozo de quem se dispôs a atingir o píncaro desse diálogo, “a ideia pura”, a Beleza, única coisa que, nessa altura, merece ser amada. Todavia, algo impede esse encontro, essa posse, esse gozo completo, porque nessas paragens o que se tem é apenas o intelectual: “Tropeço em sombras na matéria dura,/E encontro a imperfeição de quanto existe.” O sensível não está em condições de pensar. O descompasso entre o sensível e o inteligível, eis a fonte da tristeza.

A experiência do poeta, como se vê, é (inicialmente) dupla: ele é aquele que ascende *e também* aquele que tropeça. O poeta é esse híbrido de filósofo (que ascende) e homem comum (que tropeça); e saber *do que poderia* ser, sem ter a chance *de viver esse* ser possível, eis o sumo de sua tristeza: pálido e triste, ele se vê condenado (“assentado”) a viver entre “as formas incompletas”. Ser poeta é sentir mais fortemente a graça e a desgraça de ser humano: um ser com tropismo para a liberdade das alturas, onde as ideias puras são o néctar da forma que, ao dar o que pensar, alimenta e embriaga; porém está condenado a se ver agarrado à “imperfeição de quanto existe”, entre sombras postas como pedras em meio do caminho.

As sombras, “na matéria pura”, dentro da qual tudo quanto há na existência é imperfeito e precário, seriam porventura a própria história do mundo atual, contraposta àquilo que ele poderia ser porque tem tudo para ser: a “ideia pura”. O poeta Cruz e Sousa (1861-1898), no poema “Cárcere das almas”, toca sensivelmente nesse ponto, tomando a alma como ânsia e anelo de liberdade, e, constatando justamente por essa ânsia e esse anelo que essa liberdade não se efetiva, percebe que tudo

quanto é “alma” (o que não está posto) está encarcerado, isto é, privado de realizar-se, e privado justamente pelo que está posto, o estado de prisão, o tempo presente):

Ah! Toda alma num cárcere anda presa,
soluçando nas trevas, entre as grades
do calabouço olhando imensidades,
mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
quando a alma entre grilhões as liberdades
sonha e sonhando, as imortalidades
rasga no etéreo Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas,
Da dor no calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,
Que chaveiro do Céu possui as chaves
Para abrir-vos as portas do Mistério?!

O dado novo trazido por este poema é a indagação a respeito de quem (“Que chaveiro do Céu...?”) será aquele que romperá o mistério e libertará o que se mantém “entre grilhões”. Gostaria de afirmar que a resposta a essa pergunta é dada por Fernando Pessoa, no poema a seguir, “O quinto império”, porque aquela pergunta traz em si certo teor messiânico, e este poema faz alusão, como nota Carlos Felipe Moisés, ao império definitivo de Deus na terra, depois de passados os quatro impérios aludidos pelo profeta Daniel no Antigo Testamento. Mas, ao falarmos aqui de novo em Deus, é preciso nos manter no nível em que ficamos, quando fizemos referência a Hegel. Deus não é, para Hegel, um “ente”, mesmo que supremo. A pergunta acerca

de saber se Deus existe ou não existe é, para Hegel, inócua. Existem as coisas que estão postas. Se Deus existisse seria uma coisa entre coisas, e não Deus. A verdadeira pergunta não é, nem mesmo, *quem* é Deus, mas, sobretudo, *quando* Deus é? Quanto ao “quem”, Deus é, para Hegel, o ser cujo ser consiste em não-ser e cujo não-ser consiste em ser. *Quando* isso é possível? Quando o ser é nada e quando o nada é ser. E *quando* é que isto é? Quando deixamos de nos fixar no ser posto (a prisão do presente); quando deixamos de nos desesperar do nada (a tomada do que é como mero sonho, utopia): trata-se de recusar o presente, mas não em vista de um passado já dado, tampouco em vista de um futuro utópico, mas em vista do que é *definitivamente* (a “ideia pura”, de Antero de Quental; o “etéreo Espaço da Pureza”, de Cruz e Sousa). Nesse espaço de pureza, o que Hegel descobre é que o que efetivamente é não é nem o ser nem o nada, mas a perpétua passagem de um a outro: devir. Deus, portanto, que é a única realidade suprema, é devir; Deus é a história de sua vinda ao mundo, no mesmo passo em que a história do mundo é a história de como os seres humanos, malgrado seu, retardam essa vinda. Mas sabemos, graças aos mitos e aos poetas arcaicos, que a vinda de Deus ao mundo é a experiência do amor inscrita na experiência de comunidade. Deus é “quando” os seres humanos estão unidos no amor universal. Quando existem antes a discórdia mesquinha e a impossibilidade doentia de amar, então Deus não está sendo; seu devir é obstaculizado.

Mas, quem diz obstáculo diz limite de liberdade. Quem diz limite de liberdade diz prisão. A alma presa simboliza, enquanto alma, o que não está posto no curso do mundo; enquanto presa, o que é impedido de estar posto nesse curso. A alma, no poema de Cruz e Sousa, não quer outra coisa senão usufruir o que é inteligível e também sensível (ela olha as imensidades, as

imortalidades, o inteligível; mas também as coisas sensíveis: os mares, as estrelas, a tarde e, enfim, a própria natureza). Para essa alma não há hierarquia entre o sensível e o inteligível (“Tudo se veste de uma igual grandeza”). O “Mistério” da alma, no fundo, não seria outro: ela quer ser corpo, e corpo livre para total expressão (palavra) e não para a monotonia de um só grito (a dor). Mas no presente as almas estão “presas, mudas e fechadas”; estão “nesses silêncios solitários”, quando o certo seria estar na palavra solidária; na voz de quem não se contenta com o que está simplesmente posto como existente e tem gana de porvir. Daí o poema de Fernando Pessoa:

Triste de quem vive em casa
 Contento com o seu lar,
 Sem que um sonho, no erguer de asa,
 Faça até mais rubra a brasa
 Da lareira a abandonar.

Triste de quem é feliz!
 Vive porque a vida dura.
 Nada na alma lhe diz
 Mais que a lição de raiz –
 Ter por vida a sepultura.

Eras sobre eras se somem
 No tempo que em eras vem.
 Ser descontente é ser homem.
 Que as forças cegas se domem
 Pela visão que a alma tem.

O porvir da inquietação anímica do ser humano é a contrapartida do devir divino hegeliano. Com efeito, dizer ser Deus devir é para um cristão o mesmo que dizer que ele não está feito, não é *perfeito*. Mas é justamente esse Deus que

não é perfeito, esse Deus por fazer que é o grande Messias pessoano (o chaveiro de Cruz e Sousa): o homem. Devir é perpétuo descontentamento com o ser e com o nada. O devir não se satisfaz com o nada, e se faz ser; mas, *sendo*, também não se satisfaz com o ser, e se faz nada, nega-se, arruína-se como ser, para de novo, no nada, devir, vir a ser. Deus, que é devir, é, portanto, descontentamento. Ora, “ser descontente é ser homem”. E estamos, de novo, em casa: a planície moderna onde tudo é humano, demasiadamente humano, e o divino só tem chance de ser nas mediações do humano, como o divino *no* homem: justamente sua capacidade de amar. Ser Deus, portanto; nada menos para quem não se contenta em ser apenas feliz, e ficar no casulo isolado de sua casa.

Fazer-se Deus, ou melhor, fazer Deus *ser* aqui e agora é, portanto, pedir ao outro que o deixe amar; é dá-se a si mesmo em oferenda ao outro, para que a alma nunca mais se deixe habitar por pássaros em delírio, isto é, por anseios de liberdade que se dão como meras ilusões, quimeras. Esta é a iniciativa de Mário de Andrade, nesse trecho dos “Poemas da negra”, de *Remate dos males*, no limiar de uma tremenda ambiguidade, como veremos:

Não sei por que os tetéus gritam tanto essa noite...
 Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
 Porém minha alma está tão cheia de delírios
 que faz um susto enorme dentro do meu ser.

Estás imóvel.
 És feito uma praia...
 Talvez estejas dormindo, não sei.
 Mas eu vibro cheiinho de delírios,
 os tetéus gritam tanto em meus ouvidos...
 Acorda! Ergue ao menos o braço dos seios!
 Apaga o grito dos tetéus.

O corvo de Alan Poe torna-se um bando de passarinhos. A noite lá fora se confunde com a alma aqui dentro, e o grito dos passarinhos “quero-quero” (tetéus), na noite, confundem-se com o delírio desejante, eu quero, eu ainda te quero, na alma, cujo ser se assusta, se eriça, cresce (“enorme”). Então o poeta contempla o corpo amado: “Estás imóvel”. Mas de uma imobilidade que talvez não seja definitiva: “És feito uma praia...” Como é uma praia? É essa beira de terra, essa beira de mar, esse vai-e-vem entre uma beira e outra, quase imperceptível; toma lá mas não me tomes; perpétuo perigo, ao mesmo tempo é também perpétuo convite à viagem; convite a navegar, a naufragar. O poeta hesita: “Talvez estejas dormindo, não sei”. Todavia os delírios do desejo são pássaros gritando na alma: *quero-quero*. “Acorda!” Talvez o poeta grite para si mesmo, a fim de despertar de seus delírios, de certas ideias mórbidas. “Acorda!” Ele já não aguenta mais tanto convite imóvel: “Ergue ao menos o braço dos seios”. O corpo amado estará morto? “Acorda!” Apaga os gritos desses meus desejos. Porque o que pode uma criatura, entre criaturas, senão amar? E aqui já estamos navegando águas drummondianas: “Amar e esquecer, amar e malamar, amar, desamar, amar? Que pode, pergunto, o ser amoroso, sozinho, em rotação universal, senão rodar também, e amar? Amar o que o mar traz à praia, o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha, é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia? Amar solenemente as palmas do deserto, o que é entrega ou adoração expectante, e amar o inóspito, o áspero, em vaso sem flor, um chão vazio, e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.” E Drummond continua: “Este o nosso destino: amor sem conta, destituído pelas coisas pérfidas ou nulas, doação ilimitada a uma completa ingratidão, e na concha vazia do amor a procura medrosa, paciente, de mais e mais amor. Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa

amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.” Pouco importa, a contar com as palavras do poeta de Itabira, cuja contiguidade aqui forçada ao poema de Mário faz a vez de um seu prolongamento e interpretação; pouco importa se o corpo amado está vivo ou morto: ama-se, infinita e fielmente.

A propósito de fidelidade, e contra qualquer insinuação de necrofilia, o soneto famoso de Vinícius de Moraes (1913-1980) tece mais finamente essa dialética de vida e amor; de morte (perda) e solidão. No contexto de nossa exposição, fazer amor como símbolo de fazer Deus sobre a terra esbarra com o limite de nossa existência. Como um ser finito pode ser ou mesmo querer ser um ser infinito? De novo a contradição. É a angústia dessa indagação que força a imaginação ao anseio de uma vida pós-morte. Mas Vinícius de Moraes vence a contradição com a plena aceitação do paradoxal “infinito enquanto dure”; um infinito encravado no tempo: um infinito temporal. Com isso, o divino voltado para o homem, o divino não mais alheio ou alienado do homem, o divino como aquilo que é, na concepção de um Feuerbach, o mais próprio do homem, ganha a forma de um *sim* à vida que, afinal, segundo o mesmo Vinícius, mesmo que traga em si tantos desencontros, é de fato a arte do encontrar-se. Duas coisas, portanto, chamam a atenção no poema de Vinícius, a saber, a infinitização do finito (ou a temporalização do infinito) e a explicitação do conceito de amor como cuidado:

De tudo ao meu amor serei atento
 Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto,
 Que mesmo em face do maior encanto
 Dele se encante mais meu pensamento.
 Quero vivê-lo em cada vão momento
 E em seu louvor hei de espalhar meu canto
 E rir meu riso e derramar meu pranto,

Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive,
Quem sabe a solidão, fim de quem ama,

Eu possa me dizer do amor (que tive)
Que não seja imortal, posto que é chama,
Mas que seja infinito enquanto dure.

Ao nível em que chegamos até aqui, podemos dizer que a poesia, que vê o chão impossível da *história* e vislumbra o céu possível da *ideia*, aposta nesse possível e abraça a história como matéria com a qual se pode fazer valer a ideia. É pela poesia, poder-se-ia dizer, que o ser humano primeiro realiza o que a filosofia vislumbra e o que a história nega. A poesia seria a primeira figura concreta da solução do problema que a história lega e que a filosofia pensa. O que a poesia pensa é o que a filosofia dá para pensar; e o que a filosofia dá para pensar são as soluções do problema fundamental da história, sua incapacidade de fazer valer o divino em nós (o descompasso entre o indivíduo e os outros). A beleza sempre estonteante (sabemos de cor, e ainda assim nos impressiona quando de novo o lemos ou o declamamos) do poema de Vinícius está nessa capacidade de nos despertar para a aceitação e a recusa (simultâneas) da perda (morte ou solidão), com o tino de que o mais importante não está no fim, mas no processo, no cuidado dispensado, o zelo, a atenção e o esmero de encantar; está nesse desígnio de viver o amor no ato de amar e fazer desse ato o todo da realidade vivida (entre o riso e o pranto). Tudo se passa como se o poeta dissesse: cuida primeiro do cuidado em si, para que o amor, como uma flor, viceje; e tudo o mais lhe será acrescentado. Se acaso a solidão ou a morte o procurar, entenda: era assim mesmo, iria

acabar de qualquer maneira (posto que é chama), mas esse fim normal (abandono ou morte) não é razão suficiente para, enquanto não advir, você deixar de cuidar e viver o amor como se não fosse infinito. Ele é infinito, porque o contrário de infinito não é o fim, o finito, o termo; o contrário de infinito é a falta de relação. Se há o amor, isto é, o cuidado de si como cuidado do outro, o cuidado mútuo, a relação sadia, então o infinito está aí, na relação. Se há o amor, Deus está sendo, sorrateiramente.

O primado do processo sobre o fim desmantela nossa ânsia por um infinito estranho a nós, um Deus no lado de fora, transcendente, no além; e dá o justo nome dessa ânsia desmantelada: quem busca a Deus fora do amor busca uma ilusão, vive de quimera, está doente; é um neurótico. De fato, *neurose* é o nome dado por Freud à nossa incapacidade de amar: a neurose é uma disfunção da capacidade de amar. Essa incapacidade torna quem a sofre obsessivo, unilateral, imaleável. João Cabral de Melo Neto, em seu poema “Imitação da água”, bem a propósito, usa o símbolo da água como liquefação para superar, pela obstinação das ondas, a obstinação dessa disfunção que prefere a ordem e a limpeza (e a beleza disso decorrente) à mistura (para o neurótico, embaraçosa) das diferenças. Trata-se, salvo engano, de uma fenomenologia do encontro (o “abraçar completo”):

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.
Uma onda que parava
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
 naquela hora precisa
 em que a pálpebra da onda
 cai sobre a própria pupila.
 Uma onda que parava
 ao dobrar-se, interrompida,
 que imóvel se interrompesse
 no alto de sua crista
 e se fizesse montanha
 (por horizontal e fixa),
 mas que ao se fazer montanha
 continuasse água ainda.
 Uma onda que guardasse
 na praia cama, finita,
 a natureza sem fim
 do mar de que participa,
 e em sua imobilidade,
 que precária se adivinha,
 o dom de se derramar
 que as águas faz femininas
 mais o clima de águas fundas,
 a intimidade sombria
 e certo abraçar completo
 que dos líquidos copias.

A força plástica desse poema narra toda uma cena como se fizesse outra coisa: vejo o poeta e a amada em um quarto (provavelmente de hotel, na beira da praia); a amada deitada em silêncio e o poeta, em silêncio, a contemplá-la; deitada numa cama cujo lençol já é, de si, imagem de mar, de águas. A curva com que as ancas deitadas desenhavam o corpo feminino leva o poeta a compará-lo a uma onda. E, de onda em onda, o poema perfaz estrofes, ou cada uma das estrofes que começam com “Uma onda que” imita o movimento ondulante do mar para captar a inteireza daquele instantâneo raro: a onda que,

contendo-se, conteria o tempo (“um momento”) e, no tempo, o rumor cujo símile seria o de folhas esvoaçando, folhas feitas de água; essa captação do tempo como sua paralisação (esse ato fotográfico) transborda, por assim dizer, em reflexão, uma vez que, na segunda onda, o fechar das pálpebras nas pupilas lembraria certo gesto de contrição presente no ato de refletir; a reflexão, de fato, acontece como o movimento pelo qual voltando-se sobre si a onda se faz o outro de si mesmo (montanha) sem, todavia, deixar de ser o que sempre fora (“água ainda”); mas ao sair de si em seu outro, essa onda guardaria o que é mais próprio de si (o dar-se ao outro): essa coisa feminina cuja maior realização é a entrega ao outro (intimidade sombria), o abraçar completo porque o feminino, quando ama, é por inteiro que ama, sem lacunas: água que se move em água, sem fronteiras (“natureza sem fim”).

Entrega total. Infinito no corpo. Ser olhado. Olhar.

Subsolo da subjetividade²

Eu tentei fugir de mim,
mas aonde eu ia eu tava,
quanto mais eu fugia
mais pra perto eu chegava.

Juraildes da Cruz

A época moderna é caracterizada, por alguns autores, como o tempo no qual a consciência é concebida como centro da subjetividade. Todavia, muito leva a crer, mesmo entre importantes filósofos modernos, que essa acepção não se sustenta, já que podemos ver como, nesses filósofos, a consciência é, de algum modo, sempre ultrapassada por algum fator que a sustenta por baixo, perturba-a por vezes e, por vezes, orienta-a ou desorienta-a para além de suas inescapáveis ilusões:

Erros meus, má Fortuna, Amor ardente
Em minha perdição se conjuraram;
Os erros e a Fortuna sobejaram,
Que para mim bastava Amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
A grande dor das cousas que passaram,
Que já as frequências suas me ensinaram
A desejos deixar de ser contente.
Errei todo o discurso de meus anos;

² Este texto é resultado de um trabalho de equipe, desenvolvido durante a produção de uma série de seminários coordenados por mim e realizados por um grupo de alunos da graduação em filosofia da UFRN. São eles: Assileide Melo Dantas, que se responsabilizou por Freud; Marco Aurélio de Medeiros Jordão, por Nietzsche; Alessandro Sinfrônio da Câmara, por Schopenhauer; Oscar Cavalcanti de Albuquerque Bisneto, por Hegel; e Hildemar de Araújo Bezerra, por Espinosa. Esses alunos devem ser considerados co-autores deste ensaio, que refundi, ordenei e a que dei a redação final, responsabilizando-me sobretudo pela parte concernente a Marx e Engels.

Dei causa a que a Fortuna castigasse
As minhas mal fundadas esperanças.

De Amor não vi senão breves enganos.
Oh! quem tanto pudesse, que fartasse
Este meu duro gênio de vinganças!

Ter sempre presente a grande dor das coisas que passaram, como se vê, já era algo patente para o velho Camões. Todavia, o modelo desse tipo de investigação somente nos será dado, séculos depois, por Freud. Que se leia, a esse respeito, o texto “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”, publicado pela primeira vez em 1917. Devemos chamar logo a atenção para o fato de que a “dificuldade” de que fala Freud nada tem a ver com qualquer entrave de ordem epistemológica a impedir um acesso deliberado aos segredos da teoria psicanalítica. Trata-se, antes, da dificuldade de aceitação pura e simples dessa teoria e de seu método de investigação, recusa advinda de certa região do psíquico que cumpriria a esta mesma teoria explicar. Isto é, a aceitação da teoria freudiana implica o esfacelamento de certa expectativa (a de que o psíquico se reduz ao ser consciente e, nessa medida, a de que estou sempre no comando do sentido das coisas todas as vezes que me ponho como ser consciente), de modo que é esse esfacelamento que não posso aceitar, recusando, portanto, e em bloco, a teoria que me destitui dessa crença. A psicanálise, dessa forma, seria a responsável pelo mais fatal golpe no narcisismo universal do homem, isto porque ela retira do homem o título de *senhor de si*, a ilusão de que é *livre*; ela o fere precisamente nesta ilusória pretensão. De certo modo, Bocage já sabia disso, quando, aflito, conclamava pela liberdade justamente como algo que lhe faltava:

Liberdade querida e suspirada,
 Que o despotismo acérrimo condena;
 Liberdade, a meus olhos mais serena
 Que o sereno clarão da madrugada!

Atende à minha voz, que geme e brada
 Por ver-te e por gozar-te a face amena!
 Liberdade gentil, desterra a pena
 Em que esta alma infeliz jaz sepultada!

Vem, ó deusa imortal, vem, maravilha,
 Vem, ó consolação da humanidade,
 Cujos semblante mais que os astros brilha!

Vem, solta-me o grilhão da adversidade;
 Dos Céus descende, pois dos Céus és filha,
 Mãe dos prazeres, doce Liberdade!

Se a alma, o psíquico não é redutível ao consciente, então o poeta tem razão: há nela uma “pena em que esta alma infeliz jaz sepultada”. A psicanálise cuida de concordar com o poeta e procura ajudar a “desterrar” essa “pena”, mas a dificuldade de sua aceitação, como mais adiante será evidenciado, diz respeito, então, ao âmbito da afetividade. Pelo simples fato de a psicanálise mexer com os sentimentos humanos, cria-se uma barreira evidente entre ela, a psicanálise, e o desejo pertencente a esses sentimentos, de permanecer iludido. Não é todo mundo que, como Bocage, invoca a liberdade (e não as ilusões inconscientes) como “mãe dos prazeres”. Como o objetivo da psicanálise freudiana é esclarecer a fonte dessas ilusões enquanto *ilusão*, logo se percebe que jamais posso aceitar tal teoria, visto que não posso aceitar como ilusão minha pretensão de já ser senhor do sentido que me constitui, e de mim mesmo como portador do domínio absoluto das coisas. Para Freud,

escândalo por cima de escândalo, a teoria da libido (do desejo erótico e mesmo sexual) daria a explicação desse narcisismo, assim configurando um aspecto normal do comportamento humano.

Sabe-se, com efeito, que a psicanálise preocupa-se com o esclarecimento e a eliminação dos denominados distúrbios nervosos assim chamados de “neurose”. O seu fundador foi um neurologista clínico que, por atender a pessoas acometidas de “problemas nervosos”, principiou sua teoria com base nessas observações. Seu sistema teórico explorou áreas que a psicologia tradicional era propensa a ignorar. Assim sendo, suas formulações tratavam de forças motivadoras inconscientes, do conflito existente entre essas forças, e dos efeitos deste conflito sobre o comportamento de uma pessoa. Possuía como base da concepção da doença nervosa as hipóteses acerca das pulsões. Essas pulsões são, para Freud, os fatores propulsores da dinâmica do sujeito; são as forças biológicas do indivíduo que liberam a energia mental – a libido. Eles são decorrentes de fontes de estimulação no interior do corpo e sua finalidade consiste em remover ou reduzir a estimulação através de alguma atividade. Freud aceita a distinção do consenso popular que vê a fome e o amor como impulsos representativos da preservação do indivíduo e da reprodução da espécie, respectivamente. Na psicanálise a distinção é feita da seguinte forma: existem os impulsos autopreservadores, ou pulsões do ego, e os impulsos sexuais. A primeira descoberta importante realizada pela psicanálise foi aquela segundo a qual os distúrbios neuróticos estão ligados aos impulsos sexuais (a libido), e que as neuroses são distúrbios específicos na função sexual. Donde se segue, que, da quantidade da libido, energia psíquica básica do homem, e, necessariamente, da possibilidade de descarregá-la é que se manifesta ou não uma neurose. Pautada nessa observação, a

psicanálise constatou que uma determinada classe de neuroses é proveniente do conflito entre os impulsos do ego e os impulsos sexuais.

Os impulsos sexuais por vezes constituem um perigo para o ego, ameaçando-o no que se refere à sua autopreservação, à sua autoestima, e, dessa forma, assumindo a defensiva, o ego nega aos desejos sexuais sua satisfação deliberada. Resultado, as manifestações de sintomas nervosos como satisfação substitutiva. Como alguém já disse, quem não goza na cama, o jeito é gozar no sintoma. A neurose seria o resultado do desvio da satisfação sexual, ou melhor, a neurose é a insatisfação gozosa do que, não tendo sido satisfeito, permanece cobrando realização. Quando a energia psíquica básica do homem, a libido, sofre um aumento; quando há um aumento de tensão nessa energia libidinal, o organismo tenta reduzi-la a níveis mais toleráveis. Ou seja, é necessário que sejam satisfeitas essas necessidades para que se mantenha um nível confortável de tensão. O indivíduo deve, então, interagir com o mundo real, procurando representações objetais para que sejam satisfeitas essas necessidades, descarregando a tensão induzida pelo desejo, posto que, como foi dito, caso esta não seja devidamente eliminada, será substituída, o que fatalmente resulta em neurose, que é a realização substitutiva daquele desejo cuja realização fora frustrada.

Foi notado, mesmo, no decorrer desse processo, que na distribuição primeira da libido dos seres humanos, no início do desenvolvimento do indivíduo, toda a sua libido está vinculada a si mesma. No processo de desenvolvimento psicosssexual, o indivíduo, nos primeiros tempos de vida, tem a função sexual ligada à sobrevivência, e o prazer é encontrado no próprio corpo. Até então, não se consegue reconhecer os impulsos libidinais como tais e, igualmente, distingui-los das pulsões do

ego. Posteriormente é que a libido fluirá do ego para os objetos externos, satisfazendo as principais necessidades vitais. “Para a libido”, escreve Freud, “é possível desvincular-se desses objetos e regressar outra vez ao ego.” Isto é, quando o desejo é saciado a libido retorna ao ego. O narcisismo é a condição em que o ego retém a libido.

Quando a representação objetal da libido é o próprio ego, o homem se tem por objeto de desejo. A retenção da libido que caracteriza o narcisismo é diferente de quando o ego retém a libido, visto que, neste caso, o recalque resulta num distúrbio nervoso. Na concepção de Freud, “o indivíduo progride do narcisismo para o amor objetal”: do amor de si ao amor do outro. Mas nem toda libido é passada do ego para os objetos; uma determinada quantidade é sempre retida pelo ego, persistindo certo grau de narcisismo. Todavia, isso não significa que o amor do outro não tenha sido totalmente desenvolvido. “O ego é um grande reservatório, do qual flui a libido destinada aos objetos e para o qual regressa, vinda dos objetos”. A libido, inicialmente, é libido do ego e só depois passa a ser libido do objeto (do outro). Contudo, pode outra vez regressar à libido do ego. Nessa mobilidade da libido é que reside a sanidade do indivíduo. Portanto, é uma mobilidade essencial. Mas o narcisismo que, desde sempre, encontra-se em todos os homens, nos primórdios da humanidade chegou a níveis excessivos, surgiu como produto de um estágio primitivo no qual o homem se encontrava, e é precisamente nesse estágio que ele cria suas ilusões, isto é, acredita-se senhor de si e do mundo. Na verdade, não apenas isso: o indivíduo chega mesmo a acreditar ser a imagem e semelhança de Deus. Ou mais precisamente, exterioriza toda a ilusão de sua onipotência na imagem de um Deus todo poderoso, que passa, por isso, a existir, primeiro como um seu antepassado, depois como um seu criador.

Freud lembra, nesse sentido, que durante os últimos séculos o homem sofreu três grandes golpes, tendo sido o seu amor-próprio profundamente abalado por três grandes pesquisas científicas. O ser humano cria suas próprias ilusões e ele mesmo as desfaz. O primeiro golpe é o cosmológico. Refere-se à descoberta de que a Terra não se posiciona no centro do universo, como assim queria o homem. A Terra, o domicílio do homem, passa a ser tão somente um astro entre infinitos astros, existentes no universo. O golpe biológico é o segundo. Nele, é desfeita toda a pretensão de superioridade que o homem atribuía a si frente às outras criaturas (possuir alma, ser racional, ter ascendência divina). Foi o que Charles Darwin e seus colaboradores mostraram, a saber, a relação de parentesco do Homem com as demais espécies, em maior grau com umas, e em menor com outras. É tirada, pela segunda vez, do homem essa posição de supremacia. No terceiro golpe, o psicológico, é abalada a relação que o homem mantinha consigo mesmo, quando se considerava senhor de si. Ele, então, descobre, através da psicanálise, que muitas coisas fogem à sua consciência e que esta não é o núcleo do seu ego, que ela realmente não está atenta a tudo, ela não está harmonizando os impulsos com as exigências do ego, tampouco inibindo-as, quando preciso. O ego pensava possuir todo esse poder em sua casa (a mente, a alma), visto que julgava a consciência como sua aliada. Quando a psicanálise mostra que em determinadas doenças, como as neuroses, o funcionamento se processa de tal forma que impulsos e pensamentos surgem sem que possam ser coibidos, o ego constata que, mesmo no interior de sua casa, ele já não dispõe do poder que estimava possuir.

Em vista disso, compreende-se a dificuldade corrente de se compreender as formulações psicanalíticas. Não porque sejam “difíceis”; difícil é aceitar ser destituído de uma crença

tão reconfortante, essa de que o psíquico sou eu e, além do eu, nada mais me perturba. Chamando a atenção para as relações entre o psíquico e a energia libidinal, Freud amplia a concepção do psíquico, incluindo nele também o inconsciente e o pré-consciente. Neste sentido, a mente humana é concebida como uma tópica, um conjunto de lugares, uma tópica na qual o consciente é apenas um lugar entre outros lugares, nem maior nem menor, mas sempre deslocado toda vez que se toma como o mais importante. Cavando por baixo dessa descabida pretensão, Freud encontra a região em que a consciência, se não se funda, se afunda: o inconsciente como desejo. De fato, o desejo seria porventura o grande piso movediço no qual o sujeito, como uma crisálida, ganha forma, de modo que logo compreendemos que a noção de sujeito não pode confundir-se com a noção de consciência. O desejo seria o fundo sem fundo do sujeito. O sujeito, assim descrito, não é suporte de nada senão que suportado por algo que só é si mesmo quanto menos supõe ser somente consciência de si.

Descendo um pouco mais nesse subsolo da consciência, encontramos-nos com Nietzsche e sua noção de “vontade em vista de poder”. Nietzsche, que morreu em 1900, propõe, em seus *Fragmentos póstumos*, algo inquietante: a vontade em vista de poder é algo inerente ao ser humano, embora seja independente de sua racionalidade. Para sustentar tal tese, o autor enumera alguns exemplos. Logo de início, ele interroga sobre a adoração de um deus. E afirma que essa idolatria é uma vontade de poder voltada para a “verdade”; e questiona: “Um deus que se oculta desse modo no oculto merece talvez temor, mas certamente não culto! E por que o ignoto não poderia ser o diabo? Mas ele tem de ser adorado”. Assim, percebamos o imperativo que acompanha a última frase. A necessidade de adoração a tal deus é algo que não pode ser contrariado, é isso que fundamentaria

a existência do homem; não, é claro, na medida em que ela se põe como verdadeira, mas na medida em que, sob a ilusão, compreende-se como necessitada de verdade, que porventura seria esse deus, ou algo que o valha. A sede de verdade leva aos estudos. Mas um poeta como Augusto dos Anjos há muito adivinhou o engodo que há nisso:

Para iludir minha desgraça, estudo.
Intimamente sei que não me iludo.
Para onde vou (o mundo inteiro o nota)
Nos meus olhares fúnebres, carrego
A indiferença estúpida de um cego
E o ar indolente de um chinês idiota!

A passagem dos séculos me assombra.
Para onde irá correndo minha sombra
Nesse cavalo de eletricidade?!
Caminho, e a mim pergunto, na vertigem:
— Quem sou? Para onde vou? Qual minha
origem?
E parece-me um sonho a realidade.

Em vão com o grito do meu peito impreco!
Dos brados meus ouvindo apenas o eco,
Eu torço os braços numa angústia douda
E muita vez, à meia-noite, rio
Sinistramente, vendo o verme frio
Que há de comer a minha carne toda!

É a Morte — esta carnívora assanhada —
Serpente má de língua envenenada
Que tudo que acha no caminho, come...
— Faminta e atra mulher que, a 1 de janeiro,
Sai para assassinar o mundo inteiro,
E o mundo inteiro não lhe mata a fome!

A impossível saciedade da morte seria homóloga da vontade de poder implicada na vontade de verdade, essa que quer a todo custo preservar a vida embora contra toda a vivacidade. A verdade não é, para Nietzsche, uma verdade de que se necessita, porém o que jaz no fundo dessa necessidade, a saber, o poder capaz de suplantar a miséria de uma vida amputada da verdade. Mais que o poder: a vontade de possuí-lo. Ainda sobre a vontade de poder voltada para a verdade, Nietzsche vai de encontro aos que ele chama de “transcendentalistas”. Para estes, segundo Nietzsche, os desejos do coração extrapolam todo conhecimento humano, de sorte que há um mundo incognoscível para nós, onde fica “a morada da verdade”. Então o autor conclui: “‘Verdadeiro’ significa para eles: aquilo que corresponde aos desejos do nosso coração. Antigamente, verdadeiro significava: aquilo que corresponde à razão”. Mas também a razão não seria mais do que uma dentre muitas outras providências tomadas por aquela vontade. Quem se assegura na razão não o faz por ser a razão um supremo bem em si; antes, espalha o boato de que é assim que é, e depois colhe o fruto das especulações. Quem recorre à razão recorre a um engodo, que consiste em tomar o efeito como causa: a razão que tudo explica foi inventada para esconder a única coisa que mereceria ser explicada, e que ela sozinha não explica: a vontade de poder que a engendrou como a um boato plausível. Ora, não seria aqui que também se inscreveria o projeto poético de Alberto Caeiro, esse heterônimo central de Fernando Pessoa? Também Caeiro desconfia de explicações racionais. Seu único desejo é ver as coisas como elas se dão a ver:

O que nós vemos das cousas são as cousas.
Por que veríamos nós uma cousa se houvesse
outra?

Por que é que ver e ouvir seria iludirmo-nos
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma
vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender
E uma sequestração na liberdade daquele
convento
De que os poetas dizem que as estrelas são as
freiras eternas
E as flores as penitentes convictas de um só dia,
Mas onde afinal as estrelas não são senão
estrelas
Nem as flores senão flores.
Sendo por isso que lhes chamamos estrelas e
flores.

Se Nietzsche é um filósofo contra a filosofia, pode-se dizer que Caetano é um poeta contra a poesia. Isto é, ambos trabalham para livrar a poesia e a filosofia da gana de vontade de poder cujo foco, na poesia como na filosofia, seria colonizar o ato de pensamento. Assim é que outro ponto importante na argumentação nietzscheana acerca da vontade é essa dominação do pensar. O filósofo põe o pensar como algo a ser capturado, ou seja, o entender corretamente o objeto é só e tão somente um intermédio para apropriar-se dele. O irônico “estudo

profundo” de Caeiro seria justamente o aprendizado dessa falta de estudos, de cálculo, que vê a flor, por exemplo, não como *uma* flor, cujo perfume e cor são outra coisa além dela, mas como “penitentes convictas”. Destarte, isso seria uma espécie de satisfação (compensatória, diria alguém de língua ferina); o homem, no seu ato de pensar, está exercendo o poder; seria um dominador, porque quer que a coisa seja o que ele decide que tem de ser, e não aquilo que ela, em si mesma, é, a saber, no caso, flor.

Assim é o pensador que mantém apenas um tipo de relação com o objeto que estuda: o de manipulação, o de dominação. Já apropriado desse conhecimento “verdadeiro”, o Homem conhecedor se sente confiante. Não obstante, para chegar a esse conhecimento ele precisou enfrentar o novo, cuja consequência, segundo Nietzsche, é o temor. Mas, para se entender essa novidade como algo novo é preciso a temeridade: enfrentar o temor, pois o temor, diz Nietzsche, ensina-nos a diferenciar, a comparar. No entanto, o equiparar, e não o comparar, é que dá a sensação de confiança em relação à “verdade” encontrada, pois se faz um exercício cujo principal movimento é pegar um conhecimento já estabelecido e o nivelar ao recentemente colocado. Desse modo, o juízo é, na sua gênese, “uma vontade de que algo *tem de ser* [e não, *deve ser*] desse ou daquele modo”; melhor ainda, para que se tenha o prazer da confirmação é indispensável essa verdade convencionada, e posta como modelo. Assim, o conhecimento da coisa, que é um domínio sobre ela, esconde a coisa do conhecimento, que é a tentativa de estabilizar, não a coisa, mas o agente do conhecimento, que é justamente o avesso de toda estabilidade.

A instabilidade originária de quem conhece é o perigo a ser conjurado pela invenção de uma estabilidade conseguida pelo domínio da coisa alcançado pelo conhecimento: “Para iludir

minha desgraça, estudo”. Mas o conhecimento sobre a coisa apenas escamoteia o profundo desconhecimento de si (“Quem sou, para onde vou, qual minha origem?”), que é a inabilidade para conviver com o instável. A vontade em vista de poder é a vontade de poder vir a não ser instável; é a vontade de dominar o que nos escapa de modo inescrutável. O conhecimento do mundo é uma providência dessa vontade. Mas, para Nietzsche, isso sempre dá em fiasco.

“Ao devir impor o caráter do ser”. Essa é uma vontade de poder imposta pela metafísica. Nietzsche polemiza: “Dupla falsificação, a partir dos sentidos e a partir do espírito, para manter um mundo do ente, do permanente, do equivalente etc.” Daí ele aponta o problema da vontade: “Impossível enquanto tal o conhecimento no devir: como é, então, possível conhecer? Como engano sobre si mesmo, como vontade de poder, como vontade de enganar”. É contra essa vontade, com efeito, que Alberto Caeiro parece se rebelar e, para isso, exige que as estrelas não sejam mais que “estrelas”, e as flores, apenas “flores”.

Todavia, essa vontade de enganar é também vontade de ser enganado. No parágrafo 54 do livro IV da obra *O mundo como vontade e representação* (1819; 1844), Arthur Schopenhauer, descendo ainda mais fundo no subsolo da subjetividade, não se curva de afirmar, desde seu início: “o indivíduo é aparência”. É esse ser que está aí no mundo, jogado à própria sorte, só esperando cumprir a sua missão de ser, e de ser contra sua própria vontade, que afinal nunca fora “sua”. Mas, antes de chegarmos a isso, é preciso conhecer primeiro o que o filósofo entende pelo termo “vontade”. Com efeito, a vontade, segundo as próprias palavras de Schopenhauer, é “desejo cego”, “irresistível”, é “o essencial do universo”, a própria razão que dá fundamento às coisas. Eis o que se deve enfatizar: que o mundo, enquanto objeto representado, oferece à vontade o espelho em que ela

toma consciência de si mesma, em que ela se vê com uma clareza e uma perfeição que vai decrescendo por graus, sendo o grau superior ocupado pelo o homem. Além disso, que a essência do homem encontra um meio para se manifestar plenamente primeiro através da unidade da sua conduta, em que todos os atos se mantêm, e que enfim é a razão que lhe permite tomar consciência desta unidade, permitindo-lhe abarcar o conjunto, com um só olhar e *in abstracto*.

A vontade, portanto, é vontade de viver; e o que ela veementemente quer é estender a vida (dela), sendo o indivíduo apenas um modo pelo qual ela atinge esse fim. Enquanto houver esta vontade de viver, segundo o filósofo, não há razão para temer a morte; pois nascer e morrer são apenas meros eventos aparentes, que não atingem em nada a vontade intrínseca do indivíduo (que, assim, é um todo no todo), mas atinge a sua necessidade de objetivação na vida. É na individualidade, não obstante, que a vontade age contra o indivíduo, pois o indivíduo não passa de um simulacro da ideia: o que importa, portanto, é a preservação da espécie: que o indivíduo procrie. Em razão disso, tanto a geração como a morte referem-se a um mesmo movimento, pertencente à esfera do indivíduo, tudo isso na tentativa da efetivação da sua individualidade. Mas o indivíduo está tão interessado em manter-ser em vida quanto a vontade. A ideia da morte, por sua vez, que surge no indivíduo devido à consciência que tem dela, é sempre posta de lado como algo que só acontece a outrem. Eu nunca morro. Nunca morri. Os outros morrem. Com efeito, segundo Schopenhauer, existe no indivíduo “a segurança” de que a vida é eterna. Este princípio é sustentado pela razão profunda de que somos a própria natureza. Neste contexto, que se leia este trecho de “Poemas da amiga”, de Mário de Andrade:

A tarde se deitava nos meus olhos
e a fuga da hora me entregava abril.
Um sabor familiar de até-logo criava
um ar, e, não sei por que, te percebi.

Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança.
Estavas longe, doce amiga, e só vi no perfil da cidade
O arcanjo forte do arranha-céu cor-de-rosa
Mexendo asas azuis dentro da tarde.

A tarde, como prenúncio da noite, seria o pressentimento da morte. Mas a morte nada mais seria que “um sabor familiar de até-logo”. Assim, entendida a razão que faz o indivíduo não temer a perda da sua individualidade através da morte em favor da preservação da espécie, torna-se compreensível que o indivíduo seja apenas “uma manifestação”, “um exemplar” da natureza, e que ele só é útil à vontade enquanto conservar-se a si mesmo para a preservação da espécie. Depois disso, a vontade o abandona, deixando-o entregue à tarde, ao outono de seus dias; à ausência da “doce amiga” e, enfim, à morte.

Só as ideias, aparentemente, não os indivíduos, têm uma realidade própria, só elas são uma verdadeira realização objetiva da vontade. Ora, mas o homem é a natureza, a natureza no mais alto grau da consciência de si mesma; se, portanto, a natureza é apenas o aspecto objetivo da vontade de viver, o homem, uma vez bem convencido disso (ou seja, uma vez que tome consciência de que a consciência é, sobretudo, a consciência da morte, é apenas uma espuma insignificante sobre o vasto mar do real), pode com razão sentir-se consolado completamente com a sua morte e a dos seus amigos: só tem que dar uma olhada para a natureza imortal. Essa natureza, no fundo, é ele.

Esse detalhe desvia a nossa atenção para o aspecto “otimista” no pensamento do filósofo; embora possa parecer uma afirmação exagerada, até mesmo inconcebível, se imputamos tal afirmação a um pensador como Schopenhauer, que nega o indivíduo para afirmar uma vontade absoluta, implicando com isso que a individualidade humana não passa de uma quimera. Contudo, o que se deve levar em conta nisso é o aspecto de unidade subtendido pelo o autor ao atribuir ao indivíduo a participação integral na própria natureza. Ou seja, ao esfacelar o primado do indivíduo, o filósofo não diz que o indivíduo é parte da natureza, mas, mais rigorosamente, é a própria natureza em andamento:

A tarde se deitava nos meus olhos
e a fuga da hora me entregava abril.

Essa identidade entre natureza e indivíduo deixa-se, com efeito, ver nesses versos, onde a tarde (parte da natureza) se deita nos olhos (parte do indivíduo), enquanto a fuga das horas não destitui, mas entrega (o mês): as horas correm para dar alguma chance ao poeta. Ele se volta “em flor”, aceso, vivo, estimulado. Todavia, além da vontade de ver a amiga que faz com que o poeta a perceba (sem, no entanto, ser o caso: “era apenas tua lembrança”), outro traço marcante deste poema é a referência explícita à cidade: o “perfil da cidade”, o “arranha-céu”, referência que dá ao poema todo o seu clima de “sabor familiar”. O encontro com a cidade devolve o poeta a si mesmo, levando-o a tomar pé de que a vontade de rever a amiga não coincide com a realidade das coisas. Ou, dito de outro modo, o confronto com a materialidade das coisas dissipa as ilusões de nossos desejos, como também de nossa própria consciência.

Esta, com efeito, e num degrau ainda mais fundo do subsolo examinado, é a lição que podemos haurir, adiante, do confronto com algumas páginas de Marx e Engels, em *A ideologia alemã* (1845). Assim, dizem eles, em palavras que são, no sentido mais profundo do termo, *inaugurais*: “Para os alemães despojados de qualquer pressuposto, somos obrigados a começar pela constatação de um primeiro pressuposto de toda a existência humana, ou seja, o de que todos os homens devem ter condições de viver para poder ‘fazer a história’”. Explicitando esse pressuposto básico de toda filosofia, os dois amigos respondem também à pergunta sobre de onde vem que a filosofia se tome como autônoma face ao mundo das coisas materiais. O ter fome, ter sede, frio, isso o homem compartilha com todos os outros animais; o fazer da natureza a fonte de suprimentos para vencer essas necessidades, isso também não é incomum. Mas, ao contrário dos animais, o homem não se aproveita da natureza só *imediatamente*, mesmo quando vive apenas de colheita, mas da natureza retira *meios* para explorar a natureza.

A criação desses meios, que são instrumentos, faz toda a diferença, porque é disso que surge, entre os homens e para além da natureza, o mundo material. “O primeiro fato histórico”, escrevem, “é, portanto, a produção de meios que permitem satisfazer essas necessidades, a produção da própria vida material”. Para colher frutas, os macacos sobem nas árvores; o homem inventa, com dois tocos de paus deixados soltos pelo acaso da natureza, amarrados um no outro por uma embira, uma vara, com a qual ele se exime de *ter de subir* na fruteira. Mas para fazer essa vara, podemos imaginar que, sem dúvida, utilizou-se da presença da mulher para que esta fosse buscar a embira, enquanto ele dilapidava os tocos de paus com uma pedra. Isto é para dizer que a primeira invenção humana, qual-

quer que tenha sido ela, é fruto de uma relação anterior do homem com a natureza, e que essa relação *natural*, havida ao lado da mulher, já é, em seus primórdios, uma relação social. O segundo fato histórico está inscrito no primeiro e é o ato pelo qual os homens se relacionam com a cultura. A cultura é o resultado do trabalho como força transformadora da natureza, mas é também esse fenômeno histórico pelo qual a criação de um utensílio para vencer um falta gera a criação de novas necessidades. Uma vara, ao mesmo tempo em que dispensa o homem do esforço de subir à árvore, aumenta a “produtividade” da colheita, porque, claro, facilita o alcance do fruto. Com mais frutos postos ao chão, é fácil compreender a urgência de uma outra invenção, a do recipiente, um cesto ou algo parecido. Mas esse acúmulo possível denuncia a presença de uma terceira relação, essa explicitamente social, a família como célula básica da sociedade. Marx chama a atenção para o fato óbvio de que não se deve pensar cada uma dessas relações como etapas soltas no tempo, mas como momentos de uma mesma configuração *histórica*. E isso que estamos chamando de *vara*, de *fruto*, e de *relação familiar* são apenas exemplos de algo cujo movimento interno se reproduz ainda hoje, com *os parques industriais*, as *mercadorias* e as *sociedades complexas*, respectivamente. Como eles explicam isso? “Um modo de produção ou um estágio industrial determinados estão constantemente ligados a um modo de cooperação ou a um estágio social determinado, e esse modo de cooperação é, ele próprio, uma força produtiva”. A força produtiva, isto é, o acúmulo de meios pelos quais se produzem os modos de suprir necessidades naturais e culturais, é algo que se determina pelo nível de cooperação humana disponível, ao mesmo tempo em que determina o tipo de cooperação existente, já que esta última é, por si só, um meio de produção, logo, uma força produtiva. Disso resulta que a pergunta sobre o que faz com

que essa cooperação se diferencie, ou a força produtiva cresça, só pode receber como resposta: o próprio crescimento das necessidades. Pois novas necessidades significam nova demanda de suprimento; nova demanda de suprimento implica, por um lado, um aumento da população e, por outro, o surgimento de novos instrumentos ou meios de produção, o que desemboca, por esses dois lados, em aumento das forças produtivas. É desse *plus* de força produtiva assim compreendida que surgirá, segundo Marx e Engels, a divisão social do trabalho, e é por essa divisão que chegaremos a entender a *aparente* autonomia do pensamento face ao mundo material: “E somente agora, depois de já termos examinado quatro momentos, quatro aspectos das relações históricas originárias, descobrimos que o homem tem ‘consciência’”. Esse “e somente agora” dificilmente evita passar despercebida a ironia com que Marx e Engels vertem esse transtorno da filosofia anterior a eles.

Tudo se passa aqui como se barrassem a precipitação dos filósofos, que por si saltariam por cima dessas verdades tão incontornáveis quanto incômodas para usufruir logo do mundo das ideias. “O homem tem consciência.” Mas, depois do reconhecimento (1) da necessidade de se criarem meios de suprir necessidades; (2) de que o suprimento de necessidades gera novas necessidades; (3) de que os homens já nascem em sociedade e (4) de que o nível de cooperação social dá a justa medida das forças produtivas disponíveis; e uma vez que a quinta verdade – (5) o homem tem consciência – surge por cima desses outros momentos (ou seria esta uma verdade de quinta categoria?), não se pode esperar que a consciência aí em jogo seja a mesma consciência querida dos filósofos, a chamada “consciência pura”: “Não se trata de uma consciência que seja de antemão ‘pura’. Desde o começo, pesa uma maldição sobre o ‘espírito’, a de ser ‘maculado’ pela matéria que se apresenta

aqui em forma de camadas de ar agitadas, de sons, em resumo, de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens”.

A linguagem é o elemento material que macula a consciência e anota que a consciência, surgida como linguagem, não é, desde o seu nascimento, de modo algum uma consciência pura ou transcendental, como queriam certos filósofos. A linguagem, como consciência prática, não pode ser compreendida, aqui, como a entendem certos estilistas, como sendo da ordem da performance pessoal (individual), nem como a explicam certos linguistas, como um código abstrato; ela é interação verbal. Isto significa: falar, usar a linguagem, supõe a existência concreta de outros indivíduos, pois escutar alguém falando é já participar do ato de fala, não só pela eventualidade de compreender o que está sendo dito, quanto pelo fato de que, quem fala, o faz na pressuposição de que também terá de escutar, quando for o momento. Mais importante: ninguémalaria se não fosse para suprir certa necessidade. O falar, como a consciência a ele ligada, é um sintoma de uma nova necessidade surgida pelo desdobramento da história; é sintoma dela e seu suprimento: trata-se da necessidade dos intercâmbios, das trocas do que fora anteriormente produzido: a linguagem, como a consciência, é interação social e, como tal, torna-se um elemento das forças produtivas.

Ora, para Marx e Engels o aumento das forças produtivas termina por gerar novas configurações de divisão social do trabalho e a mais efetiva divisão do trabalho é a operada entre trabalho manual e trabalho intelectual: “A partir desse momento, a consciência *pode* de fato imaginar que é algo mais que a consciência da prática existente, que ela representa *realmente* algo, sem representar algo real. A partir desse momento, a

consciência está em condição de se emancipar do mundo e de passar à formação da teoria ‘pura’, teologia, filosofia, moral etc.” Quer dizer, é do interior das forças históricas que surge uma situação social concreta (a divisão do trabalho entre manual e intelectual) e é dessa situação que a filosofia e as outras formas de pensamento surgem como se fossem “independentes” das forças históricas. A divisão do trabalho cria a oportunidade de o trabalho intelectual *tomar-se* como que dissociado do mundo *baixo* da produção ou das condições materiais que o tornaram possível; com isso, produz-se uma reviravolta que é, ao mesmo tempo, uma ilusão: a de que é a consciência que move a história, quando na verdade é a história que, chegada a um certo nível de desenvolvimento das forças produtivas, cria as condições de a consciência pensar por conta própria e criar ideias e instituições.

Malgrado isso, o trabalho do poeta, que dificilmente pode ser considerado “trabalho produtivo” no sentido usual do termo, vige para transtornar essa corrente dentro da qual a ideia posta o é pela determinação de uma situação imposta. Por isso o descompromisso do poeta com uma linguagem que fosse transparente e imediatamente passível de ser apropriada por terceiros interessados em manipular sua criação. Que se leia, a propósito disso, esta “Poética” (I), de Vinícius de Morais:

De manhã escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço
De noite ardo.

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
 Passo por passo:
 Eu morro ontem

Nasço amanhã
 Ando onde há espaço:
 – Meu tempo é quando.

Vinícius de Moraes, neste poema, e para citar o comentário insuperável de Carlos Felipe Moisés, “reconhece que o poeta é irremediavelmente ‘do contra’. [...] Nada do que o poeta é ou faz se acomoda às expectativas da lógica usual. Poeta é o ser que se surpreende consigo mesmo e com o mundo, e nos surpreende com seu velado desprezo pelas pessoas lógicas e previsíveis [...]. Para Vinícius, poesia e ousadia se irmanam para que se possa valorizar, e viver intensamente, cada momento [...]. Só assim será possível encarar a vida como um irrecusável apelo ao convívio com o semelhante”.

Ora, é justamente no nível desse apelo ao convívio, que o tema da ultrapassagem da consciência individual se confronta com a noção de reconhecimento, confronto dentro do qual, de novo, somos levados a encontrar o *desejo* no subsolo da subjetividade. Nessa passagem, que consiste na leitura de algumas páginas da *Fenomenologia do espírito* (1807), de Hegel, e como que para mimar o assunto tratado, a escrita será efetuada a quatro mãos, na companhia de meu amigo O. Cavalcanti Bisneto. O tema diz respeito ao desejo, enquanto este consiste numa real superação que a consciência efetua em si mesma, salientando que a consciência, como consciência de si, é um movimentar-se a partir do que é percebido por sobre si mesma. Esse retorno a si é ao que se dá o justo nome de *desejo*. Enquanto não é consciência “de si”, ou seja, enquanto não é autoconsciente como sendo ela mesma, no mais fundo

de seu ser, consciência com os outros, espírito, sociabilidade, sempre será mera consciência de algo exterior a ela. O problema é precisamente esse, a saber: como a consciência, que ainda não tem a si mesma por objeto de pensamento, pode ser uma consciência que se perde no objeto a que contempla? Acontece, porém, que essa mesma consciência que se perde volta a si no exato momento em que percebe que é ela mesma quem contempla o objeto, e, mais que isso, o dissolve em sua identidade, melhor ainda, a consciência de si, porque é desejo, conserva o diferente, o objeto-coisa, mas somente enquanto o absorve em sua identidade, e descobre que, ao desejar o outro, foi a si mesma que desejou.

No entanto, enquanto apenas deseja como um animal, como um ser bruto, porque deseja uma coisa, a consciência de si não encontra objeto que satisfaça seu desejo, mas, longe disso, o aguça, e, pois, só encontrará quietude, satisfação plena de seu desejo, quando se deparar com o desejo efetivo de um “outro”, de outra consciência. E este outro, não podendo ser diferente, deve operar em si mesmo a mesma negatividade, ou, ainda melhor, a consciência somente se efetiva como consciência de si quando se dirige àquela outra consciência de si. Depois, como será mostrado, veremos que esse desejo, que tem por verdadeira essência a busca por outro desejo, é o que vai delinear todo o desfecho da dialética em questão. A consciência-de-si só é em si e para si quando e porque se faz reconhecer por uma outra consciência-de-si.

Isso tem dupla significação: uma consciência-de-si se apresenta a uma outra consciência-de-si; num primeiro momento, para cada consciência-de-si sua verdadeira essência se identifica com o puro Eu; cada uma está certa de si mesma mas não da outra, cada uma se vê como a pura negatividade-negadora do ser-dado, e, ao contrário, inclui a outra entre

o ser-dado; em suma, cada uma apenas vê na outra o sinal do negativo. Ou seja, apresentadas de forma imediata, essas duas consciências-de-si ainda não realizaram cada uma em si e na outra a experiência mediadora do reconhecimento; num segundo momento, todavia, por ser consciência de si e tendo por essência ser infinita em sua unidade, enquanto existir outra consciência-de-si, não pode mais estar certa de si, como também não pode estar certa da outra, por isso ela tem de fazer-se reconhecer, tem de suprassumir, quer dizer, fazer valer para a outra consciência o juízo que ela tem de si sem, no entanto, reconhecer a outra como consciência-de-si.

Ora, a dificuldade é precisamente essa, a saber, a primeira consciência não tem frente a si um simples objeto, o qual, outrora, por não conter em si mesmo o elemento da negatividade, não se negava a satisfazer o desejo dela, mas agora a consciência-de-si tem diante de si um outro desejo. Donde se segue que o desejo de ser reconhecido deve buscar o reconhecimento junto a outro desejo de ser reconhecido. Mas, a outra consciência-de-si, pelo simples fato de não ser um simples ser-dado, um animal tão somente, sendo tão independente quanto a primeira, também se compreende por negadora do ser-dado e do mesmo modo dirige seu desejo com vistas a um outro desejo; em outras palavras, é especificamente isso o que as torna consciências de si. Porém, as certezas que elas têm de si mesmas permanecerão sempre meras abstrações, certezas subjetivas, realidade não revelada, enquanto uma não provar à outra, ou melhor, não tornar patente à outra, que ela é a verdadeira essência, que não está vinculada à contingência na qual foi posta, que ela é em si e para si.

Em outros termos, um indivíduo, ao se apresentar a outro indivíduo, tende à morte do outro da mesma maneira que põe em risco sua própria vida, de modo a elevar à categoria

de verdade a certeza subjetiva que ele possui de si mesmo; no entanto, esse feito somente se realizará por meio de uma luta de vida ou morte. Nessa luta de puro prestígio, tender à morte do outro não significa outra coisa senão eliminar a possibilidade de reconhecimento que presumivelmente é o que deveria resultar. Percebe-se, então, que só há verdadeiro reconhecimento se ambas as partes permanecerem vivas após o duelo, isto porque, um vencido morto não pode reconhecer a vitória do vencedor; seria, enfim, uma negação abstrata. E, ademais, cumpre salientar que a verdade resultante da morte de um, ou dos dois, seria ainda uma verdade subjetiva. Depreende-se, então, disso, que o único meio de se esquivar de tal dilema, como se vê, é levar a cabo uma supressão dialética, aquela segundo a qual o que é negado é conservado por aquele que nega, posto que somente assim pode haver um reconhecimento propriamente dito.

Com efeito, nessa experiência ocorre que uma das consciências-de-si, perante o risco de vida, acaba por entender que, para ela, sua existência é o que lhe é de mais essencial, “o Eu simples é o objeto absoluto”. Dito de outro modo, justamente por estar presa à contingência na qual foi posta, essa consciência-de-si não pode superar a sua natureza, não pode superar a angústia da morte, e, em vista disso, preferirá ser escrava a morrer, porque, para ela, sua essência é a vida.

No entanto, o mesmo não se dá com o senhor. Para ele, a vida não é nada, seu princípio é ser livre ou morrer. Ele está situado para além do ser-aí determinado, logo, ele não está subjugado à natureza, como sucede com o escravo; para o senhor, o que realmente vale é ser reconhecido, ou seja, o que tem valor é o prestígio, adquirido pelo reconhecimento por si mesmo mediante um ser outro. Donde se segue que uma é a consciência independente, cuja essência é o desejo de ser

reconhecida: o senhor; a outra, a consciência dependente, cuja essência é a vida: o escravo.

O senhor, uma vez travada a luta, é, em vista disso, um conceito realizado, quer dizer, não é mais para si enquanto conceito imediato, mas como ser-para-si mediante um outro, porquanto não é apenas ele quem atribui a si a expressão da liberdade, da verdade. O escravo, do mesmo modo, reconhecendo-o como tal, também confere ao senhor toda a dignidade de ser humano. Ora, o que se infere é que o escravo, após a luta, não é apenas um ente dependente da natureza, dependência esta que ocasionou sua renúncia em arriscar a vida; ele passa simultaneamente a depender do senhor, e este doravante tem direito de vida ou morte sobre ele. Como consequência, o senhor, após a luta, se relaciona mediata e imediatamente com esses dois momentos, a saber, com a coisa objeto do desejo e com o escravo.

Por um lado, relaciona-se com o escravo mediante a coisa natural, mesmo porque, é justamente à coisa natural que o escravo está vinculado, ou seja, quando, na ocasião da luta, não conseguiu livrar-se do medo da morte, tornou-se escravo do senhor que, por sua vez, é a potência absoluta, para o qual a coisa somente vale para ele como objeto do seu desejo, pura fruição, puro gozo; ou seja, na mesma medida em que o senhor subjuga a natureza, esta, na mesma proporção, domina o escravo. Então, dada a situação privilegiada do senhor, este tende a exercer um real domínio sobre o escravo. Em outras palavras, o escravo, em razão do seu forte temor face à morte, ao recusar-se a arriscar sua vida numa luta de puro prestígio, acabou por ser incorporado pelo senhor à vida animal, que, agora, não mais o diferencia do mundo natural.

Por outro lado, o senhor também se relaciona com a coisa natural mediante o escravo. Ao escravo cabe trabalhar a coisa

natural, negá-la, mas não suprimi-la, pois tem de refrear seu desejo, visto que essa tarefa não cabe a ele, mas ao senhor, que, como é sabido, não trabalha a coisa, apenas desfruta da coisa já formada pelo escravo. E este, ao contrário, tem de reprimir seu desejo de dar cabo da coisa, ele apenas a forma para o consumo do senhor, isto é, ao introduzir o escravo entre ele e a coisa, o senhor apenas goza, consome imediatamente o que uma vez foi preparado pelo outro: enquanto o escravo trabalha a coisa, o senhor, no ócio, a aniquila.

Mas, como diria Fernando Pessoa, “triste de quem fica em casa, contente com o seu lar”, pois, com efeito, o escravo é quem trabalha para o bem estar do senhor, sua função então é servir ao senhor, ao passo que este, por ter quem o sirva, apenas goza na pura ociosidade. Nesses dois momentos, decerto, se efetivou o reconhecimento de que o senhor é em e para si por meio do reconhecimento do escravo, no primeiro momento, quando se deu a formação da coisa pelo trabalho, e, no segundo, no aspecto de dependência que foi estabelecido em relação ao senhor. Bem se vê que não é somente o senhor quem considera o escravo uma coisa. Este, da mesma maneira, se considera um animal, e isso precisamente porque está agrilhado à coisidade natural, de tal maneira que o senhor é o puro agir essencial, ao passo que o escravo é o agir inessencial. Não obstante, para que haja reconhecimento propriamente dito, como acima foi mencionado, o senhor tem de ser reconhecido por uma outra consciência de si, por uma entidade igualmente independente, porque o que o senhor obteve foi o reconhecimento por parte de algo que ele não considera como ser humano; enfim, adquiriu sua verdade numa coisa, portanto a verdade do senhor, reconhecida na figura do escravo, tornou-se para ele uma não-verdade, um equívoco, visto que o conceito ali veio a mostrar-se como sendo outra coisa que não o que antes se pretendia, ou seja, a verdade do senhor

é o agir inessencial da consciência escrava, o que não poderia ser, uma vez que o próprio princípio do reconhecimento já reza que, para que seja um reconhecimento recíproco, a consciência de si tem de ser reconhecida por uma outra consciência de si, não por uma coisa. Eis o impasse experimentado, de novo, pelo senhor: por um lado, sua verdade se mostrou o inverso do que primeiramente pretendia; por outro, nada pode fazer, porque seu lema é ser livre ou morrer, porque ele não pode ser outra coisa senão senhor, e, enquanto senhor, não pode transcender, ou seja, está fadado a ser o que é, a saber, escravo do escravo, e disso jamais poderá fugir.

Vejamos, sob esse novo prisma, o que há de suceder com o escravo. Primeiro, sua verdade estava fora de si, mas, como o verdadeiro sentido da dominação manifestou o contrário do seu primeiro significado, outra coisa não acontecerá com a servidão, e esta se revelará, na figura do escravo, como a verdadeira independência, ou melhor, o escravo, uma vez educado pelo trabalho, surgirá como o verdadeiro em si e para si. É o escravo, portanto, quem vai se aperfeiçoar, quem vai transcender; o senhor está fixo, estagnado na posição de senhor, por isso não deseja, não pode desejar ser escravo, como também não pode deixar de ser mestre (“Triste de quem é feliz.”). O escravo, ao contrário, sabe o que é ser livre, porque antes reconheceu a liberdade na figura do senhor, isto é, sabe que não é livre, mas deseja ser livre. E deseja na mesma proporção que antes temia ao senhor e à natureza, em outras palavras, devido ao medo da morte e ao medo do senhor, tudo o que nele era estável ruiu, e agora deseja negar o que é para se tornar o que não é, ou seja, no escravo está a verdadeira negatividade-negadora do ser para si.

Chegamos, então, ao ponto da total inversão de posições, embora ainda subjetiva. O senhor já havia compreendido que o seu reconhecimento na figura do escravo era uma ilusão,

tornando-se escravo do escravo; por seu turno, o escravo, uma vez ciente de que pode transcender, e, ademais, que não é ele, mas o senhor quem depende dele, torna-se agora mestre do mestre. Entretanto, para ser em e para si o temor é uma condição necessária, mas não suficiente. Já que temer a morte, temer ao senhor pode significar uma tomada real de consciência por parte do escravo, é no serviço ao senhor e, por sua vez, no trabalho, que ele suprime sua subordinação à natureza; mais que isso, torna-se senhor da natureza, e se objetiva.

Dito de outro modo: porque o senhor apenas satisfazia de forma imediata o seu desejo ao aniquilar (consumir) o objeto-coisa formado pelo escravo, sua atitude era um puro evanescer, mas o mesmo não ocorre com o escravo, pois através do trabalho ele se exterioriza, ele forma o ser-dado, a coisa natural, transcende-a em sua naturalidade e, nesse formar da coisa, encontra a sua permanência, ou melhor, ele se educa, e se transforma, ao transformar o ser-dado em um ser-posto (por ele). Isso se processa da seguinte maneira: como antes foi dito, a coisa natural, antes de ser trabalhada, lhe é independente, não lhe pertence, e, em razão dessa independência da coisa, ele tem de reprimir seu desejo, não pode simplesmente aniquilar a coisa, visto que trabalha para outrem; então, a coisa ganha forma, permanência, o natural se transforma em cultura, daí sua objetivação, posto que, tudo o que existe, existe na medida em que foi construído pelo escravo, e é somente a partir desse transformar-se que ele se identifica com o ser transformado, ou seja, ele é a própria encarnação da cultura humana. Esse produto do trabalho sobre a natureza pelo qual o escravo se exterioriza, é o mesmo pelo qual necessariamente o escravo se liberta do jugo da própria natureza que, noutro momento, o fazia tremer. Basta que lembremos ter sido em vista desse temor que o escravo se tornou escravo. Agora é tão somente o ser-dado que ele transforma no elemento do permanecer por meio da atividade-negadora: o trabalho.

Não obstante, para que a consciência escrava chegue a si, isto é, seja em e para si, faz-se necessária a experiência concomitante dos dois momentos, tanto o do medo absoluto, como o do trabalho. E isso porque se, por um lado, o escravo sente o medo, mas não trabalha, acaba por não tomar consciência de que sua verdade está nele mesmo, apenas sente o medo; e, por outro, se apenas trabalha mas não experimenta o medo absoluto, sua exteriorização, ou seja, seu elemento no permanecer não será seu, ser-lhe-á estranho; enfim, será um trabalho alienado. Além disso, não basta qualquer angústia, tem de ser o medo absoluto que, em sua base, não conserva nada fixo, ou melhor, na consciência escrava não pode resultar nada que seja sinônimo de estagnação, tudo tem de transformar-se em puro devir, pois o escravo tem de negar a si mesmo, tem que negar o senhor, e tais possibilidades, por sua vez, só serão passíveis de realizar-se na mesma medida em que há uma absoluta reflexão do ser-para-si que, a nosso ver, consiste na tomada de consciência de que o “si” não é a mera tradução do grego “*auto*”, que indicaria um encontro meramente pessoal consigo mesmo; “si” é a verdade desse encontro, pois encontrar-se consigo mesmo é, até o fim, encontrar-se com os outros. O “si” é a figura da coletividade, da sociabilidade sadia. Se o trabalho é que produz o homem, não há trabalho senão enquanto produção social.

Neste sentido, podemos ler o poema abaixo, “Confissões”, de Carlos Drummond de Andrade, como sendo, por um lado, a voz cansada de um senhor que, perdendo a vez para o escravo em seu processo de humanização, só consegue doravante apiedar-se de um pássaro, isto é, um animal, nunca outro homem. Mas, por outro lado, na medida em que chega a ter consciência disso, ao expressá-lo, já se encaminha para a sua superação. Com efeito, *dizer* a situação é já estar a um passo adiante dela:

Não amei bastante meu semelhante,
não catei o verme nem curei a sarna.
Só proferi algumas palavras,
melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
(Cego é talvez quem esconde os olhos
embaixo do catre.) E na meia-luz
tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
e tudo o que ele implica de suave,
de concordâncias vegetais, murmúrios
de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,
contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro – vinha azul e doido –
que se esfacelou na asa do avião.

A consciência é ultrapassada pela consciência de si, que se revela a consciência em luta pelo reconhecimento do outro, ou seja, que se revela desejo do desejo alheio. Descendo mais fundo nesse subsolo, vamos agora encontrar Espinosa e o desejo de existir, a partir da leitura de algumas páginas do livro III de sua *Ética* (1661-75). O primeiro ponto a ser tratado é o de saber em que terreno deve-se tratar das afecções e das ações dos homens. Espinosa, logo de saída, enfrenta-se com os que acham que o ser humano tem de si um poder absoluto, e tiram apenas de si suas determinações. Para o nosso filósofo, essas questões, a saber, as afecções e as ações dos seres humanos, devem ser encaradas e explicadas dentro de leis comuns na natureza, não havendo por que buscar um entendimento disso fora dela.

Os seres humanos estão, assim, determinados a agir conforme as leis da natureza e não podem escapar a ela. Essa questão da determinação da natureza sobre as afecções e as ações humanas, consideradas como efeitos de leis naturais, deve ser tratada à semelhança de qualquer outro fenômeno natural, que envolve sua necessidade, como a evaporação das águas oceânicas e seu respectivo resfriamento e condensação, formando assim nuvens de chuva, que por sua vez completarão o ciclo da água. Dessa forma, Espinosa não vê o ser humano, e suas respectivas afecções e ações, como algo subtraído às leis naturais, mas sim havendo uma causa necessária para tais feitos. O ser humano, com efeito, não será uma exceção na natureza: “considerarei as ações e os apetites humanos como se tratasse de linhas, de superfícies ou de volumes”. Mas, se os apetites e desejos humanos têm causas determinadas por leis gerais na natureza, que podem ser conhecidas, como os seres humanos podem ser livres?

Certamente, para Espinosa não existirá livre arbítrio, visto que os desejos e as paixões ou ações decorrentes destes têm causas determinadas. Mas então, o que será liberdade para Espinosa? Acerca da liberdade, começemos a falar primeiro sobre o seu oposto, a servidão. A respeito desta, e como início ao seu entendimento, Espinosa nos diz: “os seres humanos têm a opinião de que são livres por estarem cômnicos das suas volições e das suas apetências, e nem por sonhos lhes passa pela cabeça a ideia das causas que os dispõem a apetecer e a querer, visto que as ignoram”. Como mostramos acima, as afecções e ações humanas têm causas determinadas por leis naturais, dignas de conhecimento, não podendo os seres humanos escapar a elas. Desses dois esclarecimentos, surgem, e faz-se necessário ouvi-las, as expressões “estar *consciente* dos desejos” e “*conhecer* as

causas destes”, visto que ter apenas o primeiro implicará na servidão humana.

Ter apenas consciência de que se deseja, para Espinosa, não é causa de liberdade, mas quem a tiver só e conseqüentemente estará também privado das suas causas naturais e irá agir apenas sob seus efeitos, sem os conhecer. Estar privado desse conhecimento, que é um conhecimento acerca de si mesmo, ou seja, das causas pelas quais se deseja, resulta somente em sofrer as afecções sem saber suas causas, e isto, segundo Espinosa, consiste em ser *passivo* ou ter ideias inadequadas. Quando somos passivos, nossas afecções são denominadas paixões. Um homem que vive só segundo suas paixões, sem compreender suas causas, vive uma servidão para com elas. Agora, para entender melhor sobre a servidão e saber em que consiste a liberdade, continuemos a ouvir atentamente as expressões propostas acima, a saber, ter consciência dos desejos e conhecer suas causas, atendo-nos agora a esta última.

Como foi visto, ter a mera consciência das volições e desejos não significa ser livre, pois implicará numa servidão, que por sua vez, ainda não se mostra muito clara para nós. Porém, ao ouvir Espinosa dizer que os seres humanos se julgam livres porque são cômicos dos seus desejos e ignoram as causas pelos quais desejam, fica implícito que, caso soubessem as causas dos seus desejos, seriam livres. Mas, se a privação do conhecimento das causas pelas quais desejamos implica passividade (apenas sofremos as afecções), e desta resulta que tenhamos ideias inadequadas de nós mesmos, o seu contrário resultará que se tivermos ideias adequadas e nos tornarmos ativos (isto é, se deixarmos que afetos mais vigorosos suplantem os afetos fracos nascidos da inadequação); ainda mais, se as afecções que na passividade eram consideradas paixões tornarem-se desta feita ações, então a liberdade começará a já não ser mais um

problema, mas o nome dessa experiência mesmo do agir em conformidade com a adequação da ideia que fazemos de nós e de nossos afetos.

Em suma, somos ativos enquanto temos ideias adequadas acerca de nossos afetos, e na medida em que as temos somos livres, pois ter ideias adequadas acerca de si mesmo é conhecer-se profundamente, e quem se conhece em profundidade age em função da sua mais íntima determinação, que por sua vez tem causas naturais. Agir de acordo com o que se é, mas *sabendo* do si que nos constitui, eis a liberdade para Espinosa. Essa conclusão, para o filósofo, não poderia ser outra, visto que as premissas convergiram para ela. Assim, a liberdade não é algo oposto à necessidade, mas um agir conforme a ela, e essa ação nasce apenas das ideias adequadas acerca de si, isto é, da congruência entre o ser humano e ele mesmo. Fique claro, todavia, que não estamos com isso dizendo que seja o conhecimento racional o que nos faz fortes e ativos. Nossa atividade diz respeito a um conjunto de forças afetivas em conflito. Mas um afeto é fraco e nos põe para baixo, em tristeza, quando somos ignorantes de sua fonte e sentido. Quando, porém, sabemos o que nos deixa tristes logo outro afeto, nascido desse saber, se torna mais forte e combate aquele que nos entristecia, deixando-nos alegres.

Num primeiro momento, essa ideia pode parecer estranha: se as afecções têm causas naturais, isto é, necessárias e determinadas, como pode o ser humano livrar-se, por exemplo, de uma afecção que venha a diminuir a sua potência de agir? Conhecendo as causas pelas quais deseja, ou seja, tendo uma ideia adequada de si, o ser humano compreenderá que tudo o que acontece tem uma causa necessária e natural, e conseqüentemente esse entendimento lhe proporcionará não que escape às afecções, mas que venha a substituir uma por outra, e também possa moderar mais os seus desejos.

Até agora, falamos unicamente que as afecções e as ações dos homens podem ser conhecidas, visto que elas são determinadas por leis comuns da natureza; e que a liberdade humana envolve um conhecimento adequado de si, isto é, da sua própria natureza, conhecimento que conduz o ser humano da servidão das paixões à plena liberdade. Mas ainda falta uma coisa: entender o funcionamento dessa natureza interna. Para tanto, é preciso que passemos, ainda que rapidamente, pela compreensão da metafísica espinosiana. Diferente de Descartes, que partiu de uma dicotomia entre as substâncias *res cogitans* e *res extensa*, em Espinosa elas serão apenas atributos de uma substância única e infinita: “*Deus sive natura*”, Deus ou natureza. Além dos atributos, as coisas singulares ou *modos* exprimem de uma maneira certa e determinada a potência de Deus em virtude da qual ele existe e age. Tudo no mundo está contido na potência da natureza divina, não existindo nada de contingente, na medida em que tudo o que existe participa dessa natureza. Portanto, daqui se segue que a potência de Deus é a sua própria essência. E esta não é só causa para que as coisas comecem a existir, mas também que se perseverem na existência.

É nessa concepção metafísica da natureza que entendemos a noção de *conatus*, ou seja, o desejo de permanecer na existência. Segundo Espinosa, “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar no seu ser” e esse esforço (ou desejo) “não é senão a essência atual dessa coisa”, visto que esse esforço também está na essência de Deus. Esse esforço também não envolve tempo limitado à coisa, pois resultaria que a potência pela qual a coisa existe, sendo ela infinita, quisesse que a coisa deixasse de existir, o que não é possível. Com relação ao ser humano, esse esforço, enquanto referido apenas à alma, chama-se vontade; mas, quando envolve a alma e corpo, chama-se apetite; e este, acompanhado de consciência, chama-se

desejo, que é a própria essência do ser humano enquanto esta é determinada a realizar os atos que servem para a conservação daquele.

Para entendermos melhor esse funcionamento natural, e também finalizarmos o que nos propomos, faremos a genealogia da afecção de *temor* até a ideia de *conatus*, mostrando como aquela se explica nesta. Segundo Espinosa, existem apenas três afecções, das quais todas as outras derivam. São elas: as de desejo, alegria e tristeza. Ele chama a essas três afecções primárias ou primitivas. As afecções de tristeza diminuem a capacidade de agir do indivíduo; as de alegria aumentam; e as de desejo são os esforços de permanecer na existência. Mas, como disse acima, todas giram em torno da ideia de *conatus*, a diminuição e o aumento na capacidade de agir estão em relação com o desejo de existir. A afecção de temor é o desejo de evitar, por um menor, um mal maior que tememos. Ora, na medida em que alguém é afetado por esse temor está disposto naturalmente a que venha a evitá-lo, pois tal mal lhe causaria tristeza, que por sua vez se define como *a passagem* do ser humano *de uma perfeição maior para uma menor*. Mas como esse desejo nascido do temor é evitar o mal maior por um menor, que pode ser causa de alegria, esta então se deixa definir como *a passagem* do ser humano *de uma perfeição menor para uma maior*. Então fica posto que esse desejo se relaciona à alegria, segundo Espinosa, e tudo o que o ser humano imagina que conduz a ela leva-o a se esforçar por fazer acontecer, mas tudo o que o leva ao seu contrário, ele se esforça por evitar. Esse esforço por querer e por evitar está ligado à essência do ser humano, pois a alegria aumenta e favorece a sua capacidade, ou seja, o esforço por perseverar no seu ser.

O conjunto das ideias expostas até aqui converge para uma dupla conclusão: a primeira é a de que, com efeito,

a consciência não é o centro do homem, mas está sempre descentrada por fatores poderosos que a determinam por todos os lados; a segunda é que a atenção a esses fatores (que perturbam o sentido da liberdade humana) não é feito para proclamar a ausência de liberdade, mas para nos dar, dela, uma noção menos abstrata. No torvelinho dessa dupla conclusão, a leitura do poema “O sim contra o sim” (trecho), de João Cabral de Melo Neto passa a fazer todo sentido, pois que, entre a natureza do corpo e a liberdade da criação artística, o poeta ensaia sua própria posição filosófica quanto ao problema central discutido até aqui:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde,
ele pôs-se a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;

não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improvisado.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.

O poeta, descrevendo o trabalho de dois artistas e o modo como eles, nesse labor, lidavam com seus corpos, introduz, no pensamento filosófico, um dado surpreendente: o de que, no artista, a consciência está nas mãos. Aqui também há uma ultrapassagem da consciência pelo corpo. A consciência, essa interioridade antes concebida como o lugar da liberdade, transfere-se para a mão que, todavia, precisa ser ela mesma educada e reeducada; precisa passar pelo difícil aprendizado do desaprender, para *reencontrar* “a linha ainda fresca da esquerda”, a linha ainda fresca da vida, a linha aberta pelos esforços da arte.



Instabilidade

Tudo passa
o tempo todo
no mundo.

LULU SANTOS

A ideia do presente ensaio é ser um experimento. Agora que sabemos que a noção de uma consciência individual foi atravessada por fatores que a descentraram, gostaria de deixar de fazer valer o poema como um poema deste ou daquele autor e considerar a todos como *estases* (momentos de realização) da própria poesia para verificar, com base nisso, *em quê* a poesia, a partir dela e por ela, *faz pensar*. Tudo se passa como se eu quisesse abrir uma fresta no poema e, dentro dela, cavar espaço por baixo das palavras para acessar o silêncio do papel sobre o qual a palavra se põe; e descobrir que esse silêncio não é simplesmente o ser-calado do papiro, mas o ser-sentido da vida pulsante sob as palavras, o ser cujo centro seria a pluralidade de sentidos, ou o sentido cujo ser é a ausência dentro da qual nenhum sentido prévio existe como um segredo a ser desvelado, apropriado e, quem sabe, vendido, mas ausência de sentido em estado puro que, por isso mesmo, pode ser este como aquele e aquele outro sentido ainda, sem hierarquia; sem determinação absoluta; sem monossemia (o sentido único) ou ortossemia (o sentido certo); não porque *eu* arbitrariamente atribuiria, de cada vez, este ou aquele sentido à palavra ou ao verso, mas porque, de cada vez, *eu* mesmo descentrado pelo poema seria orientado a ir a mais de uma direção e, ao compreender o texto, como diria Paul Ricoeur, eu *me* compreendo no texto e pelo texto, “diante do texto”.

Que se leia, na partida, esses versos de Sá de Miranda (1485-1558): “O sol é grande, caem co’ a calma as aves,/do tempo em tal sezão, que sói ser fria;/esta água que do alto cai acordar-me-ia/do sono não, mas de cuidados graves.” Do ponto de vista linguístico, para o qual o sentido seria a organização das palavras na oração que, por isso, descreveria um estado de coisas, que pode ou não ser o caso, somente os dois segundos versos formam um sentido: a água da chuva, batendo em mim, me despertaria menos do sono que de cuidados graves. Os dois primeiros versos, nessa acepção linguística, não fazem nenhum sentido em seu conjunto, mas somente em algumas de suas partes (O sol é grande. As aves caem com calma. Do tempo é que as aves caem. Tal sezão sói ser fria.) Na verdade, dizer que as aves caem “do tempo” já seria uma interpretação, pois a gramática não permitiria, por si só, essa injunção. Entretanto, não são essas frases soltas e bem feitas que nos interessam, mas a própria falta de sentido do conjunto. É por meio dessa falta que encontro a fresta dentro da qual abordarei a ausência. Sem fechar um sentido, esses dois versos oferecem isso: /sol/, /grande/, /caem/, /calma/, /aves/, /tempo/, /sezão/, /sói (do verbo soer, ter por costume)/, /ser/, /fria/, além dos artigos e do advérbio /tal/. Inventemos um critério, agora, e reagrupemos essas palavras pela igualdade de suas iniciais: /sol/, /sezão/, /ser/, /sói/; /caem/, /calma/. Ficam fora de um conjunto, ou formam um conjunto à parte as palavras /grande/; /aves/; /tempo/ e /fria/. Aproveitando esses reagrupamentos em favor da recuperação de um sentido possível, o que teríamos? Primeiro, um sentido de unificação: o “sol” e o “ser”; depois, um sentido de *retorno constante*: sezão (a estação do ano, que sempre retorna) e sói (o que costuma ser frequente). Ora, se dissermos agora que “o sol é o ser”, unificando-os, e lembrarmos que o sol, como as estações do ano, sempre se vai e sempre

retorna, a que chegamos? À ideia de que o ser é a frequência da inconstância. O sol é grande, mas não o suficiente para durar as 24 horas do dia. O sol é grande, mas há estações inteiras do ano que são frias, muito frias. O sol é grande, mas não o ano todo. Inconstância; instabilidade: “calma”; “caem”; ou seja: se as coisas te parecem insuportáveis, paciência, “calma”! Há de ter um fim, porque nada é definitivo; elas “caem”. Mas o que fazer com /grande/; /aves/; /tempo/ e /fria/? Possamos modificar um pouco os gêneros e os números e teremos: tempo frio; aves grandes. E, relendo a estrofe inteira, nos apercebemos de uma metáfora implícita de alto teor semântico: As aves que caem do céu são água que cai do alto; mais condensadamente: aves são chuva (o tempo frio). Mas aves, abatidas, também são alimento. Quando o poeta diz “o sol é grande”, pode estar querendo dizer: está havendo uma seca em meu país, que me assola de graves preocupações; se chovesse, a chuva, que por si é ave, como ave me traria alimento: os “graves cuidados” (a obrigação de alimentar os familiares?) seriam dissipados como sonhos no despertar do sono:

O sol é grande, caem co’a calma as aves,
do tempo em tal sazão, que sói ser fria;
esta água que do alto cai acordar-me-ia
do sono não, mas de cuidados graves.

Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,
qual é tal coração que em vós confia?
Passam os tempos, vai dia trás dia,
incertos muito mais que ao vento as naves.

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
vi tantas águas, vi tanta verdura,

as aves todas cantavam d'amores.

Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
também mudando-me eu fiz doutras cores;
e tudo o mais renova, isto é sem cura!

A primeira estrofe, como se vê, condensa todo o poema. “O sol é grande” dá conta da quarta estrofe, “tudo é seco”, e confirma nossa interpretação da seca que grassaria no presente do poeta. A chuva, que o acordaria, não cai deveras e, por isso, a terceira estrofe oferece a visão de uma fartura que só existe no passado: eu *vira* aqui verduras e aves canoras, etc. O que cai, com calma, em vez da água metafórica, é a ave literal: calmas (os urubus?), elas nada têm de cantoras, mas no lugar da água caem lentamente sobre quem, embaixo, está sob “sono” (morto?). (Nota ao leitor do futuro, se houver um: escrevo no ano de 2012 e está, de fato, havendo uma seca braba em meu país, como muitas outras houve ao longo do século XX. Talvez seja por isso que leio agora este poema do século XVI como se tivesse sido escrito por João Cabral de Melo Neto, poeta novecentista que, por sua vez, descreveu os urubus como se fossem funcionários ou padres. Cf. “O urubu mobilizado”, de *A educação pela pedra*). Já o sentido interno, vislumbrado na interpretação acima acerca da inconstância das coisas, condensaria toda a segunda estrofe que, a meu ver, é uma espécie de centro nevrálgico do poema. Por quê? Antes de tudo, porque ela explicita o pensamento sobre a inconstância das coisas, pensamento só revelado na primeira estrofe quando sua análise foi realizada: “Ó cousas, todas vãs, todas mudaves (mudáveis, mutáveis),/ qual é tal coração que em vós confia?/Passam os tempos, vai dia trás dia,/ incertos muito mais que ao vento as naves.”

As coisas são “vãs” e também “mutáveis”; quem confiaria nelas, em tese, seria o coração (o afeto, mas também o centro profundo do ser humano), mas qual coração estaria disposto a? Dia pós dia, os tempos passam sem direção segura, muito mais improváveis que naves (espaciais?) ao vento. O que temos, aqui, de fato? / Cousas/; /naves/; /tempo/; /dia/ (2x); /coração/; /vento/ (substantivos); /vãs/; /incertos/; /mudaves/ (adjetivos); /confia/; /passam/ (verbos) etc. As coisas que seriam naves no tempo, aqui estão só de passagem, são como aqueles discos voadores que mal riscam fulgurantes o espaço, e desaparecem. Com uma única diferença: esses improváveis discos voadores são coisas raras, enquanto a experiência de fugacidade (“vento”, “vãs”) encrava no cotidiano do poeta (é dia a dia). E, como tudo é incerto, nada é confiável, nada é sustentável, fixo, substancial.

Daí a linha tênue, porém central, dessa estrofe: ela lança a luz (essa compreensão de que tudo é cambiante) para o alto (primeira estrofe), tanto quanto para baixo (as outras duas), e com isso estabelece o seguinte: quanto à primeira estrofe, aqueles “cuidados graves” que entorpecem o poeta vão-se esfumçar (seria preciso, portanto, não desesperar: lição de otimismo); entretanto, o que significaria sair, ser despertado de um estado de penúria? Ter a sombra e a água fresca da terceira estrofe. Todavia, o princípio que vale para encorajar o poeta preso aos “cuidados graves”, vale também para mostrar que, ainda que a “verdura” (qualidade do que é verde) retorne, também ela é passageira e não subsiste por muito tempo, porque o que ontem era de aves canoras e flores, hoje se mostra “seco” e “mudo” (mudado: lição de pessimismo). E o que é pior (já veremos por que “pior”): o próprio poeta não se furta dessa propriedade das coisas. Mudando de cores como as coisas (qual camaleão?), ele também se transforma, já não é mais hoje o que ontem fora. Para o bem ou para o mal, tudo se renova. Aquém

de bem e mal, é o renovo, a renovação o que ao poeta parece doentio: “isto é sem cura”.

Pior, portanto. A renovação seria o cerne das coisas e dos seres humanos. Nenhum estado de coisas subsiste. Não adianta ser otimista, porque a catástrofe está sempre à espreita, nem pessimista, porque, súbito, a felicidade chega e nos apanha quando menos esperamos. E isso não por fases, ao longo de uma vida, mas no dia a dia, na passagem incerta do tempo. É preciso, portanto, com o poeta, dar razão ao jovem e sábio Sólon, quando, segundo Heródoto, ao responder a Creso sobre quem de fato pode ser considerado um homem feliz, disse ser a morte a medida da felicidade de um homem, porque somente aquele que tiver uma morte feliz, deixando em bom estado os filhos e tudo quanto construiu, pode considerar-se satisfeito de sua tarefa, ainda que não o faça, de fato, porquanto já esteja morto. Nem otimista, nem pessimista, a visão percuciente do poeta atinge o núcleo vivo do ser para aí vislumbrar a ferida profunda, o abscesso que o constitui: ser é nada, e por isso mesmo tudo quanto é está contaminado pelo nada, e muda. Fosse o ser sadio, sem fresta, e poderíamos esperar por algo que se estabilizaria; mas o ser não é sem arestas, e no seu cóis mais umbilical jaz a firula, a efetividade do poder ser outro, e o outro mais radical do ser é, de fato, o nada e, porque há o nada, há o movimento e, porque há o movimento, há a mudança e, porque há mudança, há a instabilidade perpétua de todos e de todas as coisas:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto:
que não se muda já como soia.

Deste poema, de Camões, que em tudo, filosoficamente, acompanha o poema de Sá de Miranda, ressalta uma contribuição altamente nova, e significativa (a última estrofe), que põe um grão de sal na posição filosófica exposta até aqui. Tudo muda, diz o poeta maior, tanto que até mesmo a forma de mudar sofreu lá suas modificações. Tudo muda, mas não como antigamente. É, de novo, um lançar os olhos no centro do ser e observar, a partir daí, que nenhum tipo de resignação é possível. Não se pode cruzar os braços sob a alegação de que, se tudo muda, então é possível deixar tudo quanto está posto do jeito como está, pois uma hora há de se transformar sozinho. A contribuição de Camões não é de somenos. Se tudo muda, muda-se, inclusive, o modo de mudar e, por isso mesmo, sempre cabe ao ser humano fazer mais, e fazê-lo *diferente*. Ao monocórdio da *mudança* perpétua, Camões lança a dissonância da perpétua *diferença*. Sem se desfazer do substrato ontológico (na verdade, *meontológico*, porque trata-se, no fundo, menos do ser que do nada), segundo o qual o fundo de todas as coisas é a instabilidade, Camões introduz um aspecto *cultural* no chão ontológico estabelecido: a mudança de hoje

não é como a de ontem; a minha mudança não é como a tua; não se muda agora como era costume mudar antes. Com isso, temos acesso a uma segunda variação do tema aqui pensado: a passagem sub-reptícia da *instabilidade* das coisas para a *fragilidade* do ser humano. Com efeito, é isto que podemos ver no poema a seguir, de Fagundes Varela (1841-1875):

Eu não detesto nem maldigo a vida;
Nem do despeito me remorde a chaga,
Mas ai! Sou pobre, pequenino e débil,
E sobre a estrada o viajor me esmaga!

Fere-me os olhos o clarão do mundo,
Rasgam-me o seio prematuras dores,
E a mágoa insana que me enluta as noites
Declino à campa na estação das flores!

E há tanto encanto nos desertos vastos,
Tanta beleza do sertão na sombra,
Tanta harmonia no correr do rio,
Tanta doçura na campestre alfombra,

Que inda pudera se alentar de novo
E entre delícias flutuar minh'alma,
Fanada planta que mendiga apenas
O orvalho, a noite, a viração e a calma!

Se pudermos ler o “E” da terceira estrofe como uma adversativa (“Mas”), poderemos então afirmar que o presente poema se constitui de duas partes, cada qual com duas estrofes. Na primeira, o poeta, que alega não detestar nem maldizer a vida, confessa, entretentes, que o mundo é enorme demais para ele, pobre, pequenino e frágil. Na segunda, mesmo que o mundo lhe seja incômodo (o clarão do mundo fere-lhe os

olhos), diz que, nem por isso, é menos belo e, por isso mesmo ainda espera dele algo (na verdade, bem pouco: o orvalho, a noite, um tantinho de calma) que possa vir a alentar sua alma; a lhe dar algum ânimo.

Mas, feito este primeiro corte no poema, continuemos a ver, agora por baixo dele, os sentidos e sentimentos que pulsam sob as palavras: (1) /detesto/, /maldigo/; (2) /despeito/, /mágoa/; (3) /remorde/, /fere/, /rasgam/, /esmaga/, /chaga/, /dores/; (4) /pobre/, /pequenino/, /débil/, /prematuros/, /mendiga/, /fanada/, /apenas/; (5) /estrada/, /viajor/, /vida/, /mundo/, /estação/, /correr/; (6) /olhos/, /seios/; (7) /enluta/, /declino/, /campa/; (8) /alfombra (relva)/, /planta/, /flores/, /campestre/, /rio/, /orvalho/, /viração/; (9) /encanto/, /beleza/, /novo/, /doçura/, /delícias/, /harmonia/, /calma/; (10) /desertos/, /sertão/; (11) /a noite/, /as noites/; (12) /clarão/, /sombra/; (13) /vastos/, /tanto/, /tantas/ (3x); (14) /eu/, /sou/, /alma/, /me/(5x), /minha/; (15) /insana/, /flutuar/; (16) /pudera/, /alentar/ etc. Com esses dezesseis grupos de palavras, podemos reler o poema à luz de, no mínimo, dezesseis campos subterrâneos de sentido: (1) podemos dizer que o poema seria um canto de *protesto* (tanta beleza no mundo, e eu, essa alma necessitada do mínimo); (2) um canto de *ressentimento* (não detesto nem maldigo a vida, mas...); (3) um poema que denuncia a *violência* das coisas sobre o homem; (4) um poema que mostra a *mesquinharía* do existir; (5), que existir é uma *viagem* muito rápida; (6) um poema do *corpo mínimo*, já que não se adapta bem ao mundo e guarda as esperanças de um alento somente para a alma (mesmo assim, “fanada”, murcha, sem viço); (7) um poema da *morte*, justamente porque não houve chance alguma para o corpo e restou somente a alma; (8) um poema do *lugar ameno* (já que não é outra coisa o que o poeta almeja); (9) um

poema do *sentimento do belo* (afinal, “há tanto encanto nos desertos vastos!”); (10) mas também um poema sobre a *aridez* (porque os encantos, se os há, não são para o poeta); (11) um poema da *escuridão* (porque a luz fere demais seus olhos); ou, se não completamente da escuridão, pelo menos (12) um poema da *penumbra*; (13) um poema sobre a *abundância* do mundo, mas também, já que tudo está centrado na voz do poeta, (14) um poema do *apelo de subjetividade*; (15) um poema da *loucura* (porque loucura é o desprendimento completo do mundo; essa flutuação sobre as coisas, que é também incapacidade de habitá-las como elas são e enfrentá-las: as dores rasgam-lhe o seio; ele tem a alma murcha, “fanada”); mas este é também um poema do *poder mínimo* (16), porquanto apenas desejado, e não para um enfrentamento integral do mundo, mas somente para um “alento” da alma.

O leitor pode fazer a experiência de reler o poema dezesseis vezes, e verá que ele corresponde a cada um desses campos de sentido. Mas, protesto, ressentimento, violência, mesquinha, viagem, corpo mínimo, morte, lugar ameno, sentimento do belo, aridez, escuridão, penumbra, abundância de mundo, apelo de subjetividade, loucura, poder mínimo: o que é existir sob o signo da fragilidade? Para nos aproximarmos um pouco mais do centro dessa experiência, sugiro reagrupar esses campos de sentido no conjunto das seguintes oposições: protesto, violência, loucura x corpo mínimo, poder mínimo (oposição poder x não poder); sentimento do belo x ressentimento, mesquinha (oposição expansão/retraimento, porque o belo, como o bem, é justo aquilo que ninguém capta sem já querer compartilhá-lo, expandi-lo); viagem x morte (oposição desejo x realidade, porque todos desejamos fazer da morte uma viagem, mas o mais comum é fazer da viagem um trampolim para a

morte); lugar ameno x aridez, escuridão, penumbra (oposição habitável x não habitável); e, por fim, abundância de mundo x apelo de subjetividade (oposição mundo x eu).

Com esta última oposição, podemos, uma vez mais, reduzir esses dados se colocamos, ao lado do “mundo”, o polo da realidade; ao lado do “eu”, o polo do desejo e, baseado nesse critério, teríamos as seguintes determinações: (a) mundo (realidade, poder, generosidade, habitável) x (b) eu (desejo, não poder, retraimento, não habitável). A fragilidade humana seria isso: o estar em um mundo sentido como maior e mais poderoso do que o “eu”. Ora, é justamente contra essa fragilidade assim definida que reage o poeta Alberto Caeiro:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela
minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre
pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha
aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que veem em tudo o que lá não
está,
A memória das naus.

O Tejo desce da Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.

E por isso porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

O poeta é a aldeia; o mundo é o mundo. No mundo, há o enorme Tejo. No poeta (em sua aldeia que não é uma aldeia, mas o lugar onde ele guarda seus rebanhos, que também não são rebanhos, mas pensamentos, logo, na interioridade do poeta), está seu rio íntimo. A partir desse dado, segue a comparação, na qual o maior não é maior, justamente por ser exterior, determinado, mundano; e o menor não é menor, justamente por ser indeterminado, infinito, livre, interior (e exterior, já que é rio). No mundo, o enorme Tejo não passa de um meio para fins que lhe são indiferentes. No poeta, o rio interior é um fim em si mesmo, é autossuficiente: O rio de minha aldeia não faz pensar em nada / Quem está ao pé dele está ao pé dele, e pronto. O rio do poeta (interior e exterior) é o próprio poema. A poesia é o lugar no qual a batalha entre (a) e (b) acima exposta se fecha com a revanche de (b) sobre (a), e tudo quanto ali era fraqueza e diminuição torna-se a própria matéria de um poder ainda mais forte. Exterior a si mesmo, o Tejo só existe como coisa, jamais como pensamento. As pessoas não pensam nele, mas somente naquilo para o que ele aponta: Portugal, América e as fortunas daqueles que a encontraram. Sendo o rio do poeta o próprio pensamento plasmado nas

palavras do poema caudaloso, poder-se-ia dizer que, aqui, o poeta estabelece uma espécie de “argumento ontológico”, ao modo de Santo Anselmo: Deus é o ser do qual não se pode pensar nada maior, porque existe no pensamento e, porque é maior, existe também fora do pensamento. O rio do poeta é o rio do qual não se pode pensar nada maior, pois se assim não fosse, o Tejo imenso seria maior do que o rio do poeta, já que existe fora. Mas o Tejo não existe dentro, ao passo que o rio do poeta, sua poesia, existe tanto fora (enquanto poema escrito), quando dentro (porquanto o escrito guarda em si o pensamento). O poema, esse rio, esse ser, é maior que o mundo, e o poeta, que o tem, que o faz, maior ainda.

Essa revanche contra o mundo como forma de subsistir à fragilidade recebe em Mário de Andrade e em Carlos Drummond duas estratégias diferentes. Em Mário, o poeta procura vencer a fragilidade desejando absorvê-la até o limite de um completo aniquilamento de si. É como um Sísifo que decidiu, à maneira de Camus, que sua meta não seria mais levar a pedra ao topo, mas fazer com que, de cada vez, ela rolasse sempre para mais longe do topo de onde ela haveria de jamais chegar. Já a estratégia de Drummond, na luta entre a enormidade do mundo (a) e a pequenez humana (b), é descascar até a última pele a noção de “importância”, para desfazer-se dela e, com isso, repor a questão das relações entre o eu e o mundo em outro patamar que não o do poder, que não o patamar do quantitativo. Vejamos primeiro Mário:

Na rua Aurora eu nasci
na aurora da minha vida
e numa aurora cresci.

No largo do Paissandu
sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.

Nesta rua Lopes Chaves
envelheço, e envergonhado
nem sei quem foi Lopes Chaves.

Mamãe! Me dá essa lua!
Ser esquecido e ignorado
Como esses nomes de rua...

A lua está para o poeta como o topo para Sísifo: é algo impossível. Mas é o seu desejo atingir essa impossibilidade: aumentar ao infinito a sua pequenez, “ser esquecido e ignorado”, desejo que seria compartilhado fortemente por Borges. Mas não simplesmente esquecido. Que sua morte natural fosse também sua morte total; que, com sua carne, desaparecesse toda a sua biografia; e com seus ossos desaparecessem seus livros; e com a placa do mausoléu, onde se poderia ler seu nome, caísse o mais incisivo esquecimento a seu respeito, de modo que, um dia, nenhum rastro, nenhuma sombra, nada pudesse atestar ter vivido algum dia um escritor argentino (universal) chamado “Jorge Luis Borges”. Este desejo – ou intento – tem sentido, com efeito, em pelo menos duas medidas. Uma porque somente quando nada mais indicasse explicitamente sua existência era que poderia tornar-se definitivamente universal e imortal. Tal como certo quadro que jamais recebera, de um amigo artista plástico morto inesperada e prematuramente. Se tivesse recebido esse quadro, dizia Borges, com o tempo seria uma coisa dentre coisas, estreito, acabado, frágil, perecível. Agora, longe de toda materialidade, poderia ter qualquer feição imaginável; aliás, poderia ter todas as feições, poderia superar todas as

vanguardas. Ser mais belo e mais sublime do que o mais belo e mais sublime dos quadros. Superar Leonardo, Goya, Cézanne, Dali. Apresentar um nervoso amarelo de que nem Van Gogh deu conta. O quadro não recebido, sequer feito, enfim, por tudo o que é de inexistente, é inesgotável. O poeta lavado da face da terra, enxotado de qualquer memória, desobstruído de toda lembrança e de todo esquecimento – porque também o esquecimento é uma forma de realidade, quicá a mais forte – também ele seria, assim, inesgotável. A outra medida em que o completo desaparecimento é um favor e faz sentido contra a imensidade esmagadora do mundo é aquela em que se pode considerá-lo uma precaução, seja contra a glória, seja contra a indústria cultural. Já em 1976 Cioran estava ciente da urgência da primeira precaução: “O azar de ser *reconhecido* se abateu sobre Borges. Mereceria coisa melhor. Mereceria permanecer na sombra, no imperceptível, tão inapreensível e impopular quanto a nuance. Aí estava em casa. A consagração é a pior das punições, para um escritor em geral e sobretudo para um escritor de sua espécie. A partir do momento em que todos o citam não se pode mais citá-lo ou, se o fazemos, temos a impressão de vir engrossar a legião de seus ‘admiradores’, de seus inimigos. Aqueles que desejam lhe fazer justiça a qualquer preço só fazem, na realidade, precipitar sua queda” (*Exercícios de admiração*). O segundo perigo contra o qual a completa anulação seria uma sábia medida, a indústria cultural, é ainda mais tenaz. Há, de fato, uma indústria de luxo produzindo Borges em série, e há uma elite cultural consumindo-o a três por quatro. (Nesse ponto, Mário de Andrade está na vantagem...) Ninguém pode deixar de ler Borges, da mesma maneira que não se pode deixar de trocar de carro no final do ano. Saber Borges é um sabor. De quê? De caviar do espírito. Para um escritor de sua estatura, pior do que a glória é o infortúnio de se transformar

em... mercadoria. Se pudesse escrever-se uma nova história da infâmia, sem dúvida abrir-se-ia uma página para esta última metáfora – “última” nos dois sentidos –, porque um espírito que precisasse de caviar há muito estaria reduzido, para usarmos rapidamente a psicologia de Agostinho, a mera alma apetitiva. Espírito não come, e só é o melhor do homem porque, como o quadro do artista morto, também não existe.

Aceitar, portanto, a mais radical fragilidade até o limite do desaparecimento, eis o modo de ser maior que o mundo existente. Mas Mário sabe que isso é pedir demais, é como pedir a lua. Drummond, na outra ponta da estratégia contra o mundo, projeta um futuro no qual a tensão entre a enormidade do mundo e a pequenez do homem se dissolve pela anulação de ambos:

O amor não tem importância.
 No tempo de você, criança,
 uma simples gota de óleo
 povoará o mundo por inoculação,
 e o espasmo
 (longo demais para ser feliz)
 não mais dissolverá as nossas carnes.

Mas também a carne não tem importância.
 E doar, gozar, o próprio cântico afinal é indife-
 rente.
 Quinhentos mil chineses mortos, trezentos
 corpos
 [de namorados sobre a via férrea
 e o trem que passa, como um discurso, irrepa-
 rável:
 tudo acontece, menina,
 e não é importante, menina,
 e nada fica nos teus olhos.

Também a vida é sem importância.
 Os homens não me repetem
 nem me prolongo até eles.
 A vida é tênue, tênue.
 O grito mais alto ainda é suspiro,
 os oceanos calaram-se há muito.
 Em tua boca, menina,
 ficou o gosto do leite?
 ficará o gosto de álcool?

Os beijos não são importantes.
 No teu tempo nem haverá beijos.
 Os lábios serão metálicos,
 civil, e mais nada, será o amor
 dos indivíduos perdidos na massa
 e só uma estrela
 guardará o reflexo
 do mundo esvaído
 (aliás sem importância).

Esvaído o mundo e tudo o mais subtraído da importância, instaura-se de novo o tema da instabilidade (dissolução de toda substância): “A vida é tênue, tênue”, como a criança, realidade e símbolo do que há de menos substancial porquanto mais maleável. Note-se, todavia, que mais do que referência à criança, o poeta faz referência ao tempo dela: “No tempo de você, criança”. Isso tem, no mínimo, dois sentidos: tempo de criança será o tempo de quando a criança terá sua vez (o futuro); o tempo de criança, ou seja, o tempo feito da mesma matéria de que é feita a criança (o tenro, o maleável: o presente). E “nada fica nos teus olhos.” Nada subiste. Repare-se que, no poema, há somente dois verbos no passado. Um numa pergunta que insinua resposta negativa: “ficou o gosto do leite?” Não. Ficar, então, “o gosto de

álcool?”. O outro, o muito significativo verbo calar: “os oceanos calaram-se há muito”. Pode-se dizer ter havido o eclipse do passado porque, de fato, de todos os tempos, o passado é o único com chance de fazer a experiência da tenacidade, e subsistir. Mas, uma vez que os oceanos (que porventura guardariam em seu fundo os segredos da história) se calaram, como recompor o passado? O silêncio eterno desse imenso espaço aquoso dá a justa dimensão de um tempo já sem espanto, porque tudo acontece e nada mais tem importância: “Quinhentos mil chineses mortos, trezentos corpos de namorados sobre a via férrea e o trem que passa, como um discurso, irreparável”. A inconstância das coisas que, para Sá de Miranda, era “sem cura”, em Drummond ressurgiu como impossibilidade de recompor o passado: “irreparável. A meu ver, ao centrar sua reflexão sobre o tempo, o poeta encontra o termo de unificação (e, portanto, de desabamento da hierarquia) entre força do mundo e fragilidade do homem, já que ambos se manifestam como “tempo”. Com efeito, aquele ser doentio que vimos em Sá de Miranda, o “ser” em cujo umbigo se guarda a chaga do “nada”, tem agora um nome próprio: esse ser é tempo. Ora, é essa descoberta que leva o ser humano a manter uma relação diferente com o mundo, e inventa meios para reinventar-se a si mesmo no tempo, como o canto, no poema “O relógio”, de João Cabral de Melo Neto, e a fotografia, no poema “Retrato de família”, da dramaturga Renata Pallottini (1931):

Ao redor da vida do homem
há certas caixas de vidro,
dentro das quais, como em jaula,
se ouve palpar um bicho.

Se são jaulas não é certo;
 mais perto estão das gaiolas
 ao menos, pelo tamanho
 e quadradiço da forma.

Uma vez, tais gaiolas
 vão penduradas nos muros;
 outras vezes, mais privadas,
 vão num bolso, num dos pulsos.

Mas onde esteja: a gaiola
 será de pássaro ou pássara:
 é alada a palpitação,
 a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,
 não pássaro de plumagem:
 pois delas se emite um canto
 de uma tal continuidade

que continua cantando
 se deixa de ouvi-lo a gente:
 como a gente às vezes canta
 para sentir-se existente.

A relação entre o relógio e o canto marcaria a unidade do tempo como matéria de nossa existência. Já Agostinho observava a relação entre o canto (a escansão) e o tempo. Nosso poeta incrusta um no outro e do amálgama de ambos sugere o modo de como a gente se faz existir. Seres tênues, cantamos porque cantando fazemos o tempo e, com ele, vamos existindo. É um modo possível de frágil consolidação em meio a um mundo de pura e tenaz instabilidade. Outro modo é a ambição da fotografia, aquela de captar o momento atual e eternizá-lo. Este o poema de Renata Pallottini:

Não há coisas que recordem,
há coisas indiferentes;
não há dias infelizes,
há no fundo dos retratos
histórias de antigamente.
Há, nos cabelos em ordem,
nos penteados exatos,
essa impressão de passado
limpo, liso e condensado.
Meu avô, o dos bigodes,
minha avó, dos grandes cachos...
Não sei, mas às vezes penso
que, vai ver, tenho por baixo
da minha infelicidade
alguma grande vontade
de ser meu antepassado...

Que significa essa vontade de ser antepassado de si mesmo, senão o desejo de enganar a realidade da instabilidade e compor um lugar seguro de resistência para perseverar e persistir na existência? Essa a nossa humana condição: sabemos-nos finitos, mas por baixo desse saber jaz a vontade de infinito, que igualmente nos constitui. Por isso criar é, como diria Fernando Pessoa, mais necessário que viver, porque o fim da vida é a morte, mas o fim da criação (a começar pela criação de nós mesmos) é manter perpetuamente aceso o estado de nascença, é fazer nascer, produzir/poetar: *poiésis*.

Morrer

É a vida.
É bonita.
E é bonita.
GONZAGUINHA

Mas o homem morre. Sim. E o homem, privilegiado, é o único animal a saber disso. A morte é outro nome daquilo que nos constitui: o tempo. A morte é hoje. Menos: é agora, neste exato instante; é esse limiar intranquilo que nos garante a possibilidade da mais alta alegria e da mais funda tristeza. Não houvesse a morte, e nenhum desses dois sentimentos seria possível. Porque há a morte, não é possível pensar numa alegria que fosse eterna, e é preciso aproveitar bem a que se está sentindo. Mas, se é tristeza o que agora sentimos, também nenhuma tristeza é definitiva, passa. Ser integralmente o que se é, eis o resultado de quem aceita o tempo como matéria sua; a morte como constituinte desse ser feito de fiapos de tempo.

Assim, para concluir meu trabalho, vou escolher, da última parte do livro *Poesia faz pensar*, de Carlos Felipe Moisés, um único poema. Do conjunto das partes anteriores eu omiti só um poema; da parte final, omito a todos em favor de apenas um, o trecho VIII do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias (1823-1864), que, de Carlos Felipe Moisés, recebe a seguinte nota inicial: “Prestes a ser sacrificado pelos inimigos que o venceram em combate, I-Juca Pirama, guerreiro tupi, chora e pede que não o matem, para que ele possa continuar a servir de amparo ao pai, velho e cego. O trecho transcrito é a fala do pai, ao tomar conhecimento do fato”. Em seus comentários finais, Carlos Felipe toca num ponto que nos conduz diretamente de

volta ao início deste trabalho, a saber, a relação entre uma cultura da coletividade e uma cultura do indivíduo, a justa tensão que se fez a própria matéria da filosofia, ao longo de sua história e da história das tentativas da humanidade de resolver esse impasse. Depois da citação do poema, tomarei a liberdade de citar a passagem do crítico, porque tenho a intenção de desenvolver, logo a seguir, uma reflexão na direção inversa da sua:

Tu choraste em presença da morte?
 Na presença de estranhos choraste?
 Não descende o cobarde do forte;
 Pois choraste, meu filho não és!
 Possas tu, descendente maldito
 De uma tribo de nobres guerreiros,
 Implorando cruéis forasteiros,
 Seres presa de vis Aimorés.

Possas tu, isolado na terra,
 Sem arrimo e sem pátria vagando,
 Rejeitado da morte na guerra,
 Rejeitado dos homens na paz,
 Ser das gentes o espectro execrado;
 Não encontres amor nas mulheres,
 Teus amigos, se amigos tiveres,
 Tenham alma inconstante e falaz!

Um amigo não tenhas piedoso
 Que o teu corpo na terra embalsame,
 Pondo em vaso d'argila cuidadoso
 Arco e frecha e tacape a teus pés!
 Sê maldito, e sozinho na terra;
 Pois que a tanta vileza chegaste,
 Que em presença da morte choraste,
 Tu, cobarde, meu filho não és.

O guerreiro tupi era educado para matar e morrer na guerra. Herói era o que voltasse com maior número de proezas bélicas, e com fortes prisioneiros para o ritual antropofágico. Cativo fraco não era comido. Honrar sua tribo era demonstrar, uma vez cativo, e à beira do fogo, altivez, e no lugar de pedir piedade, gritar mais impropérios contra a tribo vencedora. Isso dava gosto a quem ia participar do ritual, conforme descreve Florestan Fernandes em seu denso *A função da guerra na sociedade tupinambá*, no qual ele defende o caráter religioso e formativo da guerra para esses índios. Assim, escreve Carlos Felipe Moisés, “temos dificuldade em aceitar que o velho pai (índio, branco ou de outra raça qualquer – para nós, isso não faria muita diferença) não se deixe comover pelo profundo afeto que o filho, condenado à morte, lhe dedica. Para orgulho do velho, amor filial ou amor paterno não contam, não conta sequer a morte do próprio filho. Para ele, acima de tudo, está a Honra. Saber-se desonrado dói mais que todas as dores, ainda que o motivo da desonra resulte do amor que o filho nutre por ele. O velho pai não toma conhecimento dessa atenuante. I-Juca Pirama não chorou diante da morte? Não implorou para que lhe poupassem a vida? A razão alegada não importa. O fato é que ele se acovardou, logo, deve ser renegado: ‘Pois que a tanta vileza chegaste,/ Que em presença da morte choraste,/ Tu, cobarde, meu filho não és’”.

“Para tentar entendê-lo”, continua Carlos Felipe, “alguns fatores devem ser levados em conta. Em primeiro lugar, estamos diante de uma concepção épica da existência, em que o indivíduo-herói se anula, como indivíduo, para se assumir como representante de uma coletividade. Por isso o pai se refere ao filho como ‘descendente maldito/De uma tribo de nobres guerreiros’. A sensibilidade moderna ignora essa possibilidade, embora o inconsciente coletivo anseie desesperadamente por

algo similar. Coragem e valentia, desprendimento e nobreza são os valores que, para os antigos, o herói deve perseguir, ainda que em detrimento das realizações pessoais. É uma concepção altamente idealizada, segundo a qual a vida só faz sentido, ou só merece ser vivida, se tiver como alvo um ideal superior, perene, e não o imediatismo da realidade próxima, feita de precariedade e egoísmo”.

O texto prossegue, oferecendo mais razões (históricas) para entendermos a posição para nós intrigante do velho pai de I-Juca Pirama. Para mim, todavia, a questão é filosófica: em quê esse poema faz pensar? Ao responder a esta questão, todavia, estarei preocupado menos com a dimensão coletiva em jogo no poema, do que com a dimensão individual, moderna, portanto, e mesmo contemporânea. Para tanto, há que descer do nível literal dos enunciados para o nível subsolar dos símbolos. Nesse sentido, quem é o “velho”? Ora, o velho é o pai de I-Juca Pirama. Mas, quem é I-Juca Pirama, que chora diante da morte e pede arrego, dando em troca um motivo aparentemente louvável? I-Juca Pirama é o indivíduo moderno, a saber, nós mesmos. Ao pedir clemência para cuidar do pai velho e cego, ele, que na visão do pai perde sua ascendência, em nossa visão torna-se nosso ancestral, espécie de primeiro tipo de homem moderno. Nós, modernos, somos todos descendentes de I-Juca Pirama.^{3*} Mas, nós modernos, quem? Esse ser que mal acabou de descobrir de que é feito: de tempo. Se, portanto, somos feitos de tempo,

3 * Ai está, a meu ver, a brilhante contribuição de Abrahão Costa Andrade, na análise do poema de Gonçalves Dias: “Nós, modernos, somos todos descendentes de I-Juca Pirama”. Não me ocorreu estabelecer essa ponte, iluminadora, entre o herói indianista e a modernidade. Faço-o agora, estimulado pela instigação do filósofo: talvez não sejamos descendentes apenas de I-Juca Pirama, mas da dupla indissolúvel formada por este e seu pai, isto é, nós, modernos, descendemos da antinomia radical representada pelo embate entre o herói (o velho) e o anti-herói (o filho), ou entre a Honra e a Vergonha, que se digladiam como irmãos siameses no coração de cada um de nós (Carlos Felipe Moisés).

quem, voltamos a indagar, seria o velho, nosso pai primordial, senão o próprio tempo?

O tempo, esse velho carcomido e cego, ainda assim vigoroso... De fato, a reprimenda do tempo contra nosso medo da morte continua vigente. Temer a morte é querer mudar as regras do jogo somente porque se está perdendo. Morrer é estar no tempo, e estar no tempo é viver. Temer a morte, portanto, é fraquejar diante da vida. Morrer, visto por esse aspecto, é adentrar mais fundo no coração do que vive; é viver com muito mais força e coragem, com muito mais intensidade; é penetrar na selva da existência e guerrear a guerra que ela nos proporciona. Morrer é dar o primeiro passo; é atirar a primeira pedra; é errar em meio às peregrinações improváveis da mata fechada onde, a cada instante, espreita-nos um de nossos inimigos. Morrer é beber até o fundo a taça do tempo e fazer justiça ao vinho bom que o constitui; é comer até os ossos o corpo de nossos melhores inimigos.

Morrer é nunca desistir. Nunca desistir da vida.

Até o fim.

Eis *em quê* a poesia faz pensar.

II

OS POEMAS E A POESIA



Uma questão de método?

No seu “Curto prefácio” a este nosso livro, por ele intitulado *Em quê a poesia faz pensar?*, Abrahão Costa Andrade afirma: “Incautamente, convidei o poeta e estudioso da poesia Carlos Felipe Moisés para juntos escrevermos um livro no qual pudéssemos articular filosofia e literatura”. Tendo chegado a este ponto, o leitor concordará comigo em que o incauto, no caso, fui eu. Nunca poderia imaginar que a pequena antologia, a que chamei *Poesia faz pensar*, despreziosa iniciação à arte poética, dirigida portanto ao leitor comum, especialmente o jovem em idade escolar, pudesse despertar num poeta-filósofo do porte do meu amigo Abrahão o elevado e concentrado interesse que acabou por resultar no presente livro.

Que articulação entre filosofia e literatura poderia brotar de um diálogo que tem como interlocutores, de um lado o aprendiz de poeta e operário esforçado, a serviço da poesia alheia, que eu tenho sido a vida toda, e de outro um poeta-filósofo, da competência de Abrahão Costa Andrade? Quando muito, isso mesmo que vimos até agora: uma densa e intensa reflexão filosófica extraída de poemas anteriormente analisados

por mim, aos quais eu não fui capaz de agregar senão um ou outro comentário menos óbvio. No que me compete, só a alegria de constatar que esses mesmos comentários serviram de pretexto a que o filósofo-poeta desenvolvesse as suas brilhantes explicações.

No mais, é o vivo contraste entre as minhas pontuais incursões pelos meandros deste ou daquele poema (bem que gostaria, mas não sei ir além das particularidades) e a larga viagem empreendida por Abrahão Costa Andrade à universalidade da poesia. A ideia, no meu entender, é clara, e me parece inquestionável: se existem objetos sem conta, aos quais chamamos *poemas*, existirá também, embora sob outra forma ou em outra espécie de realidade, um denominador comum, um atributo geral ou uma qualidade abstrata a que chamamos *poesia*.

Da minha parte, hesito em cogitar de uma poesia “em si”, quase sempre grafada com inicial maiúscula, pelo receio de que esta venha a ser encarada como uma espécie de *a priori* imutável, a partir do qual deduziríamos (mecanicamente?) as características de todo e qualquer poema com que nos deparássemos. Daí minha circunscrição à realidade palpável, à textualidade de cada poema, objetos particulares.

Se não for mera justificativa para as minhas limitações, será a proposição de um método, ou o primeiro esboço no encaicho de um. Método o que é, senão e tão somente um caminho? Muitos se iludem, acreditando que adotar ou forjar um método lhes dá a chave da sabedoria, a resposta certa a toda e qualquer pergunta. E a ilusão aumenta naqueles arraiais em que, hoje, não se fala mais em método, mas em *metodologia*, preciosismo pedante, guindado à condição de palavra mágica: abracadabra! Meu ceticismo me põe a salvo pelo menos dessa ilusão, embora não me poupe de todas.

Os caminhos são muitos e não há como percorrer a todos, mesmo porque o primeiro em que nos aventurarmos já nos poderá levar à Terra de Onde Ninguém Volta. Por isso Jorge Amado recomendava, na epígrafe que escolheu para *Os velhos marinheiros*: “Não se pode dormir com todas as mulheres do mundo, mas deve-se fazer força”. O jeito é seguir o conselho do poeta francês Robert Desnos (1900-1945), dissidente do surrealismo: “Si tu vas dans le boix / Prends garde au léopard. / Il miaule à douce voix / Et vient de nulle part”. (Na minha tradução infiel, só para manter o gosto da rima: “Se adentrares o bosque / Cuidado com o puma. / Ele mia com voz doce / E vem de parte nenhuma”).

Já da minha parte, como eu dizia, ater-me às particularidades de um ou outro poema (sonhando com todos os poemas do mundo, ou com a Poesia) é só *um* caminho, além de poder ser também, quem sabe, uma desculpa aceitável para não arriscar além da conta. Kant, regular como um relógio, caso se dispusesse a perder tempo com tão pedestres especulações, diria que eu só sei acercar-me das beiradas do fenômeno; o nóúmeno, para mim, é objeto incognoscível.

Não assim para Abrahão Costa Andrade, que tem o preparo, a experiência e o espírito abrangente capazes de trafegar do particular para o geral, e deste para aquele, vale dizer dos poemas para a poesia, e vai e volta, percorrendo em várias direções a sua esplêndida via de mão dupla. Eu, se o tentasse, estaria provavelmente sempre na contramão.

Admiráveis a leveza e a precisão com que ele convoca Lutero, Erasmo, Descartes, Calvino e o próprio Immanuel Kant, para iluminar o desespero desse Bocage que pena e morre diante da Razão que não lhe serve de socorro – e mais adiante nos brinda com um sábio excursão nietzschiano; a riqueza de sugestões que ele extrai de Fichte e Schelling, para adensar

as labaredas desse “fogo que arde sem se ver”, o Amor, na arquetípica definição camoniana; a finura com que ele entrelaça as profecias de Daniel, o hegelianismo e o corvo de Edgar Allan Poe, para irmanar poetas aparentemente tão díspares como Cruz e Sousa, Antero, Pessoa e Mário de Andrade; e seguiríamos por aí, não indefinidamente, mas sempre nos condenando (falo por mim) a percorrer mais uma vez os caminhos mapeados pelo meu amigo filósofo.

Dentre esses caminhos, o que mais me toca (não sei se o leitor concordará) é o penúltimo, dedicado ao tema da “Instabilidade”, com seu engenhoso procedimento de fraccionar o poema, para depois reagrupar, em mais de uma direção, as partes resultantes da desmontagem. Caeiro diz que “a Natureza é partes sem um todo”; já Abrahão Costa Andrade demonstra: o poema é aquele todo que está, por inteiro, em cada uma de suas partes, em seu dinamismo incessante, em suas infindáveis permutações. Mescla de mineração e arqueologia de sonho, o procedimento consiste em garimpar “os campos subterrâneos de sentido” que em todo (bom) poema se esconde, a fim de pôr a nu o que a superfície do texto via de regra disfarça: a inquietante “pluralidade dos sentidos”.

Para que o procedimento se realize a contento, é preciso que aí se consorciem, na dosagem certa (como neste caso se dá), o intérprete, o crítico, o filósofo, o poeta e o sujeito vivente – todos juntos, em uníssono, empenhados em “abrir uma fresta no poema e, dentro dela, cavar espaço por baixo das palavras para acessar o silêncio do papel [...], não simplesmente o ser-calado do papiro, mas o ser-sentido da vida pulsante sob as palavras, o ser cujo centro seria a pluralidade dos sentidos”. A conclusão não poderia ser outra. Tendo constatado que, “nem otimista, nem pessimista, a visão percuciente do poeta atinge o núcleo vivo do ser, para aí vislumbrar a ferida profunda, o

abscesso que o constitui: ser *é* nada”, Abrahão remata: “o fim da criação (a começar pela criação de nós mesmos) é manter perpetuamente aceso o estado de nascença, é fazer nascer, produzir/poetar: *poiesis*”. Melhor, muito melhor do que eu o faria, Abrahão demonstra o acerto da definição pessoana: “A poesia é o estado rítmico do pensamento”.

Por mais que me esforçasse, eu não teria nada de que divergir, nada que acrescentar. Insistir levaria apenas a uma feira de glosas e paráfrases. O leitor já o tem, na medida suficiente (e estará, quem sabe, à espera de outra coisa). Diante da performance de meu interlocutor, só tenho que aplaudir, e me regozijar com o fato de que esta partiu do estímulo proporcionado por minha errática perambulação no universo infundável e sempre renovado desses objetos da minha predileção, que são os poemas.

Mas nosso trato, no que diz respeito à minha colaboração neste livro (convite formulado, convite aceito), não poderia ficar só nisso. Optei então por contrariar o que expus de início, a respeito de “método”, já agora inspirado, quem sabe, na “dialética negativa”, proposta por Adorno: o pensamento que se volta contra si mesmo, para seguir adiante. Ou para abandoná-lo em definitivo.

A inspiração provém, também, do convívio de anos e anos com poemas e mais poemas, no curso do qual pude verificar que, nessa esfera, a grande constante, em todos os tempos, em matéria de linguagem poética, é a plethora de contradições, ambiguidades, contrastes, antíteses, paradoxos, ironias, duplo sentido e disfarces sem fim, de que todo poeta se serve, não para nos distrair, mas para nos desafiar. Então, há que aprender a conviver com isso, não só na teoria como na prática.

Assim, sem (muito) receio de trafegar na contramão, decidi trazer para este nosso diálogo, primeiro um texto em

que arrisco alçar voo, moderadamente, no encalço da poesia “em si”, um longo ensaio encetado a partir da poesia alheia, a que intitulei *Para quê poetas?*, onde ouso, aqui e ali, dar algum tímido salto do particular para o geral, e vice-versa. (Uma versão abreviada desse ensaio foi publicada como posfácio ao livro de estreia do jovem poeta Érico Nogueira, em 2008; a versão definitiva faz parte do meu livro, ainda inédito, *Tradição & ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*, a sair brevemente pela Opção Editora.)

Reúno em seguida um punhado de textos (melhor seria dizer: fragmentos de textos), quase todos inéditos, nos quais suspendo, por alguns momentos, a hesitação e me ponho exatamente a refletir sobre a poesia em geral. Não para rivalizar com as inestimáveis explanações de Abrahão Costa Andrade, claro está, mas, como diria João Cabral, para opor “o sim contra o sim”.

Se me limitasse a contrapor o “sim” ao “não”, poderia alegar em minha defesa que esses fragmentos, enfeixados sob o título *Frente & verso* (livro ainda em preparo), são da responsabilidade do praticante de poesia, não do crítico-teórico. Reflexões pessoais, portanto, coisa de foro íntimo: o que é a poesia, para mim, tão só. Quando qualquer generalização se esboçasse, o crítico, com seu apego à isenção, assumiria o controle e o aprendiz de poesia ficaria calado, a meia distância, só observando.

Os textos que vêm em seguida, já se vê, não são isentos.

Graças à generosidade de Abrahão Costa Andrade, e ao notável estímulo de suas ponderações, animei-me a bulir nesse reduto até agora (quase) secreto, onde guardo munição suficiente para que certo método, ao qual me apeguei ao longo dos anos, deixe de ser o que tem sido e venha a ser virado do avesso, na esperança de que daí resulte algum proveito.

Para quê poetas

1

No sétimo segmento da longa elegia “Brot und Wein” (Pão e vinho), Friedrich Hölderlin (1770-1843) pergunta: “Para quê poetas em tempo de penúria?” (Hölderlin, *Poemas*, trad. port. Paulo Quintela, Coimbra, Atlântida, 1959, pp. 215-217), indagação que será largamente glosada, por poetas e pensadores, século XX adentro, a ponto de seus sentidos possíveis se emaranharem, oscilando entre a clareza desconcertante e a obscuridade indecifrável. Mas não está em meus propósitos investigar a fortuna crítica do tema tão caro ao poeta alemão. Para o que me interessa, de momento, uma breve síntese, necessariamente simplificadora, será suficiente.

O “tempo” a que se refere Hölderlin não é o das circunstâncias históricas, ou das vicissitudes político-econômicas, germânicas ou europeias, da virada do século XVIII para o XIX, mas um tempo mais amplo, que se alastra desde o início da nossa Era, esse largo tempo ao longo do qual o homem, entregue à sua própria sorte, não tem feito senão lamentar a morte dos deuses: Hércules, Dioniso, Cristo. É o tempo da condição humana condenada a se avaliar pela sua própria medida, *reductio ad hominem*, já que se tornou impossível fazê-lo com base em qualquer medida mais duradoura, menos precária; um tempo cuja “penúria” se agrava, na medida em que a realidade histórica vai dando formas cada vez mais proeminentes à profética assertiva de Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas”.

Hölderlin se filia a essa espécie de Renascimento tardio, de sinal trocado, que foi o movimento conhecido como “Sturm und Drang”, introduzido na metade do século XVIII, na Alemanha, por Goethe, Schiller e outros. Ao contrário da euforia que, dois séculos antes, brotara do Humanismo italiano, logo espalhando-se por toda a Europa mediterrânea, na época dos grandes descobrimentos (uma euforia lapidarmente emblematizada na jactância camoniana: “Cesse tudo o que a antiga musa canta, / Que outro valor mais alto se alevanta”), o “Sturm und Drang” germânico, partindo da mesma constatação da grandiosidade da cultura helênica, não acredita em momento algum que esta possa vir a “renascer”, não acredita que algum “valor mais alto” possa emergir deste mundo reduzido à pálida medida humana. Na longa noite de trevas em que se encontra, como lemos em Hölderlin e outros poetas que partilham do mesmo sentimento, o homem não descortina em seus horizontes senão o imenso vazio espiritual deixado pela morte dos deuses, das crenças e das “medidas” antigas, irrecuperáveis, em face das quais o que veio a seguir é só desoladora decadência, “tempo de penúria”. Na abertura do mesmo sétimo segmento de “Pão e vinho”, Hölderlin exclama: “Aber Freund! wir kommen zu spät” (Mas amigo! viemos tarde demais), tarde demais para o tempo dos deuses, cedo demais para o tempo dos homens.

Martin Heidegger é talvez o pensador que mais demorada atenção dedicou ao fundo pessimismo antropológico aí implicado. Refletindo sobre aquela indagação hölderliniana, o filósofo afirma que, “na atualidade, já mal compreendemos a pergunta. Como havemos de compreender a resposta que Hölderlin lhe dá?”. Mais adiante: “Num tempo de penúria como o nosso, o homem sequer chega a se dar conta da própria penúria, a indigência se faz obscura para o próprio indigente. Essa incapacidade é o que há de mais absolutamente indigente em nosso

tempo” (M. Heidegger, *Holzwege / Sendas perdidas*, trad. arg. José Rovira Armengol, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, pp. 224-225).

Mas fiquemos por aqui. Recensar, ainda que sumariamente, as mutações poéticas e filosóficas dessa ideia de um longo “tempo de penúria” nos levaria longe demais, podendo também levar-nos, quem sabe, a parte alguma. O propósito desta breve referência a Hölderlin é apenas fornecer uma pista para a compreensão da bela coletânea de poemas *O livro de Scardanelli*, de Érico Nogueira (São Paulo, É Realizações, 2008). Mas, perguntará o leitor, que têm a ver os poemas de estreia de um jovem autor brasileiro, firmemente situado no século XXI, com essa pequena erudição germano-helenista, que nos leva de volta ao século XVIII, e a séculos mais recuados ainda? Responder “tudo” seria um evidente exagero, mas é possível afirmar que tem a ver, sim.

De início, lembremos que, por volta dos seus 30 anos, após toda uma existência de desencontros e infortúnios, Hölderlin foi diagnosticado como “louco”, sofreu uma internação que só fez agravar seu estado e foi considerado incurável, por médicos que lhe deram não mais que dois ou três anos de vida. Em 1807, pouco depois da internação, o poeta encontrou abrigo, em Tübingen, na propriedade de um mestre-carpinteiro de nome Zimmer, seu leitor e admirador, que lhe cedeu um pequeno aposento, do qual ele raramente se afastou, até o fim... mais de trinta anos depois.

No curso de sua longa noite de loucura – hipocondria severa seguida de esquizofrenia, segundo o diagnóstico da época –, o poeta continuou a escrever, muito pouco, é verdade, mas continuou, sempre sob pseudônimos invulgares, dos quais o mais frequente foi exatamente Scardanelli, o mesmo nome que, quase dois séculos depois, é convocado para figurar no

título do livro de estreia do poeta brasileiro. No caso do alemão, a relação entre esquizofrenia e o uso de pseudônimos parece inescapável. O leitor terá uma ideia justa do que se passa se atentar para determinada passagem, relatada pela maioria dos biógrafos.

Ao longo das três décadas durante as quais estive sob os cuidados do carpinteiro Zimmer e sua família, Hölderlin recebeu raras visitas: poucos poetas, amigos do tempo de juventude, alguns curiosos, um ou outro leitor anônimo. A mãe e os irmãos, assim como os parentes colaterais, jamais o procuraram. Um desses anônimos, certa vez, apareceu-lhe carregando um exemplar de *Hyperion*, publicado muitos anos antes, para comprovar a veracidade de sua admiração. Hölderlin folheou o volume, por um momento, e, apontando para os dizeres da capa, exclamou: “Der Name ist gefälscht. Ich habe nie Hölderlin geheissen, sondern Scardanelli!” (Esse nome é falso. Eu nunca me chamei Hölderlin, mas Scardanelli).

Já as relações entre esse inusitado Hölderlin-Scardanelli, ou entre o poeta que abdica ou se vê privado de sua identidade verdadeira, para assumir outra, fictícia, passando a adotar, a partir daí, na meia centena de poemas que veio a escrever, uma simplicidade em tudo distinta do que havia produzido até então; as relações entre esse instigante “caso” literário e o jovem estreante brasileiro é o que tratarei de deslindar, nos apontamentos que seguem.

2

Paul Veyne, o grande historiador da cultura, assevera que, desde Petrarca (1304-1374), todos nós, leitores de poesia, nos habituamos a divisar, no recesso de toda obra poética, a voz particular de um ego que expõe publicamente suas dores e alegrias pessoais, historicamente datadas e situadas. A partir daí, ao contrário do que ocorria na Antiguidade, quando era aceita como uma forma de encenação, a poesia lírica passa a ser encarada como confiança íntima (P. Veyne, *L'élegie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'occident*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 254 *passim.*). Camões, nosso petrarquista exemplar, colabora para endossar e reforçar o hábito, alertando-nos: “Sabei, pois, que segundo o amor tiverdes / Tereis o entendimento dos meus versos”. Desde então, o primado da voz particular e da subjetividade, que irmana sujeito-poeta e sujeito-leitor, tem sido encarado como verdade inquestionável, uma segunda natureza, indissociável do lirismo. Poesia passa por ser isso mesmo, entrelaçamento de subjetividades, sensíveis e permeáveis, propiciado pela franqueza com que o poeta nos expõe sua subjetividade modelar. Tal franqueza faculta a todos, dos primeiros leitores de Petrarca aos leitores dos poetas nossos contemporâneos, o acesso a esse entrelaçamento, que nos mantém na firme convicção de que estamos fortemente ancorados na realidade (a mesma dos poetas, pois não?), quando talvez estejamos apenas a alimentar a fantasia de que assim seja, ludibriados ou pelo engenho e a arte dos poetas, ou pela força da inércia.

Hoje sabemos (a malícia pós-moderna nos põe a salvo dessa ilusão, embora não nos torne imunes a outras) que nem

em Petrarca, nem em Camões, nem em nenhum dos nossos grandes poetas, antigos e modernos, o ego que nos fala em seus versos “retrata” a subjetividade ou a vida privada do cidadão responsável por esses mesmos versos. Hoje preferimos falar em “eu lírico”, para contrapô-lo à conjectura de um “eu empírico”, e já não exigimos do poeta a franqueza ou a “sinceridade” que dele se esperava, desde os tempos de Petrarca.

A razão é, afinal, elementar. A partir do *cogito* cartesiano, pouco a pouco fomos ganhando consciência de que esse ego, no qual ser e existir almejam sustentar-se, não é senão construto mental, algo que só aparece para o mundo na emergência da fala, fieira de palavras, simulacro de realidade. A linguagem humana não tem como *dizer* o mundo. Schopenhauer não hesitou: “O mundo é a minha representação do mundo”, e certa pós-modernidade nos convencerá de que tudo são relatos, tudo são discursos, ficções que variam ao infinito, supostamente no enalço de uma subjacente verdade singular (a verdade do eu ou a verdade do mundo), à qual não temos acesso. Ao proferir “eu”, Petrarca, Camões, Hölderlin – qualquer poeta – já não tem mais como *dizer*, com “sinceridade”, o que lhe vai pela vida íntima. Adorno chama a atenção para o fato de que “quanto mais soberanamente o eu se eleva sobre o ente, tanto mais ele se transforma sub-repticiamente em objeto e revoga ironicamente seu papel constitutivo. [...] Sem a alteridade, o conhecimento se degeneraria em tautologia; o conhecido seria o próprio conhecimento” (T. Adorno, *Dialética negativa*, trad. bras. Marco Antônio Casanova Rio de Janeiro, Zahar, 2009, pp. 152 e 159). O que daí provém será sempre simulação, representação figurada, encenação, tal como o fora entre os antigos e, ao que parece, nunca deixou de ser. Rimbaud admite: “Je est un autre”, ciente de que isso vale para todos os poetas, os que não sabem e os que sabem, com Fernando Pessoa, que o poeta

“finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”.

Se não levarmos em conta o fim da falácia da subjetividade lírica, o fim da ilusão de “realismo” que circularia tacitamente no intercâmbio entre o poeta e seus leitores, *O livro de Scardanelli*, de Érico Nogueira, só causará estranheza, e a incômoda sensação de descentramento. Se o leitor folhear o volume à procura do “eu empírico” de certo poeta brasileiro, de quem sabemos que é muito jovem (bem, muito ou pouco, quem terá a medida dessas coisas?), é graduado em filosofia por uma das melhores universidades do país, pós-graduado em letras clássicas, pela mesma universidade, e acaba de dar a público seus poemas de estreia; se assim proceder, a cobrar do poeta confidências íntimas, o leitor poderá sair de mãos vazias. Não terá um livro de poesia, mas o equivalente verbal à boneca do imaginário eslavo, dentro da qual se esconde outra, e mais outra, até que no desdobramento derradeiro se encontre o grão último, a figura de todas as figuras, da qual brotam todas as outras, mas da qual ninguém jamais pôde dar notícia.

O livro de Scardanelli não é apenas uma recolha de poemas, é a realização consciente e deliberada de uma concepção de poesia, para a qual essa ideia do fim da falácia da subjetividade é uma das chaves. Inútil buscar aí o “eu empírico” do jovem autor, não que este esteja ausente, podemos até dizer (paradoxo!) que sua presença é dominante, mas prefere expressar-se de modo enviesado, irônico, por meio de máscaras e representações metafóricas, tomadas de empréstimo não só a Hölderlin-Scardanelli, mas a outros poetas: Camões, Trakl, Rilke, Shakespeare, o Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*, quem sabe, e outros mais, que podem ter escapado a esta leitura, mas não escaparão a outras, mais atiladas. A poesia de Érico Nogueira se alimenta não só, mas também, da grande poesia alheia. Mas qual poesia

não está nesse caso? A diferença, talvez, é que nem sempre a revelação das fontes de que o poeta se acerca é assim tão direta, e tão criteriosamente articulada.

3

O livro de Scardanelli reúne um total de 72 poemas, de tamanhos e feitios variados, distribuídos por três seções, a saber: “Livro de horas”, “Cancioneiro inglês ou de Sandra Gama” e “Caderno de exercícios”. Na primeira, uma voz sentenciosa, predominantemente grave, mas serena, pondera sobre a inexorável passagem do tempo, que a tudo corrompe, não prometendo nenhuma certeza senão a morte, e decreta: “por isso come, bebe, goza a nitidez / de não saber se é desta, se duma outra vez”. É uma voz cantante, melodiosa, empenhada em reverberar a irisada multiplicidade de formas e cores que, em sua incessante mutação, a paisagem natural oferece ao olhar atento: sombra, nuvem, chuva, sol, o vento, o raio, o barro, o verde-musgo... E é uma voz que parece amoldar-se, com naturalidade, à suave cadência dos versos decassílabos ou alexandrinos, bem medidos, quase sempre rimados, que se alternam e se acomodam em quartetos e dísticos quase sempre regulares.

De tempos em tempos, repete-se a ordem que manda aproveitar a vida (“Por isso goza, Frederico, a parte / que do todo puder a tua arte”), com o objetivo de reiterar a inutilidade de todo esforço humano que não se concentre no instante fugidio, que não se liberte das lembranças irrecuperáveis ou das aspirações irrealizáveis: “O fim é calmo aqui, a esta hora / sem antes nem depois, total, agora”. Para além da ordem

expressa, porém, o que mais persuasivamente nos fala da atitude propiciadora dessa invejável sabedoria é o sereno mas firme controle da linguagem e suas formas – os metros, as rimas, as cesuras, os *enjambements*, a estrofação, os ritmos variáveis, que se intercalam e fluem com desenvoltura. É como se o alongado *discurso* dessa voz sentenciosa nos dissesse: se fores capaz de submeter as palavras ao seguro domínio de tua vontade, assim será, também, com tua alma inquieta e teu coração aflito. “Carpe diem” (goza os dias), ensina Horácio, pois o mais é “sonho de uma sombra”; “abdica e sê rei de ti próprio”, ensina Ricardo Reis, o horaciano heterônimo de Fernando Pessoa. De tal matéria se faz o “Livro de horas”, de Érico Nogueira. Mas não só.

A voz que aí desafia sua estoico-epicúrea lição de vida – a lição declarada ou a que se esconde sob a lição de poesia – escolhe desde o início a forma da conversação, e a escolha não terá sido arbitrária. “Todo diálogo reflexivo com uma declaração poética”, afirma Heidegger, “se dá no interior da reciprocidade entre discussão e clarificação”, como parece ocorrer com os ensinamentos desse “Livro de horas”. E o filósofo prossegue: “Só a conversação entre poetas, só o diálogo poético com uma declaração poética pode ser considerado verdadeiro diálogo. Mas também é possível, e não raro necessário, que o diálogo se dê entre o pensar e a poesia, já que é inerente a ambos, embora diferente em cada caso, uma privilegiada relação com a linguagem” (M. Heidegger, “Language in the poem: a discussion on Georg Trakl’s poetic work”, in *On the way to language*, trad. norte-amer. Peter D. Hertz, San Francisco, Harper & Row, 1982, pp. 160-161).

O diálogo que então se desenrola na primeira seção do livro é travado com um interlocutor único, “Frederico”, invocado a intervalos regulares, e que não é outro senão nosso já conhecido Friedrich Hölderlin, o mesmo que um dia afirmou nunca ter-se chamado Hölderlin, mas Scardanelli... Com efeito,

a moldura, mas só a moldura, dos poemas que formam esse “Livro de horas” em boa medida provém da série que Hölderlin compôs, depois de condenado à loucura: insistentes referências à Natureza e à passagem das estações; a candura do mesmo sentimento “ingênuo”, várias vezes reiterado; a monotonia dos títulos que se repetem, obsessivos; a mesma suave simplicidade de linguagem; as datas fictícias, implausíveis, no fecho de cada composição. (O leitor interessado no “Ciclo Scardanelli” poderá recorrer à tradução de Maria Teresa Dias Furtado, disponível em www.snpcultura.org/impressao_holderlin_ciclo_scardanelli.html <15/10/08>). Ao que parece, tudo são indícios da “loucura” que acometeu o poeta alemão, marcas da nova identidade que assumiu, durante seu longo recolhimento à casa do carpinteiro Zimmer. Mas não é a Hölderlin-Scardanelli que a voz do “Livro de horas” se dirige, e sim à identidade perdida (recuperada?) desse Frederico anterior à loucura. O leitor não terá dificuldade em detectar, aí, um complexo jogo de espelhos. Antes de tentar explicá-lo, recorramos ainda uma vez ao ensinamento de Paul Veyne (*op. cit.*, p. 228), de quem tomei emprestado o símile do espelho:

Um poeta, desde que seja de fato poeta, nunca é sincero. Sua alma é mobiliada com certo número de sentimentos, assim como a dos outros homens; além disso, nessa mobília há também um espelho, que reflete o resto do mobiliário. Nós só pensamos no mobiliário, esquecendo que o espelho é um móvel a mais; a alma que contém esse móvel de Narciso ou de exibicionista não é igual a outra que tivesse o mesmo mobiliário, mas não tivesse o espelho. Além do quê, esse espelho fabrica aquilo que se presume que reflete.

E aí está: a voz conselheira, que se dirige ao amigo Frederico, seu duplo, seu par, seria a de um Scardanelli “ensandecido”, no entanto perfeitamente sabedor de que, em seu íntimo, ainda vive o mesmo repudiado Hölderlin, embora não o dos fatos e da inglória existência pregressa, mas o das aspirações mais elevadas, que só agora, em meio à “loucura” apaziguadora, se aproxima da posse de sua almejada plenitude. Mas a mesma voz parece ser também a de um ego alheio, nem Hölderlin, nem Scardanelli, a voz de um “eu lírico”, inventado pela fantasia de um poeta brasileiro, do século XXI, a partir de moldes horacianos, que recomendam, como já vimos, “carpe diem”, e ainda “inutilia truncat” (elimina as inutilidades), não só as dos versos eventualmente mal elaborados, mas também as que corroem a alma repleta de desejos vãos; e recomendam sobretudo “fugere urbem et vivere in aurea mediocritate” (fugir da cidade e viver em áurea *mediocridade*). Tal é o sentido literal de *mediocritas*, mas para Horácio e Epicuro (tantos séculos antes da vitoriosa ascensão burguesa!), o termo tinha só conotações positivas: moderação, harmonia, meio-termo, ponderado equilíbrio entre extremos. De qualquer modo, é um conselho decisivo, seguido pela maioria dos poetas do Ocidente, como o engenheiro-naval Álvaro de Campos, esse nada horaciano heterônimo de Fernando Pessoa, que bem o tentou, mas se decepcionou: “Fui até ao campo com grandes propósitos. / Mas lá encontrei só ervas e árvores, / e quando havia gente era igual à outra” (F. Pessoa, “Tabacaria”, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1958, p. 251).

Podemos entender, então, que a voz presente em “Livro de horas” pertence também a um “eu lírico”, alheio e distante, que se dirige a certo Frederico, em cujo íntimo lateja, prestes a aflorar, o seu duplo “insano”, Scardanelli, a quem caberá (caberia?) desfazer todas as duplicidades, retirar todas as

máscaras. Mas o mesmo Frederico é também só um nome postiço, interlocutor imaginário, simultaneamente situado em Tubingen, no século XVIII, na Roma do século I antes de Cristo, na Lisboa das primeiras décadas do século passado, ou em qualquer parte deste imenso Brasil do século XXI, onde este instigante *O livro de Scardanelli* possa encontrar um leitor atento. De qualquer ângulo ou perspectiva que o consideremos, o mundo continua a ser (será sempre?) a somatória improvável “deste e do outro lado”, conforme anuncia o poema de abertura do “Livro de horas”, em sua melodiosa alternância de decassílabos e alexandrinos:

A hora lúcida de cara dupla
 rebenta no desenho da planície,
 e até que a sombra chegue, a nuvem
 chegue, fica
 e tira o gosto acre do azedume.
 Metade sim, metade não, há uma esfinge
 em toda hora que interroga e finge.
 Responde, Frederico, ao interrogado
 e olha o mundo deste e do outro lado.

Jogo de espelhos, claro está, além do mobiliário mais ou menos comum, como diria Paul Veyne. Loucura? Esquizofrenia? A lucidez será só a contraface da insanidade, e vice-versa? Perda/busca da identidade? Realidade e/ou fantasia? A vida efetivamente vivida e/ou sua imagem refletida em espelhos que refletem outros espelhos? O mundo é só a minha representação do mundo, como quer Schopenhauer, ou existirá de fato um mundo, aí, dado, comum a todos nós? A realidade (Alberto Caeiro, o Argonauta das Sensações Verdadeiras, não teve dúvidas a esse respeito) precisa ou não precisa de mim para existir?

Adorno ensina que “o objeto só pode ser pensado por meio do sujeito, mas sempre se mantém como um outro diante dele; o sujeito, contudo, segundo sua própria constituição, também é antecipadamente objeto. Não é possível abstrair o objeto do sujeito, nem mesmo enquanto ideia, mas é possível esvaziar o sujeito do objeto. Também pertence ao sentido da subjetividade ser objeto, mas não do mesmo modo como ao sentido da objetividade ser sujeito” (T. Adorno, *Dialética negativa*, ed. cit., p. 158). E a quem isso tudo dirá respeito? A que “tempo de penúria”, enfim, remete a instigante viagem que Érico Nogueira empreende à intimidade desse já agora mítico Hölderlin-Scardanelli? O leitor terá dificuldade em responder?

Caso as demais seções confirmem os procedimentos adotados em “Livro de horas”, *O livro de Scardanelli* pode ser lido, quem sabe, à luz da *alegoria*: o alvo verdadeiramente visado pelo enunciado dos versos, e pelos motivos que lhes dão origem, talvez não seja o que parece, talvez estejamos diante de um tríptico espelhado onde se refletem outro tempo e outro lugar, jamais declinados nominalmente, mas que se tornam, à medida que avançamos, cada vez mais reveladores da “penúria” em que hoje, analogamente, nos encontramos, exatamente por não a reconhecermos como tal, à semelhança da “indigência” que Heidegger imaginou ter sido denunciada na antiga elegia “Brot und Wein”. E aí está (estaria?) a resposta à indagação “Para quê poetas em tempo de penúria?": para devolver alguma consciência, ainda que por via alegórica, àqueles que a perderam de todo.

4

A unidade temática do “Livro de horas”, reforçada pela utilização uniforme de apenas dois metros, o decassílabo e o alexandrino, é ainda mais acentuada no “Cancioneiro inglês ou de Sandra Gama”, sequência de 24 sonetos em versos decassílabos, amarrados entre si pela presença obsessiva de um eu que, em vez de se voltar para fora, em busca de diálogo com algum interlocutor privilegiado, como o Frederico da seção anterior, volta-se para dentro, em regime de autoindagação constante, no encalço da apreensão de sua ipseidade: “o que pondero, o que lamento – é meu, / diz só respeito à praga do meu mal”, como lemos no soneto de abertura. O poeta parece seguir o conselho de Adorno: “Se a dialética negativa reclama a autorreflexão do pensamento, então isso implica manifestamente que o pensamento também precisa, para ser verdadeiro, hoje em todo caso, pensar contra si mesmo” (T. Adorno, *Dialética negativa*, ed. cit., p. 302). Mas antes de entrarmos no recesso dessa autoindagação, ou desse pensamento que pensa contra si mesmo, vale a pena determo-nos nos expedientes formais a que a série recorre, ao mesmo tempo protocolares (o soneto decassílabo, a dicção solene) e rebeldes, em face da relativa liberdade com que aí são manipuladas as formas clássicas.

O soneto, como o conhecemos em nossa tradição, é proveniente da Itália, século XIII, e é na origem uma breve composição de quatorze versos, repartidos em duas estrofes (uma oitava e um sexteto), montadas em função de um rigoroso esquema de rimas: *abbaabba cdecde*. Na passagem do século XV para o XVI, aclimatado o soneto à França, à Península Ibérica e outras partes da Europa, a oitava se subdivide em dois quartetos,

e o sexteto, em dois tercetos; nos quartetos, preserva-se a limitação a apenas duas rimas, com ligeiras variações; nos tercetos, o esquema se flexibiliza: três rimas, ou apenas duas, intercaladas com liberdade. Algo da estrutura original se mantém: os dois quartetos compõem uma subunidade, não só pela interpolação das mesmas rimas, mas por abrigarem uma proposição de ordem geral (premissa maior), a ser desenvolvida nos tercetos (premissa menor e conclusão), que por sua vez compõem, somados, uma segunda subunidade. A estrutura silogística é por demais evidente nesse tipo de soneto, também chamado “italiano”, que teve em Camões, entre nós, seu cultor máximo, tomado como modelo nos séculos seguintes. O leitor curioso em relação à presença camoniana na poesia brasileira – e Érico Nogueira passa a ser, desde já, um dos responsáveis por essa presença – pode recorrer ao excelente estudo de Gilberto Mendonça Teles *Camões e a poesia brasileira* (São Paulo, Quíron/MEC, 1976).

Não assim com o soneto chamado “inglês”, introduzido na Inglaterra no século XVI, por Spenser, que o adaptou à prosódia e à peculiar metrificacão inglesa, mais comprometida com a noção de “pés” (sequências de duas, três ou quatro sílabas, no interior do verso) do que com a mera soma de sílabas. A nova composiçãõ ganhou, com Shakespeare, de onde a designaçãõ soneto “shakesperiano”, seu formato definitivo, de três quartetos e um dístico, e um esquema de rimas mais variado: *abba cddc effe gg*. Nesse formato, algo do travamento silogístico permanece, mas uma importante novidade é introduzida: os dois versos finais, rimados entre si, sintaticamente isolados dos versos anteriores, passam a funcionar como fecho obrigatório, súmula ou síntese da “explanacão” levada a efeito nos quartetos. O soneto, assim, continua a ter duas subunidades, mas enquanto a segunda se reduz à brevidade do dístico, a primeira se espraia

pela abundância de doze versos, deixando de ser mandatário o trâmite que conduz do geral para o particular: o poeta agora pode, já nos primeiros versos, entrar diretamente no seu tópico de interesse mais imediato.

Independentemente das subunidades, a estrutura do soneto inglês pode ser representada, graficamente, pela divisão em quatro estrofes (4 + 4 + 4 + 2 versos); ou pela ordenação em estrofe única, com o dístico final deslocado um pouco para a direita; ou pela simples sequência de quatorze versos, todos alinhados à esquerda. É esta última a forma adotada por Érico Nogueira, nos 24 sonetos que formam seu “Cancioneiro inglês”: em todos eles, tem claro realce o dístico final, vitorioso e conclusivo, sentencioso, como na seção de abertura de *O livro de Scardanelli*, com sua cantante rima emparelhada. Embora o poeta não recorra ao expediente da estrofe isolada, nem ao deslocamento para a direita, os dísticos sempre se destacam: “A boca antiga, então, se mostra hábil / para falar do que corrói o lábio”; “Ó mar salgado, aonde, aonde chego / que o sal tempera meu desassossego?”; “Que douta fauna, fauna do oceano, / da pesca lírica, sonoro engano” – e assim por diante.

Se os sonetos deste “Cancioneiro” são ingleses, pelo destaque atribuído aos dois versos finais, não assim com os quartetos, que oscilam, na trama sintática e no variável esquema de rimas, entre a forma shakesperiana e a italiana, às vezes aparecendo como uma só estrofe de doze versos; outras, uma oitava seguida de uma quadra, ou vice-versa; e chegam à “ousadia” da rima toante e até mesmo à “heresia” do verso branco, sem rima, vale dizer solto e abandonado, para horror da ortodoxia conservadora. Esta é uma das características, aliás, a impedir que a maestria artesanal do poeta seja tachada de mero e anacrônico *divertissement* metrificatório.

Repare-se nos dois primeiros quartetos do oitavo soneto, em que a ousada rima toante (fórmula/norma) e os heréticos versos brancos (boca/estúpida), na primeira metade, são compensados pela retomada do esquema canônico, na segunda metade:

Se eu aprendesse a dispensar a fórmula,
as correntes que amarram minha boca,
reproduzindo, maquinal e estúpida,
a lei do mesmo jogo, a mesma norma
de não dizer bem quando digo “digo”,
ou, ao invés, dizer ao não dizer
– então seria cômodo, a meu ver,
tratar do que é amigo e inimigo.

O tópico que aí aflora é claro: que relação deve/pode manter com a tradição, isto é, com fórmulas & normas, o poeta cioso (ou no encaicho) de sua ipseidade, sua marca própria? A obediência estrita à tradição “maquinal e estúpida” não levará a marca alguma, muito menos própria; já o rompimento radical propiciará, quem sabe, essa marca, mas impalpável e incerta, a vagar, perdida, no imensurável vazio de si mesma. Partindo de uma primeira tomada de consciência (“a minha nau já vai deixar o cais, / vazia da abundância que juntei / e junto sempre e sempre e mais e mais / e nada somos pelo que somei”), o poeta acaba por concluir, a sós consigo:

...porque não me conheço
e nunca achei no espelho meu reflexo,
isso não quer dizer que não mereço
querer além do costumeiro nexo:
algo que quero porque não é meu,
mas que só eu vivi – de mim –, só eu.

Mas atentemos para o fato de que, além de ser “inglês”, este “Cancioneiro” é também “de Sandra Gama”. Quem vem a ser tal figura? Pede a tradição que a perquirição existencial do poeta lírico, no enalço de sua marca própria, de sua identidade verdadeira, do verdadeiro sentido de toda a sua existência, tenha sempre como núcleo e epicentro a figura primordial da bem-amada: Petrarca e sua Laura, Dante e sua Beatriz, Camões e sua Natércia, Hölderlin e sua Diotima. Assim também o “eu lírico” responsável por este “Cancioneiro” e sua Sandra Gama... Bem-amada real ou “amante de escrivainha”, como diria Paul Veyne? Ao contrário de seus antecessores ilustres, que insistiram em vender a ilusão (para si mesmos, primeiro, antes de a venderem aos crédulos leitores), Érico Nogueira não hesita em admitir, em tom farsesco:

Cansei-me da empolada elocução
e de chorar quem eu não conheci.
(...) Deus me livre
de chatear ainda o meu leitor
com essa tal de Sandra Gama, livre,
ainda que ela seja meu amor;
amor de quem eu nunca vi mais gorda,
e que, por isso, me entalou na porta.

Fique então sabendo o leitor: sentimos muito, o crítico e o poeta, mas nada disso é “verdade”, nada disso é “sincero”, tudo não passa de encenação. Atentemos nesta sequência de quase ferinas observações, de Paul Veyne: “Se o poeta não sustentar suficientemente a ficção pessoal estabelecida de início, o leitor a esquecerá, se não for filólogo, e as figuras recairão no anonimato. [...] O poeta não se propõe a retratar uma mulher que conheceu e a contar seus amores; ele retrata um gênero de vida. [...] Onde

se viu que a sinceridade é uma qualidade estética? Para acreditar nisso, é preciso ter mais gosto pelos mexericos, digamos, pela psicologia, do que pelo sentido literário” (P. Veyne, *op. cit.*, pp. 97, 101 e 106). O historiador se refere, claro está, à Clódia de Catulo, à Cíntia de Propércio e à Délia de Tibulo. Mas nada nos impede de incluir nesse rol a Sandra Gama de Érico Nogueira. “Autores”, afinal, “são atores, livros são encenações”, e quem o diz, já agora, não é um historiador da Antiguidade Clássica, como Paul Veyne, mas um poeta moderno, como Wallace Stevens (W. Stevens, “Adagia”, in *Modern poetics*, New York, McGraw Hill, 1965, p. 146).

O belíssimo nono soneto do “Cancioneiro”, por exemplo, de que já conhecemos o dístico final, com seu linguajar saborosamente quinhentista, inspirado no imaginário marítimo, tão caro a Camões e a toda a tradição lírica da língua, talvez não fale de uma dor “real”, mas fingida. Justamente por isso, quem sabe, merece ser saboreado na íntegra:

Rosto marinho, rosto deflorado,
 rosto caído e reparado e meu,
 parece que és um rosto de afogado,
 olho de peixe, lábio meio anil.
 Quer vá por este, por aquele lado,
 ando buscando um quê que já sumiu;
 verso ruim à parte – sou culpado
 por ir atrás do que se me perdeu?
 A tua voz de nuvem, sobre a água,
 ao atrair o barco que há em mim,
 choveu na praia em discorrida mágoa,
 e me arrastou ao mar, ao mar sem fim.
 Que douta fauna, a fauna do oceano,
 de pesca lírica, sonoro engano.

Se assim é, dirá o avisado leitor, que diferença faz? Ao ler nosso Petrarca, nosso Dante, nosso Camões, nosso Hölderlin, gostamos de ser enganados, gostamos de acreditar na existência real de Lauras e Beatrizes, como se fossem de carne e osso e não imagens quase transparentes, imortalizadas em versos raros. Por que, então, nos versos afinal nada cerimoniosos de Érico Nogueira, por vezes desconcertantemente sinceros, ao desfazer a fantasia, não podemos ter apenas a imortalidade de um sentimento comum, ainda que Sandra Gama e o mais sejam só encenação? Caso ao leitor incomode o fato de o poeta não fazer segredo disso, ele próprio se incumba de justificá-lo, no diálogo suposto no soneto de número 19, em tom mais uma vez farsesco:

“Depois de ler mais de duzentos versos,
 você me diz, de cara mal lavada,
 que isso que li são invenções perversas,
 que você não conhece a sua amada?”
 “É, bem, ah, sabe, né, a gente, enfim,
 confesso: não conheço a Sandra Gama.
 Seu nome é este, e ela existe sim,
 mas não sei onde, em Portugal, na Espanha,
 ou em esquivo, apenas, pensamento,
 escravo que só foge do seu dono,
 engole vida mas defeca vento,
 e assalta a casa-grande pelo sono.
 Por isso não conheço com quem lido:
 pois de mim mesmo sou desconhecido.”

No curso deste “Cancioneiro”, caso pairasse alguma dúvida a respeito, reaparece uma única vez (mais acertado seria dizer: finalmente aparece) uma figura sobejamente conhecida, o “doido” Scardanelli, anunciado no título do livro, mas na verdade

jamais mencionado nominalmente, até aqui, em nenhum verso do livro todo. E aparece justamente para se igualar à nossa inefável Sandra Gama – um e outra “sombras mentais”, como nos revela o soneto 22:

Para falar convém que haja um sopro
ou coisa assim, não sei dizer ao certo;
convém que a vida arda mesmo em dobro
sem que haja vida mesmo por perto;
convém que Scardanelli e Sandra Gama,
sombras mentais, ensombrem corpo e cama.

Quanto ao poeta, este continua à procura de si mesmo, tal como se propusera de início, e não se peja em recorrer ao leitor, para que este o socorra, no transe comum: “não sei se é flor, e menos quanto vale: / quem crê sabê-lo, por favor me fale”.

5

“Caderno de exercícios” – e talvez aí esteja a razão do nome – não tem o mesmo senso de unidade, de conjunto organizado, das seções anteriores, nem no que se refere aos temas e motivos, à dicção e ao tom geral, nem aos expedientes formais: tudo aí é variação e heterogeneidade, passando ao leitor exatamente a impressão de *exercícios* ou experimentos singulares, em múltiplas direções. Alguns temas e interesses, já percorridos no “Livro de horas” e no “Cancioneiro”, aqui reaparecem, como os ligados à Natureza e ao imaginário marítimo ou ao “carpe diem” horaciano; outros surgem pela primeira vez,

como os profetas do Aleijadinho ou a figura do Narciso. As formas variam, consideravelmente, desde a regularidade métrica e estrófica dos decassílabos (o metro preferido do poeta), que às vezes alternam com hexassílabos, agrupados em quartetos ou quintetos, às vezes resultam em sonetos de formato inglês, como no “Cancioneiro”, até a irregularidade das composições em verso livre, poucas mas significativas, pois representam o que talvez haja de mais potencialmente experimental na poética de Érico Nogueira, que não esconde seu apego preferencial às formas fixas.

Aí se delinea, quem sabe, o conflito básico que move não só este “Caderno”, mas o livro todo, entre o sujeito-poeta, desejoso de independência, e a tradição veneranda, que em princípio induziria ao retraimento e à impessoalidade. Mas nada aí denuncia quer a subserviência de quem se autoanula, quer a rebeldia de quem se empenha em exacerbar um ego demasiado de si mesmo. Tratando, por exemplo, de um tema tão propício a essa exacerbação, como é o tema de Narciso, ainda assim o poeta prefere adotar o distanciamento estratégico de quem apenas discorre a respeito, na tentativa de se desviar do tanto de autoconfissão que aí se esconde: “perscruta então o céu como um espelho / e vê que certa estrela é como um traço / do rosto mais secreto, o teu”.

O conflito, enfim, se põe em termos de aguda consciência dos contrários (a “dialética negativa”, tão cara a Adorno), que ao mesmo tempo se repelem e se complementam: o já consagrado e o ainda não explorado; a disciplina regrada e o livre improvisado, a certeza e o risco, “o amigo e o inimigo”, e assim por diante. Consciência, no caso, significa a certeza de que tentar anular qualquer dos polos em conflito resultaria em perda irreparável. O poeta se reconhece “condenado”, embora por livre escolha, a conviver com ambos, como quando se desdobra

num “tu” fictício, alter-ego inarredável, para reforçar a mágoa da autocondenação:

Daquela funda treva não se sabe
como voltar, a altura não se anela:
te resta o mar pisado e repisado,
pescar, talvez, o que já foi pescado.

Essa mão ergue, amigo, num instante,
outra mão em seguida o arruína:
por isso não há rota, e o navegante
perde o que teve, ganha o que não tinha.

Curioso observar que, aparecendo no final do volume, este “Caderno” será entendido obviamente como ponto de chegada. Tendo percorrido duas experiências centradas na disciplina interior, no esforço da unificação de núcleos reiterados em regime de cumplicidade temática e formal, como temos no “Livro de horas” e no “Cancioneiro”, o poeta agora se entrega à livre experimentação de rumos variados. Mas esta seria uma explicação simplificadora, baseada no pressuposto (falso?) de que a ordenação das seções corresponde à ordem natural da composição dos poemas. É possível também imaginar que este “Caderno de exercícios” seja um ponto de partida, espécie de “aquecimento” preparatório à experiência poética mais ambiciosa e abrangente, empreendida nas seções anteriores. O mais avisado, portanto, é aceitar esta terceira seção como ponto de chegada e de partida, concomitantemente, a insinuar que o conflito de base, atrás delineado, é ao mesmo tempo causa e efeito, dinamismo exemplar, representação de um impasse que está longe de ser resolvido e incessantemente se repõe e

se refaz, tal como a vida, tal como a poesia verdadeira – alfa e ômega, boca a morder a própria cauda, como o uróboro da lenda.

O “exercício” derradeiro, fecho do livro todo, mas ao mesmo tempo matriz de onde tudo proveio, é não por acaso uma singela tradução de um poema de Hölderlin. No posfácio, o poeta se manifesta a respeito, afirmando que a terceira parte do livro “termina com uma tradução, no sentido mais usual do termo, de ‘Lebenslauf’, do mesmo Hölderlin – o que não significa que não a tenha ajustado às minhas conveniências, que não revelo aqui nem alhures”. Não cometamos, pois, a indiscrição de tentar adivinhar quais seriam as “conveniências” do poeta. Limitemo-nos a colocar, lado a lado, a sua tradução, visivelmente livre e abreviada, e uma tradução mais antiga, virtualmente literal, não do poema todo, mas apenas das duas primeiras estrofes, matéria suficiente, quem sabe, para satisfazer a curiosidade do leitor.

Primeiro, a tradução fiel, de Paulo Quintela (“Lebenslauf”, in Hölderlin, *Poemas*, ed. cit., p. 135.), talvez “inconveniente”, no sentido de contrária às conveniências do jovem poeta-tradutor, já que segue de perto a modulação da fala hölderliniana:

Coisas maiores querias tu também, mas o amor
A todos vence, a dor curva ainda mais,
E não é em vão que o nosso círculo
Volta ao ponto donde veio!

Para cima e para baixo! Não sopra em noite sa-
grada,
Onde a Natureza muda medita dias futuros,
Não domina no Orco mais torto
Um direito, uma justiça também?

Agora a tradução “infiel”, que extrai do texto de origem algo que continua a serviço do traduzido, mas passa a servir também às conveniências do tradutor:

Querendo ser maior, vi que o amor
rebaixa tudo, a cólica nos curva;
o nosso arco não acerta a fruta
se a sua corda não estoura.
Em noite densa, em que não luz a lua,
quando a Natura sonha um outro astro,
me achei no fundo Orco, tão bizarro,
tão arredio ao nosso olho.

6

Permita-me o leitor um breve desvio. Ponhamos de lado, por um momento, o belo livro de estreia do jovem poeta brasileiro Érico Nogueira, e indaguemos pela função da poesia, em geral, ainda que não a grafemos com inicial maiúscula. Nosso pressuposto é que o ato poético, como quer W.H. Auden (logo adiante examinaremos isso de perto), é sempre um ato político.

Se pudéssemos perguntar a Homero, a Virgílio, a Dante Alighieri, a Camões ou a Shakespeare, e até mesmo a um Guerra Junqueiro ou um Castro Alves: “Como o senhor encara o problema das relações entre poesia e política?”, todos esses poetas se ririam de nós e afirmariam não saber de que falamos. Para os antigos, poesia e política são uma coisa só; a distinção, para nós tão clara, entre personalidade civil e personalidade literária, para os antigos era algo impensável, simplesmente

inexistia. Ao escrever o seu poema, o poeta antigo sabe, daquele camoniano saber “só da experiência feito”, que está produzindo um artefato a ser reconhecido como pertença de toda a coletividade, da qual ele não teria como não fazer parte, não apenas como poeta ou por direito de cidadania, mas conjugadamente como poeta e cidadão. O poeta antigo não se perguntaria “Qual é o meu papel, qual a minha função na sociedade?”, porque ele e seu público sabiam muito bem qual era essa função, e ninguém teria a menor dúvida a respeito. Ter dúvidas a esse respeito é privilégio do poeta moderno.

A função do poeta de outros tempos era servir de porta-voz aos anseios comuns; sua voz realizava o milagre de ser ao mesmo tempo voz pessoal e voz de todos. Bem, “milagre” para nós, modernos, vítimas orgulhosas da nossa malícia e do nosso ceticismo, e da nossa ilimitada capacidade de transgredir a fim de não deixar pedra sobre pedra, já que para o poeta e o leitor antigos (melhor dizendo, para o poeta e o *ouvinte* antigos), isso era tão natural como respirar. Por essa razão é que nossos antepassados poetas se ririam da pergunta pelas relações entre poesia e política, ou entre o poeta e a sociedade.

A ênfase que pus, linhas atrás, nas diferenças entre leitor e ouvinte diz respeito à notável importância da oralidade para a poesia antiga. Foi este o seu modo predominante, quando não único, de circulação, que garantiu ao longo de séculos a natural inserção do poeta-cidadão, e de sua poesia, nos interesses da sociedade. Reunido em praça pública com seus iguais, o poeta reiteradamente partilhava sua voz com o povo a ele irmanado, em datas cívicas, como parte das celebrações dos ritos comuns, relativos à glória dos heróis e dos atletas, à colheita e à guerra, à beleza e ao amor, aos vícios e à virtude – os ritos concernentes, em suma, à devoção aos deuses da vida e da morte. A

regularidade do calendário e a circunstância ímpar da vivência coletiva permitiam que a voz do poeta fosse a voz de todos.

O poder de comoção da viva voz do poeta, em uníssono com a voz do povo, perderá muito de sua intensidade quando a poesia passar a circular em forma escrita. Uma coisa é o impacto imediato da poesia a se alastrar pela praça apinhada de gente que reparte com o poeta, em comunhão gregária, as mesmas inquietações; outra bem distinta é a virtualidade da voz escondida nas páginas do livro impresso, calada, à espera de que leitores solitários, cada qual por sua vez, dela se aproximem.

Não foi por outra razão, aliás, que Platão expulsou o poeta da sua *República*, não porque este fosse um inútil, um parasita, ou porque não colaborasse em nada para a vida prática da Cidade Ideal, mas por ser perigoso, porque poria em risco a estabilidade do sistema, espalhando no seio do povo o germe de suas dúvidas e incertezas, já que a fantasia poética, de acordo com os filósofos governantes da *República*, estaria sempre dois graus afastada da Verdade, mas sem deixar de ser poderosamente persuasiva. De viva voz, em praça pública, diante da multidão entusiasmada, o poeta seria sempre um agente de corrupção e subversão. Excitado pelo exemplo do poeta, o cidadão não teria mais como distinguir entre Verdade e Mentira, tomaria uma pela outra, e a estabilidade da *República* ver-se-ia seriamente abalada, *quaisquer que fossem os temas abordados pelo poeta*. A fantasia poética – Platão já o sabia – será sempre desestabilizadora e subversiva.

Harold Bloom, com alguma ironia, não hesita em denunciar o moralismo e o pendor totalitário de Platão, mais preocupado com a estabilidade da *República* do que com a Verdade. Logo depois de garantir que o filósofo inveja a sabedoria do poeta, Bloom afirma: “Não temos de optar entre Platão e

Homero, embora o filósofo assim o quisesse. Se em último caso formos obrigados a isso, leiamos Homero” (H. Bloom, *Where shall wisdom be found?*, New York, Riverhead Books, 2004, pp. 81-82). Isto parece indicar, voltando ao desterro do poeta, que Platão não teria o menor receio de acolher Homero ou outro grande poeta em sua Cidade, se a poesia então já circulasse em forma escrita, no silêncio do papel: poucos lhes prestariam atenção. E é só por isso que, apesar da severa advertência platônica, os perigosos poetas gozam, até hoje, do seu pleno direito de cidadania.

O que está em causa, já se vê, nesse breve excursão aos tempos de origem da nossa cultura, é o mesmo engajamento do poeta, o seu firme compromisso social, a sua participação política – se o leitor me relevar o anacronismo de aplicar à poesia de outrora o vocabulário moderno que Sartre pôs a circular em *Que é a literatura?* (trad. bras. C.F. Moisés, São Paulo, Ática, 1989). A diferença é que, antes, tratava-se de um acordo tácito: para que o objetivo comum se cumprisse, nem o poeta nem o seu público dependiam de palavras de ordem. Tal acordo veio-se esgarçando pouco a pouco, sobretudo a partir de Guttenberg, para afinal ser rompido, a rigor já na metade do século XIX, com poetas como Baudelaire. Mas um século depois a questão ressurgiu, agora como questão propriamente dita, ou como *projeto* (um dos conceitos-chave da tese sartreana), isto é, como destino a ser cumprido, dever-ser, não mais como acordo tácito ou fato consumado.

Desconfio que a partir do *cogito* cartesiano e seus desdobramentos, mas sobretudo a partir de Baudelaire, instalou-se no mundo moderno o primado da *esquizofrenia* do poeta, em termos de cisão ou dissociação da personalidade. (Hölderlin, como vimos, é um anúncio do que a modernidade nos reservava.) De um lado, a persona do poeta propriamente dito,

personalidade literária; de outro o cidadão, personalidade civil; de um lado o sujeito que, longe de tudo e de todos, orgulhoso da sua diferença, mergulha fundo na subjetividade em crise; de outro o cidadão consciente, incapaz de resistir ao apelo da participação social, o sujeito responsável (e “responsabilidade” é outro conceito caro a Sartre), que abdica do seu próprio ego para se engajar politicamente nas boas causas coletivas. A máxima introversão a medir forças com a máxima extroversão. O resultado não podia ser outro: esquizofrenia.

O poeta moderno, rompido o acordo que durante séculos manteve com a sociedade, não tem saída senão enveredar pelos subterrâneos de sua vida íntima, intransferível, em busca de uma identidade pessoal que não é mais oferecida pelo consenso coletivo e precisa ser buscada em meio às armadilhas da subjetividade cindida ou fragmentada. A identidade do poeta antigo é dada pelo contexto social e preexiste à aparição de cada poeta; a do poeta moderno é uma entidade a ser construída em meio à subjetividade em crise, e será de pouca valia para os poetas subseqüentes: cada qual cuidará da sua própria, como se cada poeta fosse um universo à parte. A subjetividade, no caso, dirá respeito cada vez mais exclusivamente ao poeta enquanto poeta, em permanente conflito com a consciência dos deveres e obrigações do poeta enquanto cidadão.

Um dos emblemas mais precisos daquilo que, com alguma liberdade, optei por chamar de “esquizofrenia” é a célebre constatação de Rimbaud “Je est un autre”, que parece ecoar nos conhecidos versos de Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio, / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro” e em tantas proposições mais, similares, de poetas do século XX. Fernando Pessoa (ele-mesmo ou algum dos seus eus fictícios?) dirá que o destino do poeta moderno é “outrar-se”.

A saída para o dilema talvez consista em “voltar atrás, revisitar a tradição, mas com ironia, sem inocência”, como propõe Umberto Eco, em seu *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (*Postscript to The Name of the Rose*, trad. norte-amer. de William Weaver, New York, Harcourt Brace, 1984, p. 39.), quem sabe no encaicho daquele acordo antigo, mais de uma vez aqui referido. (Eco precisaria ter esperado até os anos 80 do século passado para reconhecer o que já se sabia décadas atrás?) Outra saída possível fui encontrar num belíssimo ensaio de W.H. Auden, no fecho do qual ele assevera, com todas as letras: “Em nosso tempo, a mera produção de uma obra de arte já é, em si, um ato político” (W.H. Auden, *O poeta e a cidade*, trad. bras. de C.F. Moisés, Rio de Janeiro, Espectro Editorial, 2009, p. 23.). Eu indagaria: em *nosso* tempo? Sim, talvez, mas a assertiva de Auden parece aplicar-se, com mais propriedade, à poesia antiga, essa que se beneficiara do entendimento que vigorou naturalmente, entre o poeta e a sociedade, ao longo de séculos.

Se pudermos reunir num só gesto a ironia radical de Bloom, que propõe preservar em última instância a sabedoria do poeta; esse inesperado “voltar atrás”, antídoto contra a ilusão do progresso ou da transgressão ininterrupta, preconizado por Umberto Eco; mais a ideia não menos radical de Auden, segundo a qual todo ato poético é substancialmente político – teremos então que a saída, se alguma houver, será reativar aquele entendimento ou acordo tácito, ancestral, que por várias razões se desfez. Seria isso possível? O acordo antigo se desfez por culpa do poeta, que se tornou, digamos, orgulhoso e egocentrado, excessivamente cioso de sua singularidade? Ou em razão das transformações que foram-se operando na sociedade, a ponto de nos submeter à aldeia globalizada, centrada na produção de bens materiais imediatamente descartáveis e na euforia

do consumo desenfreado em que hoje vivemos, esta sociedade cujo modelo parece ser, não sem alguma ironia, a Cidade Ideal concebida por Platão, na qual a poesia não tem lugar? É o poeta ou o leitor que, no mundo moderno, não é mais capaz de sintonizar e empatizar com o Outro?

Retomemos então, agora com um pouco mais de segurança, a ideia da dissociação entre cidadão e poeta, dissociação a que chamei “esquizofrenia”. Eu diria que o poeta moderno é um ser desprovido ou privado de cidadania, e a pequena vingança, ingênua e simétrica, “o cidadão é um ser desprovido ou privado de poesia”, seria de pouca ajuda. Minha desconfiança é que “cidadania” não deve ser encarada como figura jurídica, como condição atribuída ou outorgada pelas autoridades constituídas, de fora para dentro, a este ou àquele indivíduo, e não deve ser confundida com nacionalidade. Cidadania, no caso do poeta (mas creio que não só), é um estado interior, um estado de consciência que ou brota íntegro, de dentro para fora, ou simplesmente não existe.

É justamente essa a queixa insinuada por Auden (é uma queixa, pois não?): “Em nosso tempo, a mera produção de uma obra de arte já é, em si, um ato político”. O que o escritor anglo-americano sugere é que escassos benefícios provêm da filiação do poeta a um partido; do seu engajamento público nesta ou naquela causa; das suas declarações solenes em apoio a isto ou em repúdio àquilo. Com isso, ele tão só desempenha o seu papel de cidadão-poeta, alivia a consciência, a *mauvaise conscience* de que fala o próprio Sartre, e, cumprido o protocolo, o poeta-cidadão se sente liberado para continuar a perseguir, nos seus poemas, as idiosincrasias que bem entenda. Protestar, indignar-se, denunciar, como Sartre um dia exigiu, e de certo modo a exigência continua, costuma resultar em ato falhado: o protesto

é logo absorvido pelo sistema, que o neutraliza, rotulando-o como excentricidade bem-vinda, e acaba por transformá-lo em objeto de consumo, em *commodities*. A rebeldia de hoje, se não cair no vazio, estará condenada a ser a badalação mauricinha ou patricinha de amanhã. Quando não, antes de ser ato falhado, essa ambição pueril de reformar o mundo com o poder da palavra poética pode ser apenas ato falho, algo que diz mais respeito ao caráter de cada um do que a “posições” estéticas ou ideológicas.

Assim como Platão temia a periculosidade do poeta em relação à sociedade organizada, seria o caso também de temer o perigo inverso. Posto a serviço da Cidade Ideal (Sartre e Platão o aceitariam de bom grado), o poeta engajado lançaria o seu protesto veemente em defesa da Boa Causa, repetindo *ad nauseam* as “verdades” dogmáticas estabelecidas a priori pelos ideólogos de plantão, sejam os filósofos-educadores da *República* platônica, sejam os gestores da economia global, que hoje nos governam. O resultado é poesia-propaganda, poesia-panfleto, vale dizer não-poesia – ou, para recorrer à terminologia sartreana, a poesia que abdica da *opacidade* dos seus signos politicamente incorretos, substituindo-os pela docilidade da *transparência*. Enfim, Auden insinua que essa espécie de protesto ostensivo não constitui verdadeira manifestação de cidadania, já que neste caso poesia e política continuam dissociadas, a reforçar a esquizofrenia que estigmatiza este nosso tempo dividido. É só uma desconfiança, mas aí talvez se esconda a chave da questão.

Terminado o desvio (afinal, não tão breve quanto prometi), convido o leitor a revisitar, para reforçá-la, a ideia de um “tempo de penúria”, que Heidegger foi buscar no poeta seu antepassado, e com isso retornamos a *O livro de Scardanelli*, do poeta nosso contemporâneo Érico Nogueira.

7

“Para quê poetas em tempo de penúria?”, pergunta Hölderlin, e o filósofo o esclarece. A verdadeira “penúria” não é ainda a fome, o frio, a doença, a miséria, pois não há quem fique indiferente, não há quem fuja à consciência dessas carências, e algo sempre poderá ser feito no encalço de minimizá-las ou eliminá-las. A superação dessa espécie de penúria, não obstante, é sempre exequível, e o caminho que conduz a ela, como sabemos todos, é a compaixão, é a postura que se abre à aceitação da plenitude do Ser, no outro. O fato – e aí está a penúria para valer – é que tal atitude, *et pour cause*, foi praticamente escorraçada deste nosso mundo vazio de valores espirituais.

A verdadeira penúria, afirma o filósofo, é de ordem espiritual, é a privação do caráter, a passiva aceitação do rebaixamento da dignidade humana à condição irrisória de seres que produzem e consomem, mecanicamente, como se estivessem no melhor dos mundos. É essa a penúria suprema, a que passa despercebida: a deterioração da consciência, que só experimentamos em momentos de grave, profunda crise social. “Num tempo de penúria como o nosso”, diz Heidegger, “o homem sequer chega a se dar conta da própria penúria, a indigência se faz obscura para o próprio indigente. Essa incapacidade é o que há de mais absolutamente indigente em nosso tempo”. É nesses momentos, adverte o filósofo, que devemos recorrer aos poetas: só a poesia, com sua insubordinação essencial, será capaz de despertar as consciências entorpecidas e levar-nos a lutar contra a crise e a penúria que nos devastam.

Podemos então retomar algumas das questões suscitadas por *O livro de Scardanelli*, auspiciosa estreia de um jovem poeta

brasileiro. A indiscutível qualidade da coletânea é indício forte de que a nossa poesia atual (tivemos de aguardar até o século XXI!) encontra-se numa espécie de encruzilhada, reveladora de que já não é mais possível fingir que haja alguma tendência dominante, hegemônica, falácia que vem servindo, há décadas, como justificativa para ignorar tudo o que não se submeta ao grupo de pressão que acabou de tomar o poder. De transgressão em transgressão, estratégia destinada a garantir que, a cada geração, a falaciosa “hegemonia” se cumprisse, parecia termos chegado ao auge da negação de todo o passado e ao apogeu do sectarismo. Mas “auge” ou “apogeu”, como sabemos, é indício de esgotamento.

Defrontado com a obra do escritor estreante, o leitor dirá: anacronismo! Como é possível, em pleno século XXI, um poeta de tal modo apegado às formas fixas e à tradição, de tal modo empenhado nesse recuo a um passado longínquo? Que explicação haverá para o fato de um jovem poeta, hoje, não estar engajado na transgressão radical de todas as normas, esse exercício protocolar a que se entregam tantos poetas da sua geração, seguindo obedientemente o exemplo das gerações anteriores? De minha parte, eu sugeriria que começássemos por reconhecer que Érico Nogueira, senhor do seu ofício, dotado de notável domínio das formas de linguagem, não teria a menor dificuldade em transgredir o que bem entendesse, ou em simular as mais variadas espécies de transgressão. Se não o faz é porque parece ter-se dado conta de que essa iconoclastia de fachada, imposta pela tirania da moda e pela inércia, já não é capaz de transgredir seja o que for. A verdadeira transgressão, hoje, como na bela performance do jovem poeta, consistirá em migrar para o polo oposto, mas com imensa, transcendental ironia, como recomenda Umberto Eco, e sempre insuflada pela “dialética negativa” defendida por Adorno.

Há qualquer coisa no infratexto dessa realização poemática, apenas latente mas firme e discretamente assinalada no teor e na feitura dos versos, que corre o risco de passar despercebida. Trata-se, quem sabe, de uma insinuante voz em *off*, que nos diz: veja, ilustre passageiro, quão moderno soa, neste nosso tempo de entulho e negligência instituída, a severa e ao mesmo tempo irônica reconsideração da “loucura” hölderliniana; o recuo à ataraxia que Horácio aprendeu com Epicuro; a rigorosa disciplina de um alexandrino ou um decassílabo; aqui e ali, uns indícios de vulgaridade sabiamente imiscuídos em um estilo ambigualmente sublime; o uso bem casado de rimas e encadeamentos que não fazem implodir a amarração sintática mas a levam a brigar consigo mesma; um apurado e por isso discreto senso de humor; e tantos outros refinados expedientes, que nos mostram, afinal, o óbvio, que por isso mesmo corre o risco de ser esquecido: *nada é o que parece*. A retumbante fúria transgressora, que veio tomando conta das nossas mentes a partir da saudável insubordinação das vanguardas de um século atrás; essa fúria que parece querer seguir destruindo todos os já inexistentes valores em redor; esse simulacro de transgressão, na verdade, parece não ser nada. Tantas décadas depois de iniciado o processo, algum valor restou, para justificar o frívolo protocolo da iconoclastia?

Por navegar de forma deliberada contra a corrente dominante nas últimas décadas, e por realizar uma poesia de qualidade inquestionável, *O livro de Scardanelli* é bem a prova de que estamos diante de uma inequívoca multiplicidade de tendências, variadas e heterogêneas, um momento de alta criatividade, a demonstrar a evidência de que, em tempos de penúria, os poetas são extremamente necessários e imprescindíveis.

O fato é que “transgredir” deixou de ser, há muito, prerrogativa de poetas e artistas de gênio, estes seres de exceção que amamos considerar as antenas da raça, a nossa vanguarda. À medida que foi degenerando em fórmula estereotipada, a transgressão foi aos poucos migrando para os *faits divers* da mundanidade ávida de excentricidades e novidades descartáveis. Transgredir, hoje, é *fashion*, é estilo de vida (?), apologia do fútil e irrelevante, desde que “novo”, e deixou de cumprir com a missão de combater o que deve ser combatido, isto é, os obstáculos que se opõem ao progresso verdadeiro, ao genuíno aperfeiçoamento do espírito humano, no enalço de sua improvável mas nem por isso menos desejada plenitude. A transgressão institucionalizada, endossada por todos, acabou por gerar uma única regra a ser transgredida, a última que restou: ela própria. Tarefa de que os verdadeiros poetas, como vêm fazendo há séculos, não de se incumbir. *La transgression est morte? Vive la transgression!* Os governantes da hora, como na *República* platônica, finalmente chegarão a invejar a sabedoria dos poetas?

Frente & verso

1

Desde Baudelaire e Mallarmé, viemos aos poucos nos habituando à ideia de que o poeta inspirado e ingênuo é coisa do passado, fantasia obsoleta. Malicioso, o poeta moderno é senhor do seu ofício e exerce ou almeja exercer, sobre o ato criador, o mais completo domínio. Para nós, cada vez mais, poesia resulta de conhecimento e aplicação, vontade soberana e imaginação controlada, e não de qualquer mistério insondável, mito que os antigos cultivaram, ao longo de séculos.

A ideia ancestral de que a poesia se origina *fora* do poeta, chegando até ele no bojo do ar que ele “inspira”, entra em declínio pela metade do século XIX e passa a ser encarada como simples representação figurada do verdadeiro processo de criação, que se origina *dentro*, podendo então ser investigado à luz, por exemplo, dos avanços da psicologia, da antropologia e outras ciências. Tais avanços atribuem importância cada vez maior à noção de poesia como trabalho consciente, habilidade, domínio técnico, fruto da vontade deliberada do poeta. “Inspiração” vem a ser, a partir daí, mera convenção literária, à qual já não se atribui nenhum vínculo real com o efetivo processo criador, e a poesia deixa de fazer parte do “maravilhoso”, isto é, das interferências sobrenaturais na esfera humana; deixa, enfim, de ser dádiva dos deuses, vindo a ser concebida como expressão das fabulações de que a arte e o engenho do homem são capazes.

No entanto, de dentro ou de fora, proveniente de concessão divina ou de esforço humano, a têmpera poética,

ou aquilo que leva uns poucos indivíduos, e não todos, a serem poetas, segue sendo mistério. Enquanto aguardamos que a poesia, como previu Lautréamont, seja feita por todos, o mito de um modo ou de outro perdura. Nos últimos 150 anos, à medida que se expandia e se impunha a concepção moderna, a velha ideia do “furor” ou do “entusiasmo” (isso de o poeta se sentir habitado por um deus, como reza a etimologia e como acreditavam nossos antepassados) parece que insistiu teimosamente em permanecer, fazendo novos adeptos, a cada geração. Apesar de Mallarmé ter decretado, sentencioso, que poesia não se faz com ideias, mas com palavras, muitos juram, até hoje, secundando Manuel Bandeira: “Não sou poeta quando quero, mas só quando ela, poesia, quer”, na esteira da definição proposta por Benedetto Croce, no início do século XX, a partir da duradoura crença antiga: “A pessoa do poeta é uma harpa eólia que o vento do universo faz vibrar”.

Com base nessa inusitada convivência de concepções que em princípio deveriam excluir-se, podemos talvez aduzir que o poeta verdadeira e integralmente moderno será aquele que se envolva no propósito da conciliação das duas vertentes, de modo que a poesia venha a ser, para nós, o espaço privilegiado em que malícia e ingenuidade se conjuguem, em regime de ambivalência radical. Dilema intransponível? Um arremedo de solução seria passar uma borracha nos avanços notáveis da poesia, e da teoria da poesia, como *deliberação*, que se impôs no curso deste século e meio, e voltar atrás, fingindo acreditar na *involuntariedade* do ato criador, como dádiva divina. Outro arremedo é apostar tudo nas “coisas claras” sonhadas pelo engenheiro, ou no ato extremo de “cultivar o deserto”, fazendo o possível por ignorar que deserto é “pomar às avessas”, para usar de símiles muito caros a João Cabral de Melo Neto, este que é um dos mais modernos poetas da língua.

Há tempos, poeta e leitor vêm sendo convidados a conviver com a ambiguidade e a hibridez, sob pena de perder metade do espetáculo.

* * *

Os fiapos de memória, do tempo em que no meu caso tudo começou, me garantem que, de início, pareceu natural associar poesia e profissão. Ah, o sonho abandonado já ao se esboçar, na adolescência! Hoje desconfio que é talvez a chave para o que penso a respeito de poesia & poética – chave inútil, na posse da qual melhor seria esperar que me “abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta”, como diz Álvaro de Campos.

“Profissão” e seus derivados (profissional, profissionalismo, mas também professor) delimitam um campo semântico radicalmente ambíguo. De um lado, a conotação positiva: declaração pública de uma crença, trabalho realizado com proficiência, quase sempre isento de erros e desvios; de outro, a pejorativa: atividade mecânica e impessoal, mero cumprimento de uma rotina. A esta versão negativa de *professional*, contrapomos a figura do *amador*. Mas, à versão positiva, podemos contrapor a mesma figura. É só inverter os sinais.

Tal como se dá com “profissão”, o campo semântico em que amar, amador e amadorismo se inscrevem é igualmente ambíguo, podendo ganhar ou perder, num átimo, a conotação positiva ou negativa que lhe atribuímos. De um lado, “amador” é o que não sabe, mas experimenta ou se arrisca a fazer, para chegar a resultados quase sempre insatisfatórios; neste sentido, opõe-se ao profissional da primeira espécie, a positiva. Mas “amador” é também o que ama, e se empenha com fervor naquilo que faz, opondo-se agora à frieza mecânica do profissional da

segunda espécie, e casando-se bem com o sentido de profissão como confissão de uma crença.

Ao cogitar, pela primeira vez, da inusitada hipótese da poesia como profissão, pensei apenas na conotação benigna: profissional seria o poeta senhor do seu ofício, que realiza com proficiência os seus artefatos chamados poemas, de modo que dedicar-se à poesia, dessa forma, será uma profissão como outra qualquer. Mas a experiência se incumbiu de ir fazendo aflorar a conotação contrária, inalienável da anterior.

Quando tudo começou, na adolescência, pensei: o compromisso do poeta há de ser exclusivamente com a poesia. Discorrer a respeito, para analisar e teorizar, e sobretudo para tentar responder à impertinente mas inevitável pergunta “Afinal, o que é poesia?”, é tarefa que deve ser confiada a críticos e estudiosos, e não aos próprios poetas. A quem ocorreria, depois de contemplar por algum tempo “Mulher e pássaro ao luar” ou “Paris através da janela”, perguntar a Joan Miró ou a Marc Chagall: o que é pintura? Ou, depois de ouvir a “Sonata fantasia nº 1”, quem ousaria importunar o compositor, perguntando-lhe: afinal, senhor Villa-Lobos, o que é música? Mas ninguém hesita em dirigir a mesma pergunta aos poetas, dos quais parece legítimo esperar que, além de criar sua poesia, sejam também versados em poética, e estejam aptos a explicar de que se trata.

Durante algum tempo, recusei-me a dar qualquer explicação, até perceber que a pergunta está, há séculos, entranhada na alma do poeta, não é preciso que alguém a faça. Muitas razões haverá para que isto se dê. A mais imediata é que, ao cogitar de sua matéria prima – cores e formas, luzes e sombras, ou sons e silêncios, timbres e cadências –, o pintor ou o músico estará sempre mergulhado no âmago da sua arte. Não assim com o poeta, que, ao manipular palavras, tanto poderá estar a caminho de um poema como da mais banal e

prosaica realidade imediata, a chamada “vida prática”, na qual as palavras, dóceis e transparentes, são via de regra postas a serviço de teorias e explicações. Poesia é coisa ambígua, assim como a palavra, matéria de que é formada, participa ou pode participar, simultaneamente, de dois mundos: o da arte e o da não-arte. Talvez por isso Heidegger tenha afirmado, a partir de Hölderlin, que a palavra é a mais inocente e a mais perigosa das dádivas.

Vencida a resistência inicial, conformado com a hibridez, tenho passado a vida, não só mas também, a anotar no papel uns esboços de resposta, ou seja, os apontamentos aqui reunidos, que quase sempre mais perguntam do que respondem. (Como diz Fernando Pessoa, “a melhor maneira de responder é perguntar”.)

Embora não o premeditasse, todos eles foram concebidos segundo a perspectiva do praticante de poesia, e não a do crítico ou teórico. Mas não quero com isso dizer que sejam dimensões inteiramente separáveis, ou que eu seja capaz de repor em circulação, hoje, o olhar inocente e desarmado com que enfrentei, pela primeira vez, décadas atrás, o então chamado “mistério” da poesia, antes de ser contagiado pelo vírus da reflexão crítico-teórica. No caso, o exercício da crítica se converteu, há muito, em segunda natureza. A perspectiva adotada diz respeito apenas ao fato de que jamais pretendi escrever um tratado sistemático. São só uns apontamentos avulsos, empenhados em dar conta de como foi-se desenrolando em meu espírito a luta entre os polos excludentes, atrás delineados.

A hipótese de chamar ao conjunto desses textos *Profissão: poeta*, só perdurou até me dar conta de que era uma ideia demasiado óbvia. Pessoas ganham nomes antes mesmo de chegar à existência, depois passam a vida adaptando-se a eles. Não assim com os escritos, que precisam primeiro ter vida própria para só então merecer a sagração do batismo. Nome

adiado, acabei por topar, folheando umas páginas antigas, com o que julguei ser – este sim – o nome definitivo: *Geometria em chamas*, expressão que um dia forjei, para definir o indefinível. Poesia não é ambiguidade e hibridez, mescla de ingenuidade e malícia, cálculo e vertigem? Então, quem sabe, pode ser definida como “geometria em chamas”. Não se trata de tentar esconder o tanto de premeditação que o processo envolve, ateando aqui e ali uma ou outra labareda (fogo de palha?), para simular o impulso incontrolável ou a valorizada involuntariedade. Não se trata, tampouco, no sentido inverso, de ludibriar o arrebatamento irrefletido, enxertando aqui e ali algum desenho mais elaborado, artifício tão esperto quanto simplório. Trata-se de reconhecer que os dois polos antagônicos fazem parte integrante do processo, *ab ovo*, como irmãos siameses, inextricavelmente entrelaçados, cada qual a pelejar continuamente para impor ao outro a hegemonia de suas prerrogativas exclusivas.

“Geometria em chamas” poderia ser um bom disfarce, ou a constatação de que todo traçado criteriosamente geométrico pode, a qualquer momento, entrar em combustão; ou de que toda chama de rebeldia indomável pode inesperadamente gerar o seu acalentado sonho de equilíbrio e geometrização. O novo nome, portanto, óbvio não era, mas também foi descartado. Bastou eu me dar conta de que era elaborado demais – instigante, quem sabe, mas muito pensado, e com o inconveniente de obrigar o leitor a aguardar que uma explicação como esta o justificasse.

Logo em seguida dei a reunião por concluída, mas nada de nome. Vi-me então prestes a imitar o gesto aflito com que a grande escritora portuguesa Irene Lisboa batizou uma de suas novelas: *Título qualquer serve*. Mas, quando repassava mais uma vez estas páginas, para verificar se a cria estava toda aí, se nada escasseava ou sobejava, súbito atinei com o nome escondido nas entrelinhas, e que me escapara desde o

início: *Frente & verso*. Aí está, pensei, agora o temos! Fui logo aliciado pelo duplo sentido do segundo termo, que designa a parte de trás mas remete de imediato à poesia, permitindo que a duplicidade retroaja, para alimentar a ironia da frente falsa. O leitor, porém, dispensará explicação. É um nome simples e direto, falsamente óbvio, mas nada elaborado, e não se pensa mais nisso. Mas é preciso combater a ilusão de que haja nomes, títulos ou livros, definitivos.

Cálculo e vertigem, ingenuidade e malícia, inspiração e trabalho – *frente e verso*... O fato é que, anos a fio, não fui capaz de encontrar o desejado ponto de fusão, a conciliação dos contrários, assim na teoria como na prática. Mas fica aí o registro do esforço no seu encaicho.

2

Poetas e leitores têm em comum o interesse que dedicam à poesia. A bem dizer, só o objeto é comum, já que interesse e propósitos diferem, em cada caso. Para aqueles, a poesia interessa como repertório de exemplos ou “modelos”, a serem seguidos ou evitados. Os poetas leem por dever de ofício, em proveito próprio, para desenvolver e aperfeiçoar suas habilidades como poetas. Os leitores também se aproximam da poesia em proveito próprio, mas para extrair daí o possível prazer que a experiência lhes proporcione. Se assim é, haverá leitores do tipo “amador”, que encaram esse prazer como experiência íntima, intransferível, que a ninguém mais diz respeito, e os do tipo “profissional” (o crítico, o teórico, o professor, o pensador), que intentam explicar o porquê do prazer e das demais implicações

da experiência, dando a conhecer a algum interlocutor os resultados de suas tentativas.

Com isso, o interesse propriamente dito pode voltar a ser comum, conforme os poetas afinem seus propósitos pelo primeiro ou pelo segundo tipo de leitor. Haverá um tipo de poeta que prefigure ou pressuponha o leitor amador (e vice-versa), assim como haverá outro tipo de leitor, o profissional, que prefigure ou pressuponha outro tipo de poeta (e vice-versa). Nesse esboço de classificação, esquemática e artificial, a dificuldade maior consistirá, se insistirmos na simetria, em explicar o que viria a ser o poeta “profissional”.

Para o amador (leitor e poeta?), poesia é dom inato, o poeta já nasce feito; para o profissional (poeta e leitor?), poesia é uma habilidade que se adquire. Todos concordam em que “dom inato” e “habilidade que se adquire” não são compartimentos estanques: poesia será a soma dessas duas dimensões. O “dom”, meramente *dado*, é pouco, precisa ser aperfeiçoado, e a “habilidade” será um exercício estéril se não for amparada por algum talento. Dom é a predisposição para a poesia, é a poesia virtual ou potencial, latente nos indivíduos contemplados com a suposta dádiva. Mas nada disso terá existência enquanto não estiver *atualizado* em palavras, tarefa que exige um mínimo de habilidade. Só saberemos que o poeta tem um dom inato quando o poema já tiver sido convertido em palavras, sobre o papel. À “habilidade”, portanto, temos acesso direto, efetivo, e podemos lidar com ela objetivamente, ao passo que “dom” é só uma conjectura de efeito retroativo; não temos como deter nele próprio a atenção, salvo por via especulativa, que não raro conduz ao reino do imponderável e da fantasia. Só diante dos *efeitos* materiais – o poema – é que podemos admitir ou inferir a existência prévia dessa imaterialidade a que chamamos “dom”, à qual atribuímos a condição de *causa*.

De que matéria é feita a poesia? Matéria de vida, ocasionalmente expressa em palavras, dirá o *amador*; matéria verbal, palavras, não mais, dirá o *profissional* – acrescentando, malicioso: vida, matéria de vida? Que vem a ser isso?

O fato de todos concordarem em que dom e habilidade não são compartimentos estanques é logo posto de lado e esquecido. Na prática, a pergunta pela *matéria* da poesia suscita, sempre, respostas radicais. E a pergunta subjacente, “Que relações as palavras entretêm com a realidade que se estende para aquém e para além do poema?”, mal chega a ser formulada. A quem caberá, aliás, formular tal pergunta? A quem interessa a resposta? Ao leitor ou ao poeta?

De que matéria, afinal, é feita a poesia?

Digamos que nosso interesse não se detém nas palavras, isto é, não estamos interessados em saber, por exemplo, que significados tem ou pode ter a palavra “poesia”. Não estamos no encalço de conceitos e definições, de resto utilíssimos para atuar na vida prática, incluindo a vida prática de versos e estrofes. Nosso foco se concentra nas relações que as palavras entretêm com a realidade etc. Por isso não estamos interessados nelas, as palavras. *Mas dependemos delas para tudo*. Como lidar com a matéria de que é feita a poesia sem se deter nas palavras?

“De que matéria é feita a poesia?” é só uma formulação possível. Poderíamos perguntar, também, “Qual é a essência da poesia?” ou “Qual é a especificidade do fenômeno poético?” ou “Qual é o atributo exclusivo em razão do qual poesia é substancialmente poesia e não outra coisa?” e assim por diante. É isso o que procuramos saber. Mas ter uma definição na ponta da língua, extraída dos verbetes de qualquer vocabulário técnico, ainda não é *saber*. Saber, no sentido nada canônico e certamente ambicioso em que empregamos o termo, consiste em dominar determinado conhecimento, constituído a partir do nosso interesse pessoal

pelo assunto em causa e que resulta simultaneamente da prática de determinada atividade e da consciência que tenhamos de nós mesmos, assim como das coisas em redor – um conhecimento que resulta também do que pretendemos fazer com o conjunto de dados e funções implicados nessas três dimensões.

Esse conhecimento não repousa nos livros, ou em qualquer outra fonte fora de nós, à espera de que o assimilemos e o utilizemos. Saber, assim entendido, esse saber que só se realiza *na alma* de quem de fato aprende, como assegura Sócrates, exige o empenho total do que somos, antes, durante e depois de determinada experiência – no caso, a experiência de ler ou escrever um poema.

O contato com a poesia implica operações extremamente complexas, que nos põem em relação com um número surpreendente de graus e níveis de realidade. Ler um poema (com as devidas adaptações, valerá também para *escrever* um poema) significa acionar mecanismos de percepção que, de forma mais ou menos elaborada, captam os vários estratos do texto – o visual, o sonoro, o semântico, o sintático –, aos quais adere, por associação ou analogia, uma quantidade de referências de ordem psicoafetiva, biográfica, histórica, geográfica etc., que todo poema, por elementar que seja, contém. São tudo palavras, dirá o profissional, mas palavras que provêm de fora, passam a integrar a nossa mais recolhida intimidade, e imediatamente refluem para o lugar de onde vieram, em permanente e dinâmica relação com a realidade em redor, antes, durante e depois de lido/escrito o poema.

Poesia: enredamento circular. É matéria de vida e isso pode não ser nada; é mera virtualidade, mas tem a ver com a nossa vida e busca naturalmente a forma da expressão verbal, para nos dizer que ainda é mas já não é mais, e logo em seguida se desdobra em mais matéria de vida ou de poesia, e assim

indefinidamente. Só chegaremos a formular a pergunta se envolvermos, no enredo, a totalidade do que somos, se permitirmos que a poesia nos impregne e não se limite à condição de mais um dado arquivado naquele compartimento onde recolhemos definições ou onde se alojam habilidades.

Poesia implica uma cadeia dinâmica de eventos e situações, carregados de uma só e a mesma energia, que à falta de outra palavra (enredo circular) continuamos a chamar *poesia*. O polo firme, inquestionável, da cadeia é o objeto material, o poema. Do lado de lá (coloco-me agora na posição do leitor), a intimidade do poeta, seu dom, sua inspiração, a mistura de sentimentos, impressões, ideias, emoções, desejos, pensamentos etc. que se esforçam por encontrar sua expressão verbal ou sua fixação em palavras. Do lado de cá, a consciência alheia, que tenta apreender ou adivinhar a cadeia toda.

Determinado estímulo, originado quase sempre do mundo exterior, aciona a sensibilidade do poeta, que então fixa a atenção em certo objeto, certa forma, um som, uma cor, uma lembrança, o que seja. Nada definido, só uma impressão, que em seguida é livremente associada a outras impressões, presentes ou passadas, e também a sentimentos e desejos. A indefinição prossegue e, aos poucos, a pequena massa de ecos e reverberações começa a se articular em segmentos, sequências finitas e fragmentárias: esboço de ritmo. Concomitantemente ou não, essas sequências vão-se impregnando de sentido e passam a buscar a expressão verbal, sua comunicação em palavras inteligíveis – de início, para o próprio poeta, que só então as descobre, latentes na massa que se formou.

O poema não é efeito direto daquele estímulo-causa inicial, mas resultado de uma progressão complexa, regida pelo mecanismo básico da analogia, combinada com a metamorfose. Aquele núcleo denso de sensações e impressões,

que forma a intimidade do poeta, vai sendo progressivamente metamorfoseado em outras relações, por meio de associações livres. Tal metamorfose é função da imaginação e não do encadeamento lógico-racional – que os versos poderão abrigar, mas não necessariamente, e sempre *cum grano salis*.

Quando o amador (o profissional não perde seu tempo com bisbilhotices) pergunta ao poeta em que ele se inspirou para escrever o poema, este costuma dizer ou que a coisa nasceu de uma banalidade qualquer ou que ele não faz a menor ideia. Se for um poeta muito pretensioso ou muito distraído, confundirá inspiração com intenções e aproveitará o pretexto para discorrer sobre os altos propósitos de sua arte.

O poeta não tem como controlar *todos* os mecanismos que interferem nas metamorfoses e analogias que resultarão no poema, mas isso não impede, ao contrário recomenda que ele exerça o máximo de controle possível sobre certos níveis do processo criador, que dizem respeito à palavra, à escolha das palavras e aos efeitos a serem extraídos delas. Só o poeta saberia dizer, depois de realizado o poema, se é possível e se de fato interessa estabelecer limites rígidos entre arte e técnica, ou entre engenho e arte.

De que matéria é feita a poesia? Daquele quase-nada que oscila entre matéria de vida e matéria verbal.

3

Com isso não se brinca, pensei; com certas coisas não se brinca. Só hoje sei que, na verdade, é exatamente com *isso*, é exatamente com *certas coisas* que se deve brincar.

A poesia me pôs em contato com a alma irrequieta e o coração em tumulto, motor difícil de controlar. O espírito cartesiano instalou-se depois, esse espírito apreciador da disciplina que não tenho, mas exerço, venho exercendo há anos e anos, quase como uma segunda natureza. Coisa dos estertores da adolescência. O resultado é que estou sempre à mercê de toda sorte de excessos, como se não pudesse tolerar a mera hipótese de haver limites, como se precisasse descobrir, já, até onde posso chegar, mesmo sabendo que mal terei tempo de me dar conta.

Brinquedo arriscado... Quem sabe, forma benigna, porque homeopática, de autodestruição. O que sei é que os limites do corpo se estendem para além do motor que explode sem cessar e inflama a alma rebelde e atônita. Disciplina? A única de que sou capaz é a de linhas como estas; fieira interminável de palavras inúteis, responsáveis pelo roteiro cego que me conduz, desde sempre, ou quase, de lugar nenhum a parte alguma.

Não me lembro de ter *decidido*, nunca, que devia ou queria ser poeta. Os primeiros versos, protoversos, brotaram naturalmente, ao descobrir que a mão era capaz de ordenar umas palavras, uns ritmos, umas sugestões, simulando a domesticação da alma e do coração indomáveis. A descoberta da poesia coincidiu com a autodescoberta, a súbita apreensão do tumulto interior e, ao mesmo tempo, da faculdade de dizer, de escolher cuidadosamente as palavras, no encaicho da utópica harmonização dos contrários.

Poesia? Geometria em chamas, cálculo e vertigem.

Soube, logo depois, com uma mescla de alívio e decepção, que nada disso era original e exclusivo. Assim tem sido, desde sempre, com toda gente de alma irrequieta e coração em tumulto, vale dizer quase todos nós.

Jamais acreditei que ser poeta dependesse de qualquer dom inato, qualquer vocação irrefreável. É só uma questão de circunstância e oportunidade: a crise adolescente, o transe que nos obriga a escolher entre o rosto que nos deram e o que queremos ter. Persistir, como diria Bandeira, é indício cabal ou de que se é poeta, de verdade, ou de que a crise não foi superada. O espírito disciplinado pelo hábito só faz agravar a crise. A não ser que se aceite a ideia de que poesia, em sentido genérico, não é só o artefato verbal encontrável em páginas impressas ou suportes similares, mas é também um valor abstrato, intangível, que pode assumir os mais variados disfarces.

A poesia, em sentido estrito, resulta da vontade de criar. E criar o quê? Poemas, claro está, artefatos, *artifícios*, mais ou menos bem sucedidos na medida em que consigam ocultar seu caráter de artifício. Já a outra poesia, que é costume grafar com inicial maiúscula, simplesmente acontece, ou se manifesta aí fora, alheia à nossa vontade, como se fizesse parte do mundo natural, como se brotasse espontaneamente da constituição íntima das coisas, as quais, como diria Alberto Caeiro, não têm constituição íntima nenhuma.

É a esta segunda concepção que as pessoas recorrem quando se referem, por exemplo, ao *lirismo* de certa paisagem ou determinada cena; à *poesia* de um olhar ou um gesto sutil; ao encanto *poético* de uma silhueta, uma reação imprevista ou qualquer associação inusitada, involuntária, dessas com que a realidade nos brinda, a todo instante.

Ao nos defrontarmos com um poema, em sentido literal e literário, vamos conscientemente ao encontro da poesia aí supostamente represada ou inventada, por deliberação do poeta. Não assim com a outra espécie. Esta é que vem ao nosso encontro e nos colhe de surpresa. Mas para isso é preciso que nosso horizonte seja regido pelo signo da disponibilidade.

Até certa altura, somos todos disponíveis, amamos a disponibilidade que nos faculta atender, ou não, a qualquer dos múltiplos apelos com que a realidade nos convoca, diariamente, para o exercício de continuar vivo. Foi nessa altura (na adolescência, como não!) que se deu, no meu caso, a descoberta da poesia, a alheia e a própria. Ou não será a poesia o reduto por excelência do ser-em-disponibilidade? Mas depois de certa altura, tudo vai contribuindo, imperceptivelmente, para nos tornar cada vez menos disponíveis.

Enquanto dura a disponibilidade plena, somos movidos pela liberdade de escolha entre os apelos, que são vários. Depois, os apelos se reduzem a dois ou três, um só, e se transformam nos compromissos e obrigações que, então, nos movem. (Pensando bem, todas as vozes são passivas.) E a liberdade passa a ser mero vestígio, lembrança esgarçada, o bater de asas da gaivota contra o círculo imenso do sol, no horizonte baixo, sobre o mar.

Deve ser por isso que, na adolescência, experimentei a sensação de que minha vida tinha começado errado e já não tinha conserto; a sensação de que estava condenado a viver num beco sem saída, com direito a escavar o chão e a roer os muros, à procura da passagem secreta, à procura de um verso, na expectativa de que me “abrissem a porta ao pé de uma parece sem porta”.

Deve ser por isso, também, que passei boa parte da vida viajando, e achando que não podia parar de viajar.

4^{*}

Sim, você tem razão. É possível que tudo seja uma questão de medo. Mas medo de quê? De que minhas mãos não saibam encontrar o caminho do repouso para a sua carne rosada e macia? Medo de me enredar nos seus braços ou no labirinto da sua pele perfumada? De me perder no seu transparente olhar azul azul azul, como o deste ansioso céu de outono, que avisto agora, filtrado pela folhagem bronzeada do arvoredo em frente? Ou medo, minha doce amiga, de naufragar em seu rosto, seu mistério, seu corpo, filtro amoroso de uma nova era, e me esquecer do resto.

Sim, pode ser... Medo disso tudo, nada disso. Medo de que a escassa comunicação verbal nos arraste mais rapidamente, através da universal linguagem dos sussurros e gemidos, para o abismo do mistério de existir, o abismo a que não sabemos como chegamos, de que não sabemos retornar, e de que repentinamente nos descobrimos libertos, por obra e graça das palavras (ou das intenções), que vão tecendo, à nossa revelia, a imperceptível teia a que nos apegamos e que nos põe a salvo do desconhecido. (“O desconhecido é o único rei das vontades selvagens”, escrevi um dia, e devo ser fiel a essa rútila verdade.)

Destino? Sei de duas espécies de destino: por atavismo ou por combustão. Atávico é o destino atribuído à providência divina, deuses vários, determinismos. É a forma irrisória que assume a incompreensão do bicho homem por si mesmo. O destino por combustão ocorre toda vez que uma vida arde, penosamente, a despeito do que poderia conduzi-la a melhor porto. Este o verdadeiro destino: a consciência, inútil, de que nossa existência se engendra à nossa revelia; a consciência

4* Escrito em Iowa City, IA, EUA, durante o International Writing Program de 1974-75.

de que cada gesto nosso foi lentamente urdido nas camadas indevassáveis do ser e, quando aflora, aflora incontrollável e definitivo, deixando-nos atônitos e com uma revolta impotente (contra o quê?) errando nos lábios contraídos.

Como não atender ao apelo do desconhecido?

Ah, amara, amaramérica! Todos ou quase todos os meus sonhos flutuando libertos no ar! O ar do fim de amar e princípio de aroma: a consciência desamparada, toda a língua portuguesa à minha disposição, a mente repleta de palavras inúteis.

Mas a realidade não é constituída em língua portuguesa, nem em língua inglesa ou qualquer outra. O continuado exercício desta asséptica e estrangeira língua me tem posto a todo instante frente a frente com o desconhecido, que me sorri esfíngico – tal como você me sorria azul e distante, quando cruzávamos o oceano na caravela do Mayflower:

Teu sorriso se mantém no ar,
tua ausência acaricia minhas mãos.
Onde estás

agora que teu ser
em parte alguma se encontra
senão no gesto que deixaste
suspenso?

Teu sorriso se mantém e ofusca
a neve cintilante que cobre de ausência
um vago adormecido sonho
suspenso

no ar.

Teu sorriso brinca de amor
no ar,
no limiar do gesto abandonado
em minhas mãos.

Aqui estás
na branca paisagem que brota
sempre e nunca
dos meus olhos.

Teu sorriso se mantém no ar.
Meus olhos já não sabem ver senão a ti.
Ausência consentida, a neve continua.
(Que mais pode meu sonho te ofertar?)

Sonho azul, palavras...

As palavras nos frequentam e nos habitam, assim como nós habitamos quartos e corredores vazios. A realidade escreve por nós, e em nós, esta nossa límpida e impalpável existência, breve e cambiante como a das folhas, que começam a cair agora sobre o leito do Iowa River, fugindo do inverno que se aproxima, em busca de outra primavera e outro verão.

A realidade nos escreve, enquanto nós, insensatos, vamos preenchendo todo o espaço que encontramos (como esta página, como os silêncios que um inexplicável receio tecia entre nós, meu sorriso azul) com palavras palavras palavras – pálidas reverberações da Palavra com que a realidade nos espreita e nos desafia. E que nunca seremos capazes de pronunciar.

5

Minha vontade era dormir, mas não foi possível. A azáfama das aeromoças, lidando para que os passageiros se acomodassem, e acomodassem em algum lugar seguro os trastes que traziam pendurados nos dedos, nos cotovelos, nos ombros; as bandejas que passavam acima de nossas cabeças, para depositar à frente de cada um esse simulacro de refeição que se serve a bordo; o tinir dos copos, as garrafas que se despejavam, os cubos de gelo que tilintavam, alegres e luminosos – tudo isso me manteve, mais do que desperto, excitado.

A trinta mil pés de altitude, as nuvens lá embaixo, eu olhava o sol majestoso ao longe, na linha do horizonte, boiando no azul escuro, quase noite. Sabia que o burburinho no ventre do DC10 não devia ser responsabilizado pela minha excitação, que vinha de dentro, ansiosa e desgovernada, inversamente proporcional ao cansaço e ao sono, que só fui conciliar na madrugada seguinte.

Viver, para mim, até então, não fazia sentido se não fosse nas crinas do vendaval: sentir tudo de todas as maneiras, como tinha aprendido com Álvaro de Campos; experimentar tudo, avidamente, a fim de não perder uma só das oportunidades que a vida oferece, e que, pensando bem, não são tantas assim.

Minha ideia, mais instinto que ideia, era ir registrando tudo, para mais tarde avaliar melhor, e um dia voltar, apaziguado, a fim de aprofundar, mais serena e amadurecidamente, as experiências que a meu juízo valessem a pena ser revividas ou retidas na memória. E quando não fosse possível voltar?

Claro, sempre soube: nada é o que parece. Tudo são estruturas semitransparentes, que refazem e corrigem estruturas pgressas. A redoma, como a da aeronave em pleno

voo, é provavelmente uma das estruturas originárias, dessas que vão-se multiplicando vida afora, metamorfoseadas em outras estruturas.

Desde o começo, eu tinha lutado contra a tentação de me refugiar no bojo confortante da coisa literária, que me poria a salvo dos perigos do mundo. Assim encarávamos a poesia e a literatura, eu e os de minha geração, em São Paulo, nos idos de 60. Poesia: o último reduto dos mais altos valores do espírito, o derradeiro espaço, rarefeito, em que a vida valia a pena ser vivida.

A poesia é o autêntico real absoluto: quanto mais poético, mais verdadeiro, ensinava Novalis. Só poeticamente é possível viver, secundava Goethe. Todos achávamos que, se fôssemos impedidos de escrever, morreríamos, como garantia Rainer Maria Rilke, entre anjos e catedrais em ruínas.

De súbito, pouco antes de adormecer, a angústia cedeu lugar ao grão de areia, finalmente conquistado. Nada, miséria, o *nítido nulo*, como me ensinou Vergílio Ferreira, mas só meu, minha marca exclusiva. Iowa City também, poucas horas depois, era só uma lembrança. Todo o meu passado era só uma lembrança.

Muito acima das nuvens (“Quem, se eu gritasse, entre os anjos me ouviria?”), meu desejo era colocar os pés na terra. A poesia? A partir daí, poesia e literatura só poderiam valer se me conduzissem direto ao coração da realidade, à qual eu não saberia voltar. Só queria ter com ela, onde quer que fosse (Lisboa, Nova Iorque, Iowa City, São Paulo, tanto faz), meu primeiro contato.

Sem saber que estava a poucos minutos de Londres, finalmente adormeci.

6

Parece natural que o poeta se entusiasme com o que acaba de escrever. Ainda movido pelo impulso que o desencadeou, e tocado pela tensão extrema da luta com as palavras, é inescapável encarar o poema recém-escrito como objeto translúcido, que deixa entrever, tão nítido!, o belo feixe de intenções de que proveio. Passado o tempo necessário (às vezes menos de 24 horas; outras, longos anos), só então ele será capaz de *ver* a realização de fato conseguida, as palavras inscritas no papel. Nesse momento, parece normal, também, julgar que a intenção inicial se perdeu, *se quedó en el tintero*. Caso contrário, não haveria razão para reincidir. Se eu tivesse chegado a escrever um só poema que traduzisse fiel e plenamente a intenção pretendida, não teria por que escrever outro.

Creio que o talento para compor poemas não muda, não cresce nem define, com o passar dos anos. O que pode mudar é a habilidade com as palavras – conhecimento que se adquire, experiência que se acumula. Se o talento de fato existir, e prestar um pouco (porque há talentos que não prestam), o resultado será cada vez melhor; se não, a habilidade com as palavras, por mais refinada que se torne, equivalerá a um mostruário de cores, para quem pretenda pintar as paredes da casa: é só fechar os olhos... Mas eu prefiro admirar as cores novas do quarto e da sala com olhos de ver, não com os da imaginação. Quanto a senso crítico, o pendor para o ceticismo ajuda, mas não creio que o talento tenha muito que fazer, no caso. Crítica também é habilidade que se adquire e, como tal, só tende a crescer, vida afora. Ou enquanto durarem a curiosidade, o ceticismo e a insatisfação.

Apesar de apreciar tanto a um quanto a outro, nunca fui capaz de manter em harmonia o crítico e o poeta que em mim coabitam, praticamente desde o começo, embora sempre achasse (a ideia me soa benigna) que ambos têm muito que aprender um do outro. Com altos e baixos, comigo, pelo menos, tem sido assim. Se não me dedicasse à crítica, meus poemas seriam ainda mais imperfeitos; no sentido inverso, minha crítica ficaria aquém do que tem sido se eu não tivesse alguma familiaridade com o fazer poético. Graças ao crítico, o poeta vem resistindo à tentação da autocomplacência; graças a este, aquele não se rendeu à sedução da onipotência.

Assim, apesar do esforço, nunca fui capaz de amainar a nem sempre surda animosidade entre ambos. Mesmo porque, não depende só de mim, depende também do que circula fora: a imagem dominante, no meio (a imagem nossa e a alheia), do que venha a ser “poesia” e do que venha a ser “crítica”. Nesse lapso de várias décadas, tenho podido observar a variedade de doutrinas “definitivas”, que vigoraram absolutas, para em seguida sair de cena, sem deixar lembrança. Assim tem sido, e assim será, ao que parece, até que a hipótese do fim da História se confirme ou até que a Desconstrução não deixe pedra sobre pedra, daquelas que Demóstenes usava para destravar a língua. Então saberemos que é hora de recomeçar: *da capo sine fine*.

Durante anos, procurei estar bem informado, saber para onde apontavam os rumos da poesia, a deambulação lírica da raça, mas de certo modo acabei desistindo, ao me dar conta do que afinal já sabia desde o começo: está além da minha capacidade. Antes, eu aceitava, com entusiasmo, convites para me manifestar a respeito da “Situação Atual da Poesia Brasileira” ou algo equivalente: simpósios, encontros, saraus, congressos, depoimentos, *happenings* vários. A cada vez, a situação era

outra, mas, quer o convite se dirigisse ao crítico ou ao poeta, ou a ambos, era esse mesmo o tema que me comovia. Hoje, quando algo semelhante se oferece, hesito, procuro esquivar-me: não tenho nada a dizer, nada que todos não saibam, à exaustão. Ou saibam ao contrário.

Mas pode não ser nada disso. Pode ser que eu venha usando a esQUIVA como desculpa para me concentrar na minha pequena luta interior, essa do poeta e do crítico que teimam, há anos, em se digladiar. Habilidade, adquirir alguma, quase imperceptível (o esforço foi bem mais avantajado que o aperfeiçoamento), mas o poeta, que nunca chegou a acreditar no que *in illo tempore* lhe afiançou a doce e sempre lembrada professora dona Laís, a ler em voz alta, para a classe, uma composição minha, e a proclamar: “Aqui está um colega de vocês que tem veia poética”; o poeta, eu dizia, talvez temesse já não ter mais o que dizer, se é que um dia o tivera. Em nome de quê, então, apostar tudo na suposta habilidade?

Quem sabe, um dia, eu volte a escrever um poema *sem dar por isso*, um daqueles poemas que só será poesia caso dona Laís – gesto delicado, voz pausada – se disponha a lê-lo para o bando todo, outra vez reunido.

7

Na vida cotidiana, desafio é o obstáculo que incomoda, que retarda o passo das coisas, obrigando-nos a parar para pensar, rever, refazer, e só depois recomençar. Por isso tendemos a evitá-lo. Ou fingimos que ele não existe. Já em poesia “desafio” não é o acidente indesejado, mas a condição de existência do ato criador. Não há criação genuína que não seja movida a

desafios. E não me refiro só aos de fora, decorrentes das grandes expectativas e das grandes decepções comuns a toda uma época; refiro-me sobretudo aos desafios de dentro, que o próprio poeta se impõe, seja por instinto, seja de caso pensado. Quais seriam os desafios – os de fora, claro está – enfrentados pelo poeta, hoje? Um deles, sem dúvida, é não se satisfazer em ser lido e querer, também, ser ouvido, ou seja, o poeta espera contar não só com o leitor, mas também com o ouvinte, mas isso não é nada fácil: nem todo poema se presta a ser dito, nem todo poeta tem disposição ou aptidão para dizer bem um poema.

Há muitas e muito boas razões para insistir em que o poeta busque o ouvinte e não se limite a deixar seus poemas na superfície da página, à espera do leitor – razões que, embora antigas, algumas delas ancestrais, são de inquestionável atualidade. Mas existe outra razão que, sem ser exclusiva da nossa época, ganhou recentemente uma força e um poder incomuns. Hoje, mais do que nunca, há uma considerável demanda por “poesia falada”, fato que eu considero auspicioso e mais do que bem-vindo. Temo, no entanto, que isso possa atender mais aos interesses de pseudoverdades tipo “nós vivemos a sociedade do espetáculo” (pseudoverdades empenhadas na idiotização do público consumidor), do que aos interesses da poesia propriamente dita, sem trocadilho. Neste caso, boas intenções à parte, os poetas correm o risco de entrar em duelo com a loira do tchan, o Big Brother & os programas de auditório. De qualquer modo, isso diz respeito às circunstâncias de época, aos desafios que vêm de fora, como esse que leva o poeta a se deixar seduzir, digamos, pelo plim-plim. Mas é preciso dar espaço aos desafios que vêm de dentro, para só depois abordar o que, no meu entender, é o grande desafio do nosso tempo.

Minha ideia é simples: sem talento e inspiração, seja isso o que for (até hoje, ninguém foi capaz de defini-lo a contento,

mas em compensação ninguém foi capaz de provar que a coisa não exista), não haverá poesia, não haverá criação de qualquer espécie. Um entendimento plausível de “talento & inspiração” seria: é o dom inato, a vocação, a facilidade etc., que algumas pessoas têm, outras não. Mas isso é apenas um aviso: “Você foi premiado, você foi contemplado, de graça, com uma certa propensão que lhe facultará escrever poesia. Caso se dedique a isso com afinco e se prepare para explorar esse dom, algo valioso poderá resultar”. Acontece que a maioria dos felizardos lê mal o aviso, quase todos ficam deslumbrados e satisfeitos com os primeiros resultados, que parecem brotar naturalmente, embora de “natural” não tenham nada, são só uns ecos, umas reverberações de lugares-comuns conservados pela memória, desde a infância, e se põem a repeti-los, *ad nauseam*, como se fosse uma rotina tranquila, isenta de obstáculos. Se for este o caso, teremos perdido nosso tempo: mais uma dose de talento & inspiração, aleatoriamente distribuída, terá sido desperdiçada.

Como toda arte ou ofício, poesia é aprendizagem que se adquire, com trabalho, esforço, treino, exercício, persistência, disciplina, conhecimento e por aí vai. Não é um presente que se receba, tipo pacote pronto, de tal modo que bastaria abrir a boca para estarmos conversados. O desafio número um, dentre os que o próprio poeta se impõe, com certeza o mais duro de todos, será jamais se satisfazer com o que venha a realizar, será exercer sobre suas boas intenções poéticas a mais severa vigilância. Quaisquer que sejam o reconhecimento, a aceitação e o aplauso obtidos com as primeiras tentativas, o poeta deve sempre se impor o desafio de julgar que é capaz de fazer melhor. Se a vaidade ou a presunção o levarem a confiar no talento, não sairá do ponto de partida; mas se apostar pelo menos metade de suas fichas na aprendizagem, a inspiração tenderá a crescer,

e então alguma poesia de valor talvez venha a ser criada. Pois é, *talvez*... Nunca haverá certeza de nada.

Por isso, há que tomar cuidado com o engodo que rasteja do lado de lá: estudo, conhecimento técnico-teórico, exercício etc. não levam a nada se não estiverem a serviço de talento e inspiração verdadeiros. Caso contrário, toda oficina de criação literária teria a obrigação de produzir, todo mês, meia dúzia de escritores e poetas geniais. Em resumo: convém não ficar muito feliz com a eventual facilidade encontrada sem esforço; convém, antes, impor-se o desafio de buscar sempre algo que apresente alguma dificuldade, algo que esteja um passo adiante do que já tenha sido realizado. Isso dificilmente trará a felicidade, mas propiciará uma ligação direta com o dilema da avaliação, do juízo de valor, que por sua vez remete, a meu ver, ao grande desafio do nosso tempo.

Com exceção dos megalômanos, que nunca se põem em dúvida (e isso não tem nada a ver com poesia, é só um traço de caráter, ou falta de), todo poeta se pergunta, e pergunta a quem estiver por perto: afinal, este, que acabei de escrever, é um bom poema? No mundo moderno, pós-iluminista – e os dias de hoje vivem a exacerbação dessa “verdade” –, todo poeta minimamente ajuizado sabe que a resposta será sempre relativa. Quem fizer questão, não terá dificuldade em encontrar algum amigo mais generoso, alguma tribo, alguma plateia, alguma comissão julgadora que afirme a genialidade de qualquer poema que escreva. Caso isso não o satisfaça, tal como não deve satisfazê-lo o talento com que tenha sido agraciado pelo destino, o grande desafio do poeta, hoje, será desconfiar, sempre, e estar pronto a abrir mão do estímulo precioso advindo do elogio, do reconhecimento, do aplauso. E deve tratar de desenvolver seus próprios critérios de julgamento. Mas (a megalomania é um perigo sempre à espreita) isso não têm nada a ver com autossuficiência, não têm

nada a ver com “eu me acho bom e não tô nem aí pra quem não achar”. Desenvolver seus próprios critérios significa apurar a capacidade de discernimento, para distinguir entre juízos bem fundamentados, que variam muito, não são unânimes, e a mera idiosincrasia de quem julga, fazendo o possível para ajustar a autoavaliação às eventuais avaliações alheias, quer as que se baseiem nos voláteis critérios do momento presente, quer as que provenham de critérios já testados pelo uso prolongado.

Essa preocupação, é verdade, não tem a ver, *diretamente*, com criação poética; tem a ver, mais, com conhecimento técnico, teórico, especializado, de poesia em geral. Antigamente, os poetas não precisavam dar importância especial à questão do valor, pois havia os julgamentos de consenso, de médio e longo prazo, em que era possível confiar, *cum grano salis*. Hoje, neste nosso tempo de radicalização do relativismo, em que todos os valores se igualam, em que tudo pode ser ao mesmo tempo verdadeiro e falso, o poeta não tem como escapar do imenso desafio que é arcar com a responsabilidade da avaliação e do julgamento, não em nome da arrogância e sim da humildade, que consiste, no caso, em cotejar com algum equilíbrio os julgamentos possíveis.

Sei muito bem que essa minha ideia de “desafio” não se aplica a toda e qualquer poesia e jamais seria endossada por todo e qualquer poeta. É só *uma* concepção, entre outras. Para ilustrar, nada melhor que o diálogo famoso (confesso que não sei se é lenda ou verdade) travado um dia entre João Cabral e Vinícius de Moraes, em que o primeiro teria dito: “Se um dia aparecer um poeta com o seu talento e a minha disciplina, então este país terá um grande poeta”.

8

Não há notícia de poeta algum, em qualquer época, que não fosse diferente de todos os seus contemporâneos, a despeito das inevitáveis semelhanças. Por mais rígidos que sejam os parâmetros de determinado momento histórico (o parnasianismo, por exemplo), isso não impedirá que cada poeta os siga a seu modo, preservando sua individualidade. Sempre que compararmos quaisquer poetas da mesma época, encontraremos semelhanças e diferenças, e isso depende menos das “regras” coletivas do que da capacidade criadora e do temperamento de cada um.

Seja debaixo de padrões rígidos, como antigamente, seja tangidos pela atual liberdade de fazer a poesia que bem entenderem, os poetas sempre seriam diferentes. As divergências, assim como as convergências, brotarão mais de dentro do que de fora. Ou antes da abolição das formas fixas os poetas eram todos iguais? Ou as diferenças entre os poetas modernos provêm da abolição dessas formas e não da individualidade de cada um? Hoje não temos mais padrões comuns, é verdade, mas continuamos a ter padrões relativos, seguidos não por todos, mas por “famílias” de poetas.

A questão diz respeito não a diferenças e semelhanças, mas a qualidade e avaliação, a julgamento e juízo de valor. Em nosso tempo, não existe mais, quanto a isso, nenhum consenso ao qual os poetas pudessem apegar-se, salvo os subconsensos, que se multiplicam ao infinito, forjados pelas “famílias”, vale dizer as panelas, as igrejinhas, os grupos de pressão. Em nosso tempo, bom é o que cada poeta, com o respaldo da sua tribo, considera bom. Eu, índio sem tribo, não gosto nem desgosto

disso. Apenas constato, mas não pactuo. Algum poeta confiaria integralmente na minha opinião, para saber se determinado poema seu é bom ou mau? Confiaria integralmente na opinião deste crítico ou daquele leitor? Mas aposto que também não confiaria integralmente na sua opinião pessoal.

Neste ponto, é preciso estar atento à possibilidade de discordarmos não daquilo que o outro disse, mas daquilo que, na nossa imaginação maliciosa, o outro teria deixado subentendido. Muitas vezes, nada ficou subentendido. O que eu deduzo é: em face da desconfiança generalizada, convém admitir que, *em princípio*, todas as opiniões, por divergentes que sejam, são portadoras de alguma parcela de verdade, desde que venham acompanhadas de algum arrazoado, uma argumentação consistente, um raciocínio plausível – espírito crítico, em suma. É isso o que entendo por avaliar ou julgar, que não deve ser confundido com a mera idiossincrasia, ou com o gosto e as conveniências de cada um.

Os poetas antigos podiam confiar essa tarefa aos outros, ou ao consenso, embora sempre com reservas e restrições. Só poetas muito ingênuos confiam cegamente nas opiniões de consenso. Como dizia Nelson Rodrigues, “toda unanimidade é burra”. Hoje, essa mesma tarefa de avaliação deve ser assumida *também* pelo próprio poeta. Mas, para isso, é preciso que ele esteja preparado, a não ser que deposite uma fé inabalável, irrefletida, no talento que o destino lhe deu e se satisfaça com o aplauso eventualmente obtido.

Além de ser movido pelos desafios com os quais esbarra, no mundo aí fora, ou que ele próprio se imponha, o poeta é movido também pela avidez. Uns são ávidos de reconhecimento; outros, de conhecimento. Aqueles se interessam pelo aplauso que consigam obter, e fazem toda e qualquer concessão para conquistá-lo; estes são movidos pela perspectiva de desenvolver

ao máximo sua potencialidade criadora, o que depende não só de talento mas também de conhecimento, quer sejam, quer não sejam aplaudidos. No intervalo, há uma terceira categoria, talvez a mais numerosa, a dos que oscilam entre uma coisa e outra. É este, a meu ver, o grande desafio do nosso tempo esvaziado de valores comuns, embora isto não seja privilégio exclusivamente nosso.

Não creio, apesar de não ter nada contra atuar *também* nesse rumo, que o grande desafio atual seja levar o poema, de viva voz, ao público – num palco, numa praça, num bar, no auditório ou no pátio de uma escola, de uma fábrica, onde quer que seja. É claro que o poeta não deve ter o menor prurido em partir *também* para isso, colaborando com editores, livreiros e demais intermediários, a fim de tirar proveito do generalizado interesse por poesia, nos dias de hoje. Mas isso não chega a ser um “desafio”, é só uma contingência.

Seria um despropósito decretar: todo poeta, hoje, precisa subir ao palco e dar o seu show. E os tímidos ou recatados, avessos ao contato com o público? E os que têm voz de taquara rachada, como se dizia outrora? E os desprovidos de dotes cênicos, que ficam travados à frente do microfone ou da plateia? Que fazer com os poetas, e não são poucos, que estão mais ou menos nesse caso? Muitas vezes, e é claro que não existe aí nenhuma relação de causa e efeito, são poetas que criaram/criam obras excepcionais, que comoveram/comovem gerações, e nunca lhes ouvimos a voz. Seria o caso de abrímos mão de todos eles, para ficar só com os da poesia-espetáculo?

Levar a poesia ao público, de viva voz, é uma necessidade, intrínseca, inerente à própria poesia, mas isso não deve ser confundido com atender de modo indiscriminado à *potencialmente* danosa demanda por “poesia falada”, imposta pelos meios de comunicação de massa e pela sociedade anes-

tesuada. O que penso é que o *ouvinte* de poesia é o *leitor* em potencial, a ser seduzido, não só mas também, pelos ouvidos. Primeiro, porque muitos jamais teriam a oportunidade de se aproximar da poesia caso esta não lhes fosse oferecida ao vivo. A poesia impressa, sabemos bem, fica ali no papel, caladinha, acumulando poeira, à espera... Segundo, porque todo bom poema, feixe de enigmas que se multiplicam, à medida que vamos deixando os efeitos de superfície para penetrar em suas camadas internas, precisa ser lido e relido, repetidas vezes, para vir a ser assimilado.

Ler bem significa parar para refletir, perplexo, diante de um verso, uma imagem, às vezes uma palavra intrigante, e voltar a ler o que tinha sido lido até esse momento; depois retomar, reler tudo com outros olhos, mais de uma vez. E só então poderemos dizer que assimilamos o poema... até que uma nova tentativa nos mostre que alguma coisa escapou. A audição não permite isso; pelos ouvidos, de uma tacada só, é impossível assimilar um bom poema. Ouvir, no caso, é só o primeiro contato, o estopim deflagrador da experiência inigualável que é a boa leitura. Mas repito: é preciso não esquecer que, para muitos leitores em potencial, esse é o único estopim.

9

Como tantos outros poetas e pensadores, Auden jamais acreditou que o poeta nasce feito e que tudo é uma questão de oportunidade e inspiração súbita. Para ele, poesia é um ofício que, para ser exercido com proficiência, exige um árduo e constante aprendizado. Mas ele também não acreditava que “poesia” pudesse ser ensinada em algum Liceu de Artes e Ofícios,

nos moldes de “marcenaria” ou “desenho industrial”, embora não repelisse de todo a ideia.

Em dado momento, com uma ironia que ao mesmo tempo demonstra a implausibilidade do intento e faz pensar em outra coisa, Auden chegou a imaginar o currículo básico de um curso de formação de poetas, por ele concebido em nível superior: “a College for bards”. Além do idioma nativo, estudado em extensão e profundidade, seriam exigidas uma língua antiga e duas línguas modernas. Milhares de versos, nessas línguas, seriam aprendidos de cor. Haveria cursos regulares, obrigatórios, de prosódia, retórica e filologia comparada, e todos os alunos precisariam escolher três cursos, entre matemática, história natural, geologia, meteorologia, arqueologia, mitologia, liturgia e culinária. A biblioteca não teria livros de crítica literária e o único exercício exigido dos alunos seria escrever paródias. Fazer poesia? Só depois de formado. E Auden remata: todos seriam obrigados a cuidar de um animal de estimação e a cultivar um pequeno jardim (W.H. Auden, *O poeta e a cidade*, ed. cit., p. 12).

Qual o candidato a poeta, hoje, que abriria mão da esplêndida liberdade de sair versejando ao primeiro impulso, ao sabor da inspiração (versos “livres”, não é mesmo?), ou que trocaria sua estimulante oficina de criação literária por um curso desses, ainda que ministrado por Baudelaire, Rilke, T.S. Eliot, Ezra Pound, Valéry, Pessoa, Mário de Andrade, Bandeira, Drummond, João Cabral...?

Auden acreditava para valer que, “em nossa cultura, um poeta em potencial precisa autoeducar-se”, começando por conhecer bem o que existe, vale dizer toda a tradição, para chegar a escolher o ponto a partir do qual seguir adiante. Em nosso tempo, ele garante, o fardo da seleção e da escolha recai inteiramente sobre os ombros de cada poeta, “e é um fardo pesadíssimo”.

Nós, mais pragmáticos, obviamos a dificuldade, concedendo a todos o direito universal, inquestionável, de versejar à vontade. Como ninguém se sente seguro, e muitos chegam até a desconfiar, o resultado tem sido, em nossos dias, a generalizada proliferação de oficinas de criação literária, de corpo presente ou à distância, todas politicamente corretas, nisso de aceitar que as pessoas estão aí para “aprender”, mas ninguém é ingênuo ou megalômano a ponto de achar que “ensina”. Mestre Caieiro sempre virá em auxílio dos mais céticos: “...isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!), isso exige de nós um estudo profundo, uma aprendizagem de desaprender”.

Antigamente, corria uma piada sem graça, segundo a qual, indagado se sabia tocar piano, o indivíduo respondia: sei lá, nunca experimentei. Só alguém excessivamente ingênuo, candidato natural a protagonista de piada, poderia imaginar que tocar piano é questão de experimentar. Hoje, no entanto, é só substituir “tocar piano” por “fazer poesia” e já não será mais piada, com ou sem graça. Será só uma resposta aparentemente plausível, e, embora estejamos no mesmo caso, a maioria não verá aí vestígio algum de ingenuidade. Quando o da piada se aproximasse de um piano pela primeira vez, para experimentar, ninguém teria dúvida em constatar, ao primeiro contato dos seus dedos com o teclado, que ele realmente não sabe tocar. Já em relação à poesia, haverá sérias dúvidas (*in dubio pro reo?*): muitos ficarão felizes com a descoberta e acharão que sabem. Poucos leitores, ou ouvintes, se darão conta do engodo, pois aí não estarão mais em causa as razões estéticas, mas as da moralidade vigente. Saber fazer e fazer bem feito, hoje, contam bem menos do que o sagrado e inalienável direito que todos temos de tentar, e seguir tentando, qualquer que seja o resultado.

Quem nunca experimentou, e “portanto” não sabe se sabe fazer poesia, fatalmente recorrerá, na primeira tentativa,

a um vocabulário impreciso, sintaxe desgovernada e negligente, linguagem falsamente “elevada”, uma enfiada de clichês, pretensamente “profundos”, nenhuma noção de ritmo, tudo muito prolixo, redundante, nenhum esforço no rumo da concisão e da originalidade, simples memória involuntária de leituras mal assimiladas. Mas como farão o leigo e o próprio aspirante a poeta para distinguir entre a tentativa bisonha, tão bisonha quanto a do pianista da anedota, e um poema verdadeiro? Nada fácil, sem dúvida; a confusão é praticamente inevitável. O caminho possível é, primeiro, convencer-se de que não é mera questão de experimentar – todos os grandes poetas o asseguram: o poeta não nasce feito. Segundo, é preciso assumir com humildade o propósito de aprender os fundamentos do ofício – lendo, lendo muito, lendo muita poesia, mas com olhos e ouvidos atentos, espírito crítico, e não apenas para se deleitar e depois imitar, servilmente, a aparência do que tiver sido mal assimilado.

Será um fardo pesadíssimo, não há dúvida, e a advertência de Auden vale para o poeta, o músico, o pintor, o escultor e tantos outros praticantes de atividades similares, outrora conhecidas como “belas artes”. Ao contrário, porém, do que se passa com o praticante da maior parte das demais artes e ofícios, o aprendiz de poesia não estará apto a desempenhar satisfatoriamente a sua arte se se limitar a aprender o que houver de mais avançado na área, as técnicas mais atuais, desobrigando-se de tomar conhecimento das etapas anteriores, irremediavelmente ultrapassadas. Para além ou aquém do que possa haver de obsoleto na poesia de outras épocas, os fundamentos da velha arte continuam a ser essencialmente os mesmos, o que em parte justifica o apaixonado exagero de um Leopardi, para quem “tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia”.

Que necessidade terá o arquiteto, hoje, movido por um mínimo de espírito prático, de insistir na régua de cálculo e na

prancheta, quando um bom *software* coloca à sua disposição, na telinha de cristal líquido, automaticamente, tudo de que ele precisa? Assim também, o moderno marceneiro, disposto a fazer uma boa cadeira, não perderá tempo aprendendo primeiro as técnicas rudimentares do artesão medieval, por exemplo, e em seguida, passo a passo, as seus sucessores deste. Ele não só pode como deve ir diretamente aos aparelhos, às ferramentas e aos utensílios mais novos e eficientes que uma oficina bem equipada lhe ofereça. Mas o caminho será outro se, em vez de fabricar uma honesta cadeira onde pessoas se sentem, ele se empenhar em criar, em madeira, uma obra de arte, destinada não a abrigar traseiros, mas à contemplação dos apreciadores. Sim, já se vê, tomada essa decisão, nosso amigo abandonará a utilíssima seara da marcenaria, para adentrar, por sua conta e risco, o misterioso, incerto e inútil reino da escultura. Sua tarefa será, então, similar à do poeta em potencial, obrigado a conhecer, e de um modo ou de outro a experimentar, a arte de seus antecessores, não para retroagir nem para imitar algum obsoleto estilo de época, mas para extrair, do amplo e variado repertório tradicional, os recursos ainda válidos, necessários à expressão do seu intento genuíno e singular.

A razão é paradoxal: o intento do poeta só será genuíno e verdadeiramente singular se ele estiver firmemente atado, ao mesmo tempo, ao presente e ao passado, à realidade imediata e à tradição. Leopardi talvez tivesse pretendido dizer que os avanços tecnológicos, com base nos quais “tudo se aperfeiçoou de Homero em diante”, são bem-vindos e indispensáveis para uma quantidade inumerável de afazeres e ofícios, no âmbito dos quais só o último avanço de fato interessa; mas não assim com a poesia, em cujo âmbito, a cada momento, é necessário reaprender tudo de novo (Caeiro: aprender a desaprender), para poder avançar.

Aprender, desaprender, reaprender... Se fosse só uma questão de “experimental”, que necessidade teria o poeta de se preparar ou de aprender seja o que for? Conhecer bem a tradição? *À quoi bon?!*, perguntaria M. Jourdain. Não sabemos todos que tradicional é o que está condenado à obsolescência, devendo ser, mais cedo ou mais tarde, inapelavelmente repellido? Então, melhor repelir *in limine* e começar logo a experimentar. Quanto ao perigo que seria, para o principiante, vir a ser influenciado por um desses poetas antigos, *ça va sans dire*, sentenciaria o afrancesado Conselheiro Acácio. No nosso tempo não é raro o poeta que se recusa a ler poesia, para não tolher a manifestação de sua personalidade, única e intransferível, e outras fantasias, com que todos têm, sem dúvida, o legítimo direito de sonhar. Quando não, a autoestima do aspirante e o honesto afeto que as pessoas lhe dediquem se incumbirão de confundir as coisas.

Tendo experimentado, e reconhecido o fracasso, o candidato a pianista tratará de procurar uma escola de música ou um conservatório, onde alguém mais experiente lhe ensine a identificar as notas e o convença a se dedicar, por largo tempo, a solfejar uns exercícios variados, muito monótonos, associando-os a noções práticas de compasso, cadência, ritmo e por aí vai. Ao longo do processo, marcado por crescente complexidade, o candidato a concertista irá adquirindo, aos poucos, a necessária familiaridade com o instrumento e seus recursos. Só depois, às vezes muito depois, às vezes nunca (muitos desistem no meio do caminho), começará a tocar.

Haverá aprendizado equivalente, se o caso for “fazer poesia”? Sim e não. Não, se o candidato esperar que alguém lhe ensine, primeiro, a dominar o instrumento, para só depois executá-lo. Não há escola que seja capaz disso, razão pela qual o esplêndido currículo imaginado por Auden é terrivelmente

irônico. Mas sim, se entender que seu instrumento é a própria língua e, para utilizá-la como tal, ser falante nativo ou ter sido alfabetizado não bastam. E de nada lhe valerá decorar um bom dicionário ou empanturrar-se de gramática. Isso poderá, quem sabe, despertar seu interesse pela filologia, mas não lhe dará o preparo adequado para praticar a arte dos aedos com um mínimo de proficiência.

O pianista está para a arte do piano assim como o rapsodo, na Grécia antiga, está para o aedo: é só um intérprete ou um executante de composições criadas por outrem. Tal é caso do festejado Íon, ganhador de prêmios, graças à habilidade que desenvolveu de declamar Homero. Sócrates, no diálogo famoso, conservado por Platão, leva Íon a perceber que sua inspirada capacidade declamatória não é apenas uma técnica, que ele poderia aplicar a qualquer poeta, mas depende da sua profunda compreensão da arte e dos sentidos dos poemas homéricos. Sócrates assevera que “inspiração” é um dom, concedido pelos deuses aos aedos, e destes transmitido indiretamente aos rapsodos. “Ninguém será um rapsodo”, o filósofo explica a seu amigo Íon, “se não compreender o que diz o poeta. O rapsodo deve interpretar a mente do poeta para os ouvintes, mas como poderá fazê-lo, e fazê-lo bem, se não souber o que este pretende?”.

A tradição que a partir daí se desdobra, ao mesmo tempo em que põe ênfase no mito da “inspiração” (maneira metafórica de dizer, que falseia a importância decisiva de compreender, aprender e sobretudo exercitar-se – tarefas humanas que têm pouco a ver com inspiração), vai aos poucos se desfazendo da distinção entre rapsodo e aedo. O primeiro é substituído pelo ator, que continua a subir ao palco, para encantar a plateia com suas inspiradas encenações; o outro passa a se chamar vate (o que vaticina), bardo (o que canta), trovador (o que encontra) e

finalmente poeta (o que faz), para continuar a ser o que sempre foi: criador de arte e sentido, por meio de palavras. Mas a lição socrática prevalece: o candidato a poeta deverá, à semelhança de Íon, adquirir a melhor compreensão possível da arte dos poetas que o antecederam, não para aprender a declamar com persuasão, mas para assimilar os fundamentos da arte poética – similares àqueles que o candidato a pianista adquirirá, nos seus exercícios de solfejo e compasso.

Ao se aproximar pela primeira vez da poesia, para experimentar, para saber se está apto ou não a praticá-la, o poeta em potencial deverá ter em mente que todo poema, além de abrigar sentidos (pensamentos, sentimentos etc.), que o situam no plano do *inteligível*, é constituído também de qualidade acústica, massas sonoras, voz audível, ritmos – *materialidade sensível*, portanto. Será esse, talvez, o derradeiro vestígio do legado transmitido pelo rapsodo aos poetas. Wallace Stevens o diz, com simplicidade: “Acima de tudo, poesia é palavras; e palavras são, em poesia, acima de tudo sons”. E Dylan Thomas o confirma: “Os primeiros poemas de que tive conhecimento foram as canções de ninar e, antes que pudesse lê-las por mim, já me apaixonara pelas palavras, as palavras em si. O que elas representavam ou simbolizavam ou queriam dizer era de importância secundária. O que importava era o som delas, enquanto as ouvia pela primeira vez, produzidas pelos lábios dos adultos distantes”.

Bem antes disso, Paul Verlaine já o decretara, em seu emblema famoso: “De la musique avant toute chose”, verdade defensável, desde que não se tome a frase ao pé da letra. “Música”, no caso, quer dizer apenas matéria acústica, estrato sonoro, cujo aliciamento precede a percepção dos significados, exatamente como o explica Dylan Thomas; mas não quer dizer “música” em sentido lato, ou “melodia”, que já remete a outra arte, paralela,

que pode perfeitamente prescindir das palavras enquanto portadoras de sentido, subsistindo por si própria, ainda que os versos e a canção tenham nascido juntos. Não é o que Verlaine teria em mente, na teoria e na prática.

O que conta, quando o candidato a poeta se aproxima da poesia pela primeira vez, para experimentá-la, é fazê-lo ciente de que, aí, a apreensão dos sons antecede o entendimento dos significados, mas para vir a formar com estes, logo em seguida, uma unidade indissolúvel: o que o poema quer dizer já começa a ser dito pelo encadeamento das sonoridades, antes que nos demos conta da camada semântica. Quando o movimento de percepção se perfizer, já não será mais possível separar uma coisa da outra, não do mesmo modo como podemos vocalizar uma melodia qualquer (música propriamente dita), mesmo que não nos lembremos da letra, e isso ainda será uma arte válida em si. Já uma fieira de palavras, separadas dos sons que as acompanham e reduzidas a seus significados, deixará de ser um poema, será só uma paráfrase.

Além disso, pensando ainda na frase lapidar de Verlaine, “música” tende a se associar, para quase todos nós, a acordes e cadências suaves, melodia harmoniosa, mas nem sempre é assim. O poeta, sobretudo o moderno, muitas vezes recorre a sonoridades ásperas, dissonâncias, ritmos duros, compassos truncados, nada harmoniosos – “música” de outra espécie, que não pretende adular os ouvidos do leitor, mas mantê-los em estado de alerta, como queria João Cabral, para que nenhum sentido escape.

Tudo isso é muito controvertido, sem dúvida, e tentar desenrolar os fios aí subentendidos nos levaria muito longe. Sugiro então voltar, já agora para concluir, àquele momento privilegiado em que o poeta em potencial decide ensaiar seus primeiros exercícios. Digamos que algum talento ou dom inato

ou até mesmo a “inspiração divina”, da metafórica linguagem platônica, sempre conta, de um modo ou de outro, ainda que não sejamos capazes de defini-lo. É que, até hoje, ninguém foi capaz de negar essa espécie de verdade revelada, e isso explica a persistência do mito. Mas ninguém é capaz, também, de negar que o aprendizado é decisivo, imprescindível. E o poeta aprenderá, não antes de fazer (o que talvez leve alguns a invejar o pianista da anedota), mas simplesmente fazendo. E, se for tangido pelo genuíno propósito de compreender o que faz, seguirá aprendendo, vida afora.

10

Na era pré-Gutenberg, eu compunha meus poemas e memorizava-os. Quando a oportunidade se oferecia, eu os cantava, recitava, declamava, ou simplesmente os dizia, em público. Era confortante ver, nos olhares, nos gestos, nas reações de quem me ouvia, como cada poema saía do limbo em que tinha sido gerado para ganhar existência real. Durava pouco, é verdade; aos versos que ouvissem, com mais ou menos atenção, as pessoas preferiam, sem dúvida, cantar, dançar, tocar-se umas às outras, sonhar e esquecer. Mas algo dos versos ouvidos, um fiapo, quem sabe, talvez permanecesse e sobrevivesse ao rodopio comum. Em seguida, outra oportunidade surgia, o giro recomeçava, o trâmite prosseguia.

Eu fui um poeta feliz na era pré-Gutenberg.

Quando esta se instalou para valer, de bom grado aderi. Continuei a compor meus poemas, só que em vez de memorizá-los passei a copiá-los no papel. Meus versos então se espalhavam diante de mim, em letra redonda, quase esculpida, depois se

reproduziam, vezes sem conta, para se oferecer aos olhos dos leitores, meus ex-ouvintes. De início, nada mudou, embora tudo mudasse.

Exultei com o benefício de dar descanso à memória, tanto que ocupei as muitas horas vagas de que passei a usufruir, copiando no papel os poemas que outrora, carregando-os como um fardo na memória cansada, eu precisava saber de cor. Minha mente ficou leve como uma pluma, a mesma que eu utilizava para copiar os poemas. Exultei, também, com a possibilidade de atingir não apenas um punhado de ouvintes, reunidos numa sala, num canto de praça, num bar barulhento, porém milhares de leitores espalhados pelo Reino. O trâmite do limbo à existência real deixou de ser a fugaz vibração do momento que antecede a dança e o rodopio, para se repetir e se multiplicar, vezes sem conta, quantas os leitores assim o desejassem.

Dançariam, ainda, os meus leitores, e se tocariam alegres uns aos outros, depois de lidos os poemas?

O fato é que o tempo de existência real do poema se dilatou, não ao infinito, que este só a Deus e aos astrônomos é concedido, mas para muito além da fugacidade da declamação.

Eu comparava, aos novos poemas, os antigos, tornados visíveis no papel, e não via diferença: eram os mesmos. Eu tanto podia voltar ao bar cheio de ruídos, à praça obscura ou à sala iluminada, e dizer uns e outros, em voz alta, como podia aguardar que suas cópias impressas se multiplicassem e chegassem aos olhos do leitor.

Aos poucos, porém, mudanças começaram a ocorrer, ou eu comecei a me aperceber delas. Descobri, com espanto, que a mente é só um corredor estreito. Antes, meus versos eram curtos, rápidos, breves, talvez porque assim fosse mais fácil memorizá-los. Depois, o quadrilátero limpíssimo da página me incitou a compor versos mais espalhados. As frases se alongaram,

as cadências se ampliaram, os torneios se fizeram mais desenvolvidos. O ritmo se tornou outro, e passou a variar, conforme a imaginação liberta assim o determinasse. Não via a hora de romper com o limite da própria folha, para que meus versos se estendessem até os confins do horizonte imaginado.

O corredor estreito da mente passou a ser só uma lembrança.

O ritmo deixou de ser só o da sonoridade e dos encadeamentos cantantes, marcados pela regularidade dos pulmões. A este veio somar-se o das emoções, que ora disparam, ora retardam o passo, ora se emaranham no compasso imprevisível do coração difícil de controlar. E ganhou ainda uma terceira dimensão, outrora insuspeitada: a da visualidade, a dos espaços em branco, à esquerda e à direita, para cima e para baixo, entre os versos, os retalhos de versos e as estrofes – em suma, onde quer que esses brancos pudessem travar um interessante dueto com o traçado negro das palavras no papel.

Percebi que só nessa altura, tanto tempo passado, cheguei a me tornar, propriamente, um poeta da era Gutemberg. Os poemas antigos, que ficavam armazenados na memória, quando vez ou outra me lembrava de passá-los ao papel, já não eram os mesmos, pareciam exigir que o novo habitáculo os transformasse em outra coisa. Outra coisa que parecia ser a mesma coisa, embora nada mais se repetisse.

Na era Gutemberg, eu fui um poeta ainda mais feliz.

As salas, iluminadas ou não, assim como as praças e os bares, continuaram a pleno vapor, regidos pelo rodopio de sempre, cada vez mais acelerado, e, pelo que pude observar, com o mesmo escasso interesse pelos novos ou antigos ritmos do poema e do poeta. Mesmo assim, muitas vezes, era Gutemberg adentro, tive a oportunidade de reviver os bons momentos fugazes de antanho, dizendo de viva voz um ou outro

dos meus novos poemas, os mesmos que estavam nos livros, nas revistas, no papel. As pessoas continuavam a preferir o que vinha em seguida: a dança, a alegria dos corpos, o tatear enovelado das epidermes latejantes. A bem dizer, isso nunca me incomodou: sempre foi assim, e assim será, até que o bom Deus ou a astronomia mudem substancialmente os rumos do rodopio.

O que me incomodou, embora não a ponto de causar perplexidade (afinal, com ou sem trocadilho, era previsível), foi que alguns dos meus novos poemas se prestavam bem à declamação, tanto podiam ser ouvidos como lidos. Já outros, não: ouvidos, perdiam metade do que almejavam ser. Meus poemas verdadeiramente Gutemberg, quando ditos em público, só chegavam à modesta cifra da meia-existência real. Precisavam ser bebidos pelos olhos, não podiam ficar à mercê da minha limitada voz.

Só então percebi que, na era da folha impressa, meus poemas passaram a ser dependentes do leitor, um leitor cujos olhos fossem ouvidos atentos, e capazes de voz própria. Percebi – aí, sim, perplexo – que jamais tive, jamais poderia ter, sobre o leitor, nenhum controle. Deu-me então alguma saudade (inútil, como toda saudade que se preze) do tempo em que não tinha leitores, só ouvintes. A estes eu sempre soube controlar, minha voz sempre foi capaz de conduzi-los à pulsação ou ao rodopio que eu quisesse, ou que o poema pedisse. Quem sabe a que distantes paragens conduzirá, diante do meu poema, a imaginação do leitor? No tempo em que eu compunha poemas e decorava-os, para depois dizê-los a este ou àquele público, meus poemas eram meus, qualquer que fosse o ouvinte de circunstância. Depois, limitaram-se a ser meus apenas antes que alguém os lesse ou ouvisse. Cantados ou impressos, lidos ou ouvidos, passavam a ser de todos. Ou de ninguém.

À medida que se acentuava minha dependência em relação ao leitor, mais forte era o impulso que me levava a mergulhar cada vez mais fundo na minha própria intimidade. Para quê, meu Deus, se o que eu sempre quis foi existir fora e não dentro de mim? Só hoje me dou conta: se eu fosse bem sucedido no meu (falso) solipsismo, por mais longe que o leitor viajasse nos arranques de sua própria imaginação, algo de mim permaneceria, entranhado na alma de alguém – meu cúmplice, meu algoz, meu irmão anônimo. E seguiríamos todos a girar no rodopio comum.

Era após era – já o disse o poeta de Itabira – não fazemos senão esquecer para lembrar. E sonhar.

Mas agora (vingança!), agora que a era Gutemberg já era, e que me tornei poeta cibernético, informatizado e digitalizado, a circular pela internet; agora que tenho meu blog e meu website, o twitter e o facebook, todos os impasses foram resolvidos. Meus poemas podem viver a plenitude da existência que sempre almejaram, vicejando para os olhos e os ouvidos, para o tato, o paladar e o olfato (bem, não exageremos). A imaginação deixou de ser prerrogativa do poeta, e do leitor privilegiado; deixou de ser potencialidade, para se atualizar na forma de *webdesign*. Para que ler ou ouvir poesia, se é possível tateá-la com os olhos, cheirá-la com os ouvidos, degustá-la sem esforço e sem rodopio?

Gutemberg tinha revolucionado o modo de circulação dos meus poemas, mas acima de tudo o modo como passei a concebê-los, o que trouxe de quebra uma revolução na maneira como passaram a ser percebidos. E Gutemberg sabia que, se não continuasse de algum modo a ser *também* pré-Gutemberg, nem Gutemberg seria. Nessa história, etapas não são superadas, são antes incorporadas. Já a cibernética revolucionou apenas a maneira de percepção, não a de concepção, é só o triunfo da tecnologia, entronizada como fim em si. *The medium is the*

message, não é mesmo? Para que perder tempo tentando fazer que um e outro caminhem juntos e se enriqueçam mutuamente? Resultado, poemas continuam a ser concebidos e compostos como antes: uma voz que vai enfileirando ritmos, marcados pela palavra escrita, que não deixa de ser palavra oral, mais nada.

Outra vez, não exageremos. A informatização oferece ao poeta um punhado de recursos expressivos (multimídia, interatividade, tridimensionalidade, não-linearidade, simultaneidade, novas relações espaço-tempo etc.), para muito além dos recursos básicos da declamação ou do quadrilátero da página. Mas o que importa não é a existência em si desses recursos e sim a sua incorporação ao processo criador, à constituição íntima do poema, à semelhança do que se deu quando da passagem da poesia oral para a poesia reproduzida na folha impressa.

A informatização trouxe também um *fringe benefit* considerável: a eliminação da cadeia que vai da mesa do editor às gôndolas da livraria, vale dizer os elos intermediários que se associam para levar o poema ao leitor. O poeta da era cibernética dispensa a *edição* propriamente dita, a preparação do texto, o trabalho gráfico, a divulgação, a distribuição e o livreiro. Dispensa ou passa a fazer tudo isso, ou o simulacro disso, por conta própria. Para publicar ou tornar pública a sua poesia, basta pressionar a tecla “Enter”. É um ganho, sem dúvida, mas também uma perda: o webpoeta não pode mais desfrutar daquele prazer supremo que era queixar-se do editor & seus associados. E o poeta que se autopublica perde também a oportunidade de uma avaliação de fora. Editar, à moda antiga, isto é, às expensas do editor, não do autor, a despeito das injustiças, das dissimulações, dos erros sem conta, sempre acabava por ser uma espécie de filtro, uma avaliação de fora, que às vezes até acertava. O poeta informatizado não pode contar sequer com isso. Afinal, diriam

todos, para que selecionar ou avaliar, se o poeta na rede é senhor absoluto do seu domínio e publica o que bem entenda, em estrita fidelidade ao lema universal do vale-tudo?

Esse benefício residual, na verdade, interessa mais a economistas e comerciantes, a editores e livreiros (para os quais é um evidente malefício) do que ao poeta, quer se trate do comércio propriamente dito do objeto livro, mercadoria vendável, quer se trate do comércio da fama e do prestígio, esse esporte paralelo à poesia, a cujo fascínio poucos resistem. O que interessa ao poeta que não seja economista nem comerciante é a utilização dos promissores recursos expressivos colocados à sua disposição pela informática.

Ah, que proveitos tiraria disso tudo o esforçado Fernando Pessoa, que tanto trabalho teve para imaginar o seu Interseccionismo! E Mário de Andrade, então! Não desperdiçaria tanto papel e tinta, naquele seu abnegado prefácio, deveras interessantíssimo, só para demonstrar a viabilidade do Simultaneísmo, antecâmara do Desvairismo: com alguns cliques e uns protocolos básicos, teria realizado a plenitude do que mal chegara a sonhar. Azar o deles, e de tantos outros, que nasceram, versejaram e morreram em plena vigência da era Gutemberg.

Mas que tal encarar a questão de outro ângulo, o da tensão benigna entre mudança e conservação? Em última instância, salvo erro ou melhor juízo, é disso mesmo que se trata. Em seguida voltaremos à poesia da era cibernética.

É lugar comum admitir que a juventude é a idade propícia a contestar, inovar, revolucionar, e que a maturidade (idade da razão, como se dizia antigamente) é o tempo voltado à manutenção e ao aprofundamento dos avanços e conquistas. Os antigos sabiam que é assim, que assim deve ser, e é bom que assim seja: jovens e velhos, todos saíam ganhando.

A modernidade, porém, em sua avidez de progresso, transformou em axioma a verdade apenas relativa da sabedoria secular. Inovar, transgredir, revolucionar, sempre e a qualquer preço, ganharam foros de verdade absoluta, e maturidade passou a ser tomada, sempre e a qualquer título, como sinônimo de retrocesso e obsolescência. Com isso, perdeu-se a possibilidade de qualquer genuíno critério de valor. Quer estejamos diante da inovação, quer diante da conservação, já não nos perguntamos se se trata de uma experiência válida ou positiva.

Ponderar, avaliar e julgar; batalhar no encalço de algum critério possível, que permitisse ajuizar o valor intrínseco dos fatos estéticos, velhos ou novos, oferecidos à sensibilidade atenta ou distraída, sempre foi tarefa das mais árduas e controvertidas. Que é o belo, afinal? Como distinguir entre o bom e o mau, entre o aceitável e o imprestável? Melhor então desistir da batalha virtualmente perdida e ficar apenas com o persuasivo impacto da novidade que irrompe, sempre para desbancar o já consagrado. Por mais plausível que seja, o critério encontrado será sempre discutível. Generalizemos, pois, limitando-nos a constatar: se for inovação, o caso merecerá todo aplauso e incentivo; caso não, será inapelavelmente considerado mero entulho.

Reúnam-se pessoas de diferentes idades para um daqueles embates em que se tomam decisões e se definem projetos. Se um dos mais velhos tomar a palavra, os demais trocarão discretos olhares de condescendência. Antes que este chegue a expor o que tenha em mente, sua ideia será descartada *in limine*, como mais um exemplo de oposição ao bravo desejo de mudança do mundo atual. Se um dos mais jovens abrir a boca, todos trocarão sorrisos de triunfo, e a brilhante ideia será aprovada, também *in limine*, ainda que um ou outro desconfie (mas naturalmente ficará calado): “Pronto, aí vem mais um pacote de asneiras”.

Os pioneiros da inovação, na virada do XIX para o XX, sabiam distinguir muito bem entre a transgressão valiosa e o mero exercício especulativo e estéril. Graças a isso, apostaram naquela e promoveram as grandes revoluções de que nos beneficiamos até hoje. Muitos, porém, embora capazes da mesma distinção, preferiram tirar proveito da ambiguidade então instalada e apostaram em toda e qualquer extravagância que estivessem aptos a forjar, em nome da liberdade e do propósito escuso de atribuir à transgressão valor em si. Resultado: perdeu-se a referência, perdeu-se a possibilidade de comparação, tornando-se praticamente impossível estabelecer qualquer distinção entre a inovação valiosa e a gratuita ou inútil.

No mundo atual, um pouco por toda parte, deixou de haver aquela tensão benigna entre mudança e conservação, que garantiu ao longo dos séculos todo avanço possível. A razão, simples, é que o segundo polo foi descartado, para que o primeiro se impusesse, absoluto e onipotente. Todos nos esquecemos de que não há nada mais reacionário do que uma revolução endossada pela maioria.

E podemos retomar o fio interrompido, assim: o fascínio exercido pela informática, sobre a poesia do nosso tempo e sobre tudo o mais, corre o risco de agravar a tirania da inovação indiscriminada.

São raros os poetas da ou na rede que de fato se empenham em criar uma poesia efetivamente nova, que incorpore os recursos agora disponíveis. Mais rara ainda é a “nova” poesia que abra mão dos (bons) recursos já existentes, legados primeiro pela oralidade, depois por Gutemberg. O que temos são exercícios, tentativas, experimentos, mais ou menos engenhosos e interessantes, índices do desejo de uma arte inteiramente nova. Terá essa arte alguma afinidade com o que há séculos se chama, e continua a se chamar, “poesia”? Quando

muito é a promessa de que um dia esses recursos talvez venham a ser de fato incorporados à criação poética, em vez de continuarem a servir apenas de veículo alternativo à mesma poesia de antes.

Anseio por esse dia, o dia em que se possa “ler” um poema entranhado de cibernética, e não apenas reler, na telinha, o mesmo poema já lido na página do livro ou da revista, ou vice-versa. Mas, a julgar pela imensa maioria, todos parecemos satisfeitos com a simplória subutilização do novo veículo, crentes de que já temos, com essa platitude, a mais ousada poesia do momento atual. É o que há de mais avançado, não é mesmo? Logo, isso basta. Apesar disso, ou justamente por isso, os ortodoxos da nova era não escondem que se refugiam, assustados, nas ruínas deterministas e evolucionistas do século XIX e insistem em acreditar na superação definitiva das etapas. O alvo é “demonstrar” que o poeta da era Gutemberg já era, proclamando aos três ventos (o quarto fica aí, de *stand by*, para alguma emergência): “O que nós queremos é progresso!”. O passo seguinte será entronizar os grunhidos da *poesis neanderthalensis*?

Se agora o que vale é o modo de circulação e de percepção, os poemas, caso persistam, só irão atrapalhar; se o que vale é a imaginação liberta de todos os entraves, a imaginação que sequer precisa se dar ao trabalho de imaginar, é só ir colhendo na telinha de cristal líquido os fiapos do rodopio *prêt-à-porter*; se assim é, com efeito, para que poemas?

“Poema”, na era cibernética, tende a ser só a palavra mágica, o sinalzinho luminoso que pisca no *écran*, ordenando ao internauta (ex-leitor, ex-ouvinte): entregue-se por inteiro à sua própria imaginação, não dê a menor bola à do poeta, que aliás talvez nem esteja mais aí.

Apesar disso, é na frente do computador que passo a maior parte do meu tempo útil, é aí que realizo todo o meu trabalho, em verso e prosa. Desde que comecei a me servir do PC, há mais de 20 anos, nunca voltei a utilizar minha possante Olivetti eletrônica, que deve estar por aí, bem guardada, em algum canto da casa. Um dia mostro-a à minha neta: ela vai-se divertir com esse estranho objeto, relíquia de uma era extinta. Mas sou obrigado a admitir: na era cibernética, todos os poetas, felizes ou infelizes, estão à beira de se tornar ex-poetas.

Alguns teimam em criar seus poemas, bons poemas, como os de outrora, que tanto podem ser lidos na telinha do PC, no e-Book ou em outra tela qualquer, como no velho e obsoleto quadrilátero da página impressa, para serem degustados na íntegra por olhos que são ouvidos. Outros, fiéis ao que sempre foram, apregoam: poesia já era.

Algum dia fará falta?

Posfácio

Variações, como dirá Paul Valéry; *viagens*, como dirão os desatentos adolescentes, depois; *ensaios*, como diriam Adorno e, antes dele, o jovem Lukács; *instabilidade*, recuperando a “forma”, de Adorno, para casar-se com a “matéria” propriamente dita: é como poderiam os autores descrever os escritos aqui reunidos. A palavra “loucura” – como no ensaio que trata do “ensandecido” Hölderlin-Scardanelli – não esgotaria, com efeito, o sentido do que visaram. Não se trata de um surto, mas de uma condição humana. Existir tem sido fazer de conta que esta não persiste, e fazer por onde construir balizas que possam evitar seu profundo poder de abalo e perdição. A poesia épica, antes da tragédia e da filosofia, e depois dos mitos, procurou ser um meio seguro para contornar essa instabilidade sempre *nascente*, ao mesmo tempo em que não podia, por isso mesmo, deixar de assinalá-la.

Platão expulsou o poeta da sua *República*, não porque este fosse um parasita, um inútil ou, como disse Carlos Felipe Moisés, “porque não colaborasse em nada para a vida prática da Cidade Ideal, mas por ser perigoso, porque poria em risco a estabilidade do sistema, espalhando no seio do povo o germe de suas dúvidas e incertezas, já que a fantasia poética, de acordo com os filósofos governantes da *República*, estaria sempre dois graus afastada da Verdade, mas sem deixar de ser poderosamente persuasiva. De viva voz, em praça pública, diante da multidão entusiasmada, o poeta seria sempre um agente de corrupção e subversão. Excitado pelo exemplo do poeta, o cidadão não teria mais como distinguir entre Verdade e Mentira, tomaria uma pela outra, e a estabilidade da *República* ver-se-ia seriamente abalada, *quaisquer que fossem os temas abordados*

pelo poeta. A fantasia poética – Platão já o sabia – será sempre desestabilizadora e subversiva.”

A “estabilidade do sistema”, filosófico e político, e a “estabilidade da *República*”, seja como constituição política, seja como obra filosófica, são outras tantas invenções, providências tomadas em cima da hora do fazer histórico, para apontar, na medida do possível, um norte (produzido) contra o desnorte essencial, em perpétuo “estado” de *produção*, desde a infância da humanidade, que nos agarra em todos os tempos e em todos os sentidos. Produção, em grego, aliás, se diz *poiésis*, a mesma palavra de onde se origina a palavra *poesia*. Talvez seja por essa proximidade entre a fonte de nossa instabilidade, o fluxo *poiético* de que falaria Cornelius Castoriadis, constitutivo da *irreal* “realidade” humana, fluxo que não perdoa nenhuma tentativa de passar por *ser* o que só pode dar-se como *dever* e, por isso mesmo, fere a suscetibilidade dos ansiosos de poder “*real*”, e a poesia propriamente dita, que em si não é uma entidade metafísica, existente alhures, mas a região movediça do *imaginário*, desse *poder de ficção* (ou poder de mentirinha?); talvez seja por essa proximidade que esta última, por assinalar e ser portadora do instável, foi acometida desde Platão, e com mais acuidade desde o Renascimento, por aquilo que, depois de Michel Foucault, certo Luiz Costa Lima designaria por “controle do imaginário”, enfatizando, em *Limites da voz*, o profundo descompasso entre as pretensões do real à estabilidade e a situação concreta de nossa condição irremediavelmente instável.

O fundo comum das articulações analíticas (ou ensaios/anseios) dos autores deste livro foi o reconhecimento desse estado de coisas, dado sob a forma de desamparo vivido, mas para o qual a poesia seria uma espécie de “educação”, educação pela instabilidade, contra o sentimento comum de desamparo diante daquilo que Hölderlin chama de “penúria”. Que o leitor tenha

conseguido, acompanhando-os, se não minorar essa penúria, ao menos compartilhar o desejo de saber (sem resignação, mas por uma demonstração a mais de vigor e vitalidade) suportá-la – como terá feito o próprio poeta de *Hyperion*, por longos trinta anos, como se dançasse um frevo num trapézio armado sob a lona dos céus, entre duas altas montanhas: a lucidez e a poesia.

A.C.A.



Este livro foi diagramado pela
Editora da UFPB em 2016.

Incautamente, convidei o poeta e estudioso da poesia Carlos Felipe Moisés para juntos escrevermos um livro no qual pudéssemos articular filosofia e literatura, a partir da análise de poemas escritos em língua portuguesa. Fiei-me no que ele me confidenciara: mesmo tendo passado a vida centrado na literatura, nunca deixou de manter um olho na filosofia. Invertidos os interesses, tem sido similar o meu: centrado na filosofia, nunca deixei de manter um olho na poesia.

O amável poeta não só aceitou o convite como, em tempo, enviou-me, já publicada um ano antes, a parte que lhe caberia: Poesia faz pensar, uma recolha de poemas organizados em cinco capítulos, cada qual encimado por um verso extraído da poesia camoniana. A antologia abrange um largo espectro, do século XVI (Camões e Sá de Miranda) ao século XX (Mário, Drummond, João Cabral e outros). O que restava para mim? Nada mais, além de um desafio: a poesia faz pensar. A tarefa do crítico literário era assegurar isso; e ele o fez. Mas em quê a poesia faz pensar? Responder a esta pergunta seria o desafio do filósofo.