

2

O moderno em questão: temas e problemas de uma poética da modernidade

*Escrever nem uma coisa
Nem outra –
A fim de dizer todas –
Ou, pelo menos, nenhuma.*

*Assim,
Ao poeta faz bem
Desexplicar –
Tanto quanto escurecer acende os
vagalumes.*

(Manoel de Barros; O guardador de águas)

As categorias negativas a partir das quais a lírica passou a ser identificada após a teorização de Hugo Friedrich propõem a visada sobre o texto lírico moderno a partir do reconhecimento de uma determinada rubrica, segundo a qual a literatura moderna nasce como exílio no momento em que contesta o valor da objetividade científica e resiste aos ditames do modo de vida burguês. Um dos principais críticos brasileiros, Alfredo Bosi, desenvolve essas proposições de Friedrich a partir de uma perspectiva marxista a respeito da poesia e sua função, em geral, e da poesia moderna, em particular. Citando Baudelaire entre muitas vozes da modernidade, afirma:

Na verdade, a resistência também cresceu junto com a “má positividade” do sistema. A partir de Leopardi, de Hölderlin, de Poe, de Baudelaire, só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio.(...)

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus.

(...)

A modernidade se dá como recusa e ilhamento. (...) No entanto, se não há caminho, o caminhante o abre caminhando (...)

Autoconsciência não é paralisia. E Baudelaire: “O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro”.

Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá “ser feita por todos, não por um”, era a palavra de ordem de Lautréamont. (...) acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico válida para muitos. E quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes. (BOSI; 1993, 143,144.)

A negatividade própria da modernidade na lírica estaria atrelada a uma posição que é, sob determinado ponto de vista, política: quando se ergue qual arauto de um posicionamento contra-ideológico, a partir de uma utopia de comunidade (“a poesia deverá ‘ser feita por todos, não por um’”). Ao mesmo tempo, trata-se de uma posição que pode ser classificada como narcisista e paranóica¹. Narcisista, porque se construiria em torno de si mesma, elegendo sua teoria como tema de total relevância, em movimento de perene circularidade, sendo chamada muitas vezes de poesia intransitiva. Paranóica, porque tal mergulho na metalinguagem seria uma decorrência de sua condição marginalizada perante a sociedade de consumo, posição essa que a própria poesia adota ao se alardear perseguida e diminuída pela indústria cultural (“reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto”). De fato, parece haver uma satisfação mórbida em declarar-se relegado às margens da sociedade e dos valores do sistema, numa posição de martírio criativo – e narcisista - que é endossada pelo mesmo Bosi do texto já citado:

Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender. A propaganda só “libera” o que dá lucro: a imagem do sexo, por exemplo. Cativante: cativo.

Ou quererá a poesia, ingênua, concorrer com a indústria & o comércio, acabando afinal por ceder-lhes as suas graças e gracinhas sonoras e gráficas para que as desfrutem propagandas gratificantes? A arte terá passado de marginal a alcoviteira ou inglória colaboracionista? (Op. cit. 142).

O que se percebe a partir das considerações de Bosi é que, assim como no texto basilar de Hugo Friedrich, o poeta moderno é o ente cujo canto se dá na obscuridade

¹ Ver Harvey; 2005, 48; Hassan; 1985, 119-132 e Jameson; 2004, 27-79.

do abismo que separa seu texto do mundo concreto. Ainda que a crítica de Bosi seja prenhe de um idealismo específico da filosofia marxista, seu teor utópico é flagrante ao debochar do sistema capitalista, reforçando a ideia de condenação e exílio do poeta e seu texto. O posicionamento do poeta moderno é de um ser abandonado, cuja angústia se dá na atitude que Bosi entende como recusa à colaboração com o sistema. A poética moderna se reconhece, então, na possibilidade inaugurada por Baudelaire de ser o mesmo e ser outro. De poder apresentar-se enquanto resultado da autoconsciência de seus próprios processos, de sua escritura, enquanto em tal movimento metalinguístico se desdobra em outros textos potenciais (outro de si mesmo) e forma um complexo organizado de si para si, através de suas próprias regras, autogerado (outro do mundo). Não é por mero acaso que o olhar criativo e arguto de Baudelaire sobre o fazer artístico e sua vinculação com o espírito de seu tempo leva Alfredo Bosi e Hugo Friedrich a estabelecerem conexões entre esse poeta e a verdadeira revolução na cultura e na mentalidade ocidental que representou o Romantismo. Ao comentar o Romantismo francês destacando sua ligação matricial com a poesia de Baudelaire, Friedrich afirma:

Os poetas formam um partido contra o público burguês (...) A literatura repete o protesto da Revolução contra a sociedade vigente, torna-se literatura de oposição ou uma literatura do “futuro”, afinal, uma literatura de segregação, com crescente orgulho pelo isolamento. (FRIEDRICH; 1978, 30).

Tratava-se da instalação de uma utopia (literatura do “futuro”) que se prevaleceu da imaginação e do uso da evasão para negar uma forma de ver o mundo que o fragilizava em seus sentidos quando privilegiava o material sobre o espiritual e quando distinguiu as coisas por seu valor de troca, tendo como resultado a banalização da arte no vai-vem da cidade em crescimento. O Romantismo dava as costas para a nascente sociedade de consumo com seus respectivos (des)valores, apostando numa poética que revitalizava a experiência individual e única e se distanciava da lógica concreta do dia-a-dia. O efeito radical dessa atitude é conhecido: a imersão total na subjetividade, o sentimentalismo melancólico e a atitude de fuga fantasista que permeiam grande parte da lírica romântica de matriz

francesa que se espraiou pela produção dos nossos românticos no Brasil². São sintomas da obscuridade em que o poeta se vê mergulhado, sinais da impotência diante do espetáculo no qual voluntariamente resiste a participar. Por isso, ao apresentar a poesia de Baudelaire como inauguração oficial da poesia moderna, o mesmo Friedrich pontifica: “A poesia moderna é o Romantismo desromantizado (idem; ibidem, 30)”. Nela, encontramos “a amargura, o gosto de cinzas, o turbamento” como experiências românticas, trazidas pelo Romantismo à lírica ocidental, mas agora assumindo, não o papel de instrumentos da evasão, mas de índices de um exílio que se manifesta muito mais como dissonância do que como recusa. A lírica de Baudelaire não renega a modernidade em si, embora se volte contra as banalizações que a nova ordem técnico-científica implementam na vida do espírito. Antes, constitui-se como questão sobre a possibilidade do poético dentro da mentalidade e do modo de ser modernos. Sendo assim, Baudelaire se apresenta como uma das primeiras grandes vozes teórico-críticas na lírica moderna, ocupando espaço central no ensaio de Hugo Friedrich e participando ativamente na elaboração de uma perspectiva sobre a ligação entre arte e sociedade, em atitude muito diferente da contemplação romântica evasiva encontrada na França³:

“modernidade” (...) Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa não descoberta até então. Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia

² É importante destacar que o Romantismo brasileiro assumiu formato e apelo temático relacionados diretamente com a fatura francesa, e que esse é um caso diferente, portanto, de outras manifestações do Romantismo. O movimento inglês, por exemplo, deve sua expressão às formulações teóricas dos alemães do final do século dezoito – os conhecidos pré-românticos de Jena. Esses são os responsáveis pelo teor revolucionário do pensamento romântico, que foi diluído pelos caminhos sentimentalistas tomados pelos franceses e que hoje se confundem com o próprio conceito de Romantismo.

³ É importante destacar que não estamos ignorando o Romantismo francês engajado, conforme vivenciado, por exemplo, por Victor Hugo. A relação entre Romantismo e comprometimento social é nítida, sobretudo, quando se considera a comoção popular nacional representada pela morte do autor de *Notre Dame de Paris*. Apenas entendemos que, apesar disso, foi a França a responsável pelo desenvolvimento e propagação de um conceito de Romantismo cuja prática descambou para o sentimentalismo e os arroubos emocionais que tantas vezes lhe servem de sinônimo.

mostra o caminho (...) Este conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade (...) possam se converter em poéticos e vibrantes. (...) Baudelaire (...) reúne o gênio poético e a inteligência crítica. Suas idéias acerca do procedimento da arte poética estão no mesmo nível do seu próprio poetar e são, em muitos casos, até mesmo mais avançadas (...) Estas idéias exerceram uma influência maior do que sua lírica (...) contêm tanto as interpretações como os programas, desenvolvidos na observação de obras contemporâneas não só da literatura, mas também da pintura e da música (...) Estes ensaios vão se ampliando cada vez mais, até chegarem a análises da consciência da época, ou seja, da modernidade em si, porque Baudelaire concebe a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época (idem: *ibidem*; 35, 36).

A citação é apropriada porque, ao destacar elementos basilares da escritura baudelaireana, apresenta movimentos originários da constituição do moderno como discurso, e que estarão presentes quer na sua elaboração teórico-crítica quer na sua produção artística. Primeiro, a tentativa de equilíbrio num paradoxo: a modernidade é o mal que condena a arte e o artista, mas é nela que se encontra a matéria dessa arte, que em forma de mistério será transfigurada, por vezes deformada, em poesia. Para Baudelaire, inclusive, isso significava muitas vezes o enfrentamento corpo-a-corpo com a cidade. Em seguida, há que se destacar o moderno como metadiscurso, ou seja, uma forma de ver e sentir as coisas que é amparada numa “consciência da época” estabelecida a partir de sua própria auto-análise e auto-elaboração. O poeta passa a ser também um intelectual que reflete sobre sua obra na medida em que pensa sua época, e nesse movimento, constitui as duas, que estarão indissociavelmente imbricadas. Finalmente, pensar a arte pensando a época envolve manter diálogo que esgarça as fronteiras clássicas entre as artes, constituindo-as, também, discursivamente. Por isso, o pensamento moderno é aquele que concebe o entrecruzamento da literatura, das artes plásticas, da música, e, por que não, hoje, do cinema, bem como de campos do conhecimento como filosofia, física e matemática. Intertextualidade e metalinguagem vêm, então, ao encontro da grande questão levantada por Baudelaire sobre a possibilidade da poesia, que, em última instância, é uma questão acerca da relação entre o sentido das coisas e a linguagem que circula entre elas.

2.1

A linguagem, o pensamento e o sentido do mundo

Quando começaram a se ensaiar as matrizes teóricas do pensamento moderno tanto para a arte como para a ciência, antes mesmo da formulação baudelairiana, a poesia já vinha se desenvolvendo como elaboração atrelada à filosofia. É no final do século dezoito, portanto, na aurora da modernidade, que a poesia passa a funcionar como espaço reflexivo, constituindo, ela mesma, conhecimento – uma implicação da situação precária que se estabeleceu no momento em que Descartes concentrou o saber sobre o mundo na centralidade de um sujeito transcendental cuja única referência é a proposição *Penso, logo, existo*, retirando das coisas o seu sentido próprio. Ainda que Kant tenha, mais tarde, posto em evidência a insuficiência da proposição cartesiana, o abalo frontal à concepção tradicional de verdade e realidade do mundo permaneceria irreversível, juntamente com o privilégio dos atos do pensamento, que trazia o fazer poético ao nível dos movimentos do intelecto. Se, de acordo com a teoria kantiana do conhecimento, o sentido se despregou das coisas quando ficou claro que o homem não tinha mais que uma impressão da coisa em si, transformada em conceito pelo sujeito racional sem que nunca se neutralizasse, porém, o abismo entre homem e mundo, é dessa carência de estabilidade que a lírica moderna se alimenta. Hugo Friedrich menciona a “festa do intelecto” como elemento demarcador de uma atitude que estabelece a discursividade enquanto componente fundamental do fazer artístico na modernidade, em contrapartida a uma ideia de inspiração presente num passado ingênuo, crédulo na imagem do artista intérprete da verdade do mundo. Elaborar discurso se relaciona diretamente à proposta, presente em Baudelaire, de perceber o espírito de uma época e, construindo sua interpretação crítica, colaborar em sua conceituação e definição. Dessa forma, a arte, paradoxalmente ao fato de se instituir como dissonância e exílio diante da recusa da mercantilização do espírito e da banalização da vida na modernidade, comporá uma

rede inteligente indissociável de seu tempo. Na posição, não de um alienado, mas de um intelectual, o poeta passará a dinamizar o pensamento estruturante das artes com as quais dialoga, não apenas o da poesia, fazendo da metalinguagem um tema recorrente e necessário, tanto estrito senso, quando poetiza sobre o fazer poético, quanto lato senso, ao elaborar, na sua poética, a relação com outras artes.

A presença basilar da metalinguagem na obra dos poetas modernos está indissociavelmente ligada à distinção entre verdade e significado que se desdobra da proposição kantiana sobre o que é dado ao homem conhecer. Na introdução de *A vida do espírito*⁴, Hannah Arendt retoma o pensamento de Kant no ponto em que o filósofo se ocupa do “escândalo da razão”, ou seja, o fato de que não podemos nos furtar, como seres pensantes propensos à especulação, de voltar nossa atenção a tópicos de interesse existencial que jamais poderemos realmente conhecer, medir ou comprovar. Assim, distinguiram-se duas instâncias do espírito, com dois objetivos diversos: a razão e o intelecto, que visam, respectivamente, a pensar e a conhecer. Segundo Arendt, o pensamento, para Kant, correspondia à atividade da reflexão, desdobrada mais tarde pelo próprio filósofo como a capacidade de pensar tendo como objeto o próprio pensamento. Pensar, então, envolveria tomar ativamente a consciência sobre um conceito, independentemente da possibilidade ou impossibilidade da verificação, num procedimento que redundaria em algum efeito concreto ou na elaboração de outros conceitos. Já conhecer seria um processo relacionado a nossa capacidade cognitiva. Podemos conhecer aquilo que mensuramos e provamos. Assim, o interesse da ciência estaria no conhecimento, ao passo que a filosofia se ocuparia do pensamento. Nos dois casos, porém, cai por terra a definição clássica, platônica, de verdade. Não há mais uma verdade absoluta por trás da aparência das coisas do mundo que deva ser perseguida como objetivo último da ciência ou da religião. Não existem modelos de conceitos pré-fabricados numa idealidade mística ou metafísica. Ao mesmo tempo, e ainda segundo Kant, a partir da palavra em alemão utilizada para *verdadeiro* – *Wahrnehmung* – podemos entender uma ideia de verdade como algo tornado evidente para os sentidos que o percebem. Porém, caberia ao pensamento racional estabelecer conexões entre tal verdade

⁴ ARENDT, 2000.

percebida e conceitos já sedimentados para a formulação de novos conceitos, que confeririam sentido às evidências reunidas pela consciência. Esse movimento é o que determina que, embora Kant não negue a verdade, ele se mantenha na posição pessimista que o notabilizou: a de um filósofo que enxergava a verdade da coisa em si como permanentemente inalcançável.

(...) o intelecto (*Verstand*) deseja apreender o que é dado aos sentidos, mas a razão (*Vernunft*) quer compreender seu *significado*. A cognição, cujo critério mais elevado é a verdade, deriva esse critério do mundo das aparências no qual nos orientamos através das percepções sensoriais, cujo testemunho é auto-evidente, ou seja, inabalável por argumentos e substituível apenas por outra evidência. Como tradução alemã da palavra latina *perceptio*, o termo *Wahrnehmung*, usado por Kant (o que me é dado na percepção e deve ser verdadeiro [*Wahr*]) indica claramente que a verdade está situada na evidência dos sentidos. Mas esse não é o caso do significado e da faculdade do pensamento que busca o significado; essa faculdade não pergunta o que uma coisa é ou se ela simplesmente existe – sua existência é sempre tomada como certa – *mas o que significa, para ela, ser* (ARENDETT; 2000, 45).

Em outras palavras, entende-se como verdade lícita aquilo que está evidente. Perceber as evidências, por sua vez, é prerrogativa dos sentidos, que estão conformados às dimensões de tempo e espaço no planeta. Por essa razão, ao levarmos em conta que tais dimensões tendem a se modificar dependendo da perspectiva do sujeito empírico, e que não serão as mesmas, ao mesmo tempo, para uma pluralidade de sujeitos empíricos, somos forçados a admitir que, embora, pensando com Kant, a verdade exista, permanece inalcançável. Dessa relação ambígua com a verdade decorre a importância dos conceitos de *conhecimento* e *significado*. Podemos dizer que há, certamente, dois grandes campos a que ficaria limitado o conhecimento do homem: o campo do conhecimento propriamente dito, correspondente às ideias produzidas a partir da observação e da experiência científica; o campo do significado, ao qual ficaria relegado o pensamento especulativo próprio das questões que ultrapassam as possibilidades da ciência. Nos dois casos, trata-se de conceber o mundo a partir da perspectiva do homem. Óbvio será que tal mundo tende ao movimento constante operado pelo olhar humano, que se lança irremediavelmente sobre ele. O resultado de tal mobilidade deveria ser,

segundo Arendt, a supressão, posteriormente ao conceito de verdade, de sentidos que pudessem se fixar em decorrência de um discurso ou ideologia. Conforme suas palavras:

(...) a necessidade da razão não é inspirada pela busca da verdade, mas pela busca do significado. E verdade e significado não são a mesma coisa. A falácia básica que preside a todas as falácias metafísicas é a interpretação do significado no modelo da verdade.

(...) As descobertas de Kant tiveram um efeito liberador extraordinário sobre a filosofia alemã, desencadeando a ascensão do idealismo alemão. Não há dúvida de que abriram espaço para o pensamento especulativo; mas esse pensamento voltou a tornar-se o campo de um novo tipo de especialistas presos à noção de que o “assunto próprio” da filosofia é “o conhecimento real do que verdadeiramente é”. Libertados por Kant da velha escola dogmática e de seus exercícios estéreis, os especialistas construíram não apenas novos sistemas, mas uma nova “ciência” (...) empalidecendo precipitadamente a distinção que Kant fez entre o interesse da razão pelo incognoscível e o interesse do intelecto pelo conhecimento. Buscando o ideal cartesiano de certeza, como se Kant não houvesse existido, eles acreditaram, com toda honestidade, que os resultados de suas especulações tinham o mesmo tipo de validade que os resultados dos processos cognitivos. (ARENDDT; 2000, 14)

Do problema de memória filosófica apontado por Hannah Arendt observamos alguns efeitos. Os sistemas de pensamento posteriores às críticas kantianas acabaram por se constituir em utopias presas a correntes ideológicas que se estabeleceram como vozes marcantes da modernidade. Podemos citar o positivismo como exemplo de profissão de fé no conhecimento científico, ao passo que o materialismo dialético aparece como evidência de quão longe se pode ir com a eleição de um sentido único para as relações humanas e sociais e, principalmente, com a cristalização de um discurso. É exatamente na contramão das cristalizações que a poesia moderna terá seu movimento. Herdeira do olhar crítico sobre o mundo, entendendo-o ora como coisa em si inalcançável, ora como elaboração dinâmica e criativa de um sujeito, tal poesia se reconhece como discurso, ou seja, como espaço capaz de significar, de criar conceitos e gerar mundos através da linguagem. Ao mesmo tempo, o movimento reflexivo leva a poesia a assumir consciência de si como objeto tanto de cognição quanto de significado. A poesia se dobrará sobre si mesma para apreender-se enquanto ser e exporá, em seu corpo linguístico, seus elementos e processos. A

poesia moderna é aquela que inaugura sua teoria e sua crítica como autoconsciência. Nesse processo, não escapa ao poeta moderno que com seu verbo ele dá significado ao mundo e à sua época. E é por isso que a metalinguagem na modernidade se irmana à pergunta sobre a possibilidade do sentido num mundo que foi acometido pela velocidade, pela técnica, pelo dinheiro. Pensar-se poesia moderna é pensar a própria modernidade como questão.

Baudelaire fez exatamente isso: pensar a modernidade. Foi nesse universo de pensamento especulativo que foi possível ao poeta delinear sua emblemática figura – o *flâneur*, cujo exercício de observação vadia correspondia a uma entrega de si como cobaia na tentativa de encontrar ou negar a possibilidade da experiência moderna. Nesse ponto, podemos voltar ao alvoreço de Paris. Encontraremos o poeta-caminhante nas ruas de vitrines expostas, diante das lojas que se oferecem qual mercadoria luxuosa. Perceberemos seu fastio diante de cenas que se repetem todos os dias, perante homens que vêm e vão, no movimento de trabalho da cidade, homens que não parecem humanos, mas autômatos encenando uma peça macabra e sem sentido. Sabendo que as coisas tanto menos sentido terão quanto mais a agitação da vida urbana se intensificar, o *flâneur* de Baudelaire se deixa levar pela multidão anônima se sabendo esvaziado de um sentido fixo. Afinal, o que é a modernidade, senão uma condição sob a qual o homem põe em xeque não só o conceito tradicional de verdade, mas também a possibilidade de um conhecimento último e final (legítimo e definitivo) sobre si mesmo e sobre o mundo? A única certeza é responsável pela ideia de um processo infinito de conhecimento em progressão⁵, enquanto o homem, desde sempre limitado pelos sentidos, elabora conceitos permanentemente cambiantes sobre o real e distantes de um em si das coisas. Tendo na linguagem verbal a ferramenta estruturante da própria consciência, resta o consolo, que se transformará em poder para os poetas, de manipulá-la levando ao máximo seu potencial de conceituação. Molda-se o entorno, cuja verdade estaria além da consciência, segundo uma verdade construída na linguagem. A limitação originária na relação homem/mundo torna-se, então, aquela abertura necessária à profusão de sentidos que se oferecem ao poeta. A multidão sem rosto pode ser

⁵ AGAMBEN; 2005, 33.

qualquer coisa, e assim a decadência moderna é subvertida a tornar-se condição da poesia.

Veja-se o poema de Manoel de Barros, na segunda seção de *Retrato do artista quando coisa*:

11

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
 Nesse ponto sou abastado.
 Palavras que me aceitam como sou – eu não
 aceito.
 Não agüento ser apenas um sujeito que abre
 portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
 compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
 que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
 Perdoai.
 Mas eu preciso ser Outros.
 Eu penso renovar o homem usando borboletas.
 (Op. cit.,1998, 79)

Há que se destacar, primeiro, a recusa quase didática da sociedade burocrático-burguesa, cuja característica posta em xeque é o automatismo das tarefas que marcam o dia-a-dia do homem urbano. Tal automatismo ratifica seu caráter sem sentido através da sequenciação fragmentada que marca a atividade do sujeito (“...que abre/ portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que/ compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,/ que aponta lápis...”), aproximando a natureza humana do funcionamento da máquina, pelos seus movimentos concatenados, mas ao mesmo tempo estanques – não há um porquê nem um para quê nas ações alistadas. O fecho da lista (“...que vê a uva etc. etc.”) só reforça, pelo deboche, a percepção que o sujeito lírico tem do ridículo embutido na vida moderna. A recusa, no entanto, não se apresenta estéril, porque não vem estagnada. É a justificativa para a postulação do primeiro verso: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude.” O que se reconhece nele é o velho chavão filosófico sobre o qual ancora o pensamento moderno, cuja formulação originária apresenta o homem fatalmente incompleto, pois sua forma de conhecer é irremediavelmente limitada, baseada em impressões sensoriais pouco confiáveis. Por isso, o verso barroso passa do chavão à subversão quando pontifica a limitação como riqueza. Nesse momento, alinha-se com as matrizes teóricas da lírica moderna, que corresponderam aos primeiros movimentos do Romantismo, lá na Alemanha do século XVIII, e perduraram como

substrato na lírica romântica do século XIX para assumir, de Baudelaire em diante, o papel de protagonista na arte da modernidade. Portanto, longe de ater-se a uma atitude de evasão passiva diante do vazio do mundo, o sujeito lírico do poema se coloca em posição de interlocução (“Perdoai.”), destacando a dissonância entre lírica e sociedade como uma relação ativa. Tal atividade se realiza através de um projeto cujo objetivo é a renovação do homem mediante elementos que se opõem aos valores da sociedade de consumo (“Eu penso renovar o homem usando borboletas.”), enquanto reforça o caráter incompleto desse mesmo homem assumindo-o como condição e privilégio (“...eu *preciso*⁶ ser Outros⁷”, com maiúscula e no plural). Localiza na linguagem o ambiente adequado à resistência contra os valores da sociedade burguesa quando reconhece a necessidade de agir em oposição à automatização das próprias palavras: “Palavras que me aceitam como sou – eu não/ aceito.” Seria necessário então buscar a linguagem correspondente à fundação do mundo, porque tal linguagem acomodaria todos os sentidos. Seria a linguagem possível antes de sua domesticação pela lógica racionalista, uma linguagem que dá a conhecer o mundo através da ligação analógica entre palavras e coisas. Ela se limita com a magia (“Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:/ Vou pertencer você para uma árvore./ E pertenceu-me./.../ Só não desejo cair em sensatez./ Não quero a boa razão das coisas./ Quero o feitiço das palavras.”, opus cit., 61).

10

A menina apareceu grávida de um gavião.
 Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
 A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
 a gente comer goiaba nela.
 E comeram goiaba.
 Naquele tempo de dantes não havia limites
 para ser.
 Se a gente encostava em ser ave ganhava o
 poder de alçar.
 Se a gente falasse a partir de um córrego
 a gente pegava murmúrios.
 Não havia comportamento de estar.
 Urubus conversavam sobre auroras.
 Pessoas viravam árvore.

⁶ Grifo meu.

⁷ “Poesia é comunhão”, disse Manoel certa vez em uma de suas entrevistas, parafraseando Octavio Paz, que afirma a mesma coisa em *O arco e a lira* ao discorrer sobre a palavra poética como instância de religação (*religare*) com o sagrado.

Pedras viravam rouxinóis.
 Depois veio a ordem das coisas e as pedras
 Têm que rolar seu destino de pedra para o resto
 dos tempos.
 Só as palavras não foram castigadas com
 a ordem natural das coisas.
 As palavras continuam nos seus deslimites.
 (Opus cit., 77)

O que o poeta procura é “o tempo de dantes”, anterior à lógica de um racionalismo que limitou as possibilidades do ser quando restringiu as palavras a um significado fechado. O máximo da ironia é considerar tal lógica “a ordem natural das coisas”. Para o poeta é necessário agir contra a naturalização do que Roland Barthes classificou como fascismo da língua. Lemos em *Aula*:

(...) a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. Assim que ela é proferida, (...) a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição. Por um lado, a língua é imediatamente assertiva (...) Por outro lado, os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é, na medida em que se repetem; o signo é (...) um estereótipo; nunca posso falar senão recolhendo aquilo que *se arrasta*⁸ na língua (Barthes; 1997: 14, 15).

Considerar que as palavras não tenham sido de fato “castigadas” implica reconhecer um projeto em que as relações entre homem e mundo não são mediadas pela palavra gasta como moeda de troca no cotidiano banal, correspondente a um estereótipo limitador - isto seria anuir ao poder discursivo da ciência e da técnica. Pelo contrário, o caminho seria implodir⁹ o signo para que cada enunciação exigisse

⁸ Itálico do autor.

⁹ Anote-se que “implosão” não significa aqui destruição. Antes, corresponde à possibilidade de, pela quebra da expectativa quanto ao uso da linguagem, o signo ser rearticulado para ensejar novos reconhecimentos. Esse movimento seria perene, correspondendo a um jogo significativo que Barthes denominou semiologia. Segundo ele, trata-se de um conceito emprestado da linguística ao qual imprimiu uma definição particular: “(...) a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em *jogar* com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. Eis-nos diante da semiologia. (...) A semiologia seria, desde então, aquele trabalho que recolhe o impuro da língua, o refugo da lingüística, a corrupção imediata da mensagem: nada menos do que os desejos, os temores, as caras, as intimidações, as aproximações, as ternuras, os

um novo reconhecimento, quebrando a expectativa gerada pelo círculo “natural” de asserção e repetição. Essa linguagem preservada nos seus “deslimites” é aquela que se deixa fluir da boca dos poetas e das crianças, que na obra de Barros são elementos que, por vezes, se confundem:

Infantil

O menino ia no mato
E a onça comeu ele.
Depois o caminhão passou por dentro do corpo do
menino.
E ele foi contar para a mãe.
A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que
o caminhão passou por dentro do seu corpo?
É que o caminhão só passou renteando meu corpo
E eu desviei depressa.
Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
Eu não preciso de fazer razão.

(BARROS; 2001: 29)

A linguagem mantida no estado anterior à lógica cientificista zomba do mundo burguês, pois se auto-proclama livre das normatizações gramaticais e da fixação de significados. Quando assume tal liberdade como atributo da palavra poética, Manoel de Barros se apresenta signatário da utopia que norteia a lírica moderna, uma utopia da linguagem, apropriadamente apontada por Barthes, ainda em *Aula*:

(...) a literatura encontrou (...) com Mallarmé, sua figura exata: a modernidade – nossa modernidade, que então começa – pode ser definida por este fato novo: nela se concebem *utopias de linguagem*¹⁰. Nenhuma “história da literatura” (se ainda se escrever alguma) poderia ser justa se se contentasse, como no passado, com encadear escolas, sem marcar o corte que põe então a nu um novo profetismo: o da escritura. “Mudar a língua”, expressão mallarmeana, é concomitante com “Mudar o mundo”, expressão marxiana: existe uma escuta política de Mallarmé, daqueles que o seguiram e o seguem ainda (Barthes: op.cit.; 23, 24).

Sendo assim, e desenvolvendo através de uma apropriação o pensamento de Barthes, se a natureza pode ser corretamente apontada como um dos temas principais

protestos, as desculpas, as agressões, as músicas de que é feita a língua ativa” (Barthes: 1978; 28, 29, 32).

¹⁰ Itálico do autor.

na lírica barrosiana, junto com a já mencionada associação entre poeta e criança, entre infância e poesia, é importante ressaltar que a relação entre sua obra e a proposta poética da modernidade sugere analisá-la, em primeira mão, na medida em que corresponda às utopias modernas de linguagem. Não se trata, pois, de uma natureza utópica, mas da elaboração da natureza como **fato de linguagem**, conforme a capacidade criativa da linguagem, que é amparada pelo poder de transgredir com os discursos ordenadores da sociedade vigente. Da mesma forma, é preciso entender a figura recorrente da infância em Manoel de Barros na medida em que aponta para uma instância ligada à possibilidade da experiência moderna, e, a partir disso, investigar suas implicações com a linguagem e com o fazer poético. A força expressiva da lírica do século XX, por sua vez, é similar à da filosofia. Trata-se de uma lírica que estabelece com esse discurso um diálogo recorrente, tornando evidente a preocupação com aspectos relativos ao ser e às possibilidades de operação das linguagens e dos processos de criação artística, que não terão cunho espontaneísta, mas decorrerão de trabalho intelectual consciente até mesmo quando seu objetivo é criticar a consciência. Dessa forma, entra em jogo toda uma tradição epistemológica que será conclamada a participar de seu próprio questionamento, ao mesmo tempo em que comparecem referências às artes que privilegiam as sensações e as demandas da irracionalidade, como a pintura e a música. A produtividade do moderno estaria na capacidade mesma de articular o insólito e o inesperado, sugerindo uma forma surpreendente de ver o mundo. Muito dessa surpresa decorreria do choque verificado entre o novo olhar e a mesmice produzida pelo engessamento do real à categoria do objetivismo materialista próprio do cientificismo racionalista moderno. Aliás, a conexão entre a idéia de choque e o conceito de experiência na modernidade pode dar o tom de uma análise crítica da obra de Manoel de Barros que autorizaria o seu alistamento entre os caudatários da condição moderna na poesia. Portanto, torna-se fundamental pensar a respeito da importância da linguagem na obra desse poeta na medida de sua relevância na concepção lírica moderna. Isso envolve inevitavelmente uma investigação mais cuidadosa de conceitos como **consciência, sujeito, conhecimento e experiência** no contexto ocidental, bem como seu efeito na formulação da poesia na fase inaugural da modernidade.

2.2

Subjetividade, consciência e metalinguagem (ou o poeta enquanto coisa)

Ao problematizar a crítica¹¹ que vê Manoel de Barros como um neo-romântico - no sentido que esse rótulo tem de limitador - e que “denuncia” a aparente recorrência do mesmo tema¹² em sua obra, Antonio Francisco de Andrade Jr. propõe

uma leitura da obra manoelina sob uma nova perspectiva. Essa nova perspectiva pode ser apreendida através da análise do caráter visual das imagens na poesia de Manoel de Barros, que chega inclusive a se refletir nas ilustrações e nas referências a grandes pintores que marcam sua obra (ANDRADE JR.: 2006; 51, 52).

Assim, a leitura de Andrade Jr. se ocupará de analisar o caráter visual de muitos textos de Barros, percebendo em que sentido o sujeito lírico empreende uma percepção inusitada da realidade a partir do sentido da visão. Nesse ponto, destaca-se o fato de que o mundo que se apresenta à percepção dos olhos é construído – por vezes, desconstruído – de acordo com a operação ativa e imaginativa do olhar que vê. Daí a pertinência do título do artigo em que a análise aparece: “Com olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros”. Contrariamente ao suposto neo-romantismo presente na obra do poeta, o crítico aposta em um sujeito lírico cuja fragmentação fica patente em versos como “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”, do *Livro sobre nada*, e imagens do quilate de “vazadouro para contradições”, de *Arranjos para assobio*, no poema-verbete que traz a definição do ser poeta. De fato, a continuação desse poema aponta o poeta como “Sabiá com

¹¹ Italo Moriconi afirma que Manoel de Barros e Adélia Prado “reatualizaram a vertente de um regionalismo pitoresco e meio sentimental”, acrescentando que o poeta “professa uma espécie de intuicionismo romântico”. Como o crítico utiliza no mesmo ensaio a palavra sentimentalismo, em relação a Manoel de Barros, considerando a carga pejorativa que tal termo apresenta, atribuo a isso o uso da expressão “neo-romântico” feito por Andrade Jr., uma vez que ela não aparece no texto de Moriconi. O ensaio em questão é “Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, in. MATOS, Claudia, NASCIMENTO, Evando & PEDROSA, Célia (orgs.). *Poesia hoje*. Niterói, EDUFF, 1998: 11- 25.

¹² Alguns críticos afirmam que, sobretudo em seus livros mais recentes, Manoel de Barros tornou-se repetitivo, como se sua fatura poética estivesse esgotada nos mesmos temas: linguagem, poesia e natureza.

trevas/ Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como/ um rosto”, e se não é citada por Andrade Jr., que provavelmente julgou a primeira imagem suficiente para dar conta da complexidade e dos desvãos do sujeito lírico em artigo de pequenas dimensões¹³, apenas corrobora a ideia de que a poética barrosiana se constrói a partir de uma proposta capaz de reconhecer a autoridade do dizer poético não nas certezas de um demiurgo, mas na dúvida de um sujeito que se enxerga como enigma a partir do momento em que não pode mais ser reunido sob a administração segura de um ego pleno de integridade racional. A lírica da modernidade é aquela em que as certezas do sujeito caem por terra e, com ela, a lógica do mundo. Isso, segundo Hugo Friedrich, levaria o poeta a uma zona nebulosa onde a fragmentação do sujeito teria como paralelo o esfacelamento do verbo, retirando do poema a obrigatoriedade de obedecer a um tipo de coerência comprometido com respostas sobre o homem e o mundo que a arte não mais pode arriscar. Assim, as incongruências, o teor insólito dos versos resultantes dessa poética e a possibilidade de apelar para os sentidos do corpo – a visão, por exemplo, privilegiada na análise de Andrade Jr. – possibilitariam uma percepção da realidade calcada no inusitado, na abertura e na negação da razão iluminista, bem como na oposição ao modo de vida burguês. Ao mesmo tempo, e pondo em pauta a poética barrosiana, a dissonância moderna abrigaria também a postura reflexiva que leva o poeta ao patamar de trabalho com o pensamento, e o poeta à posição de intelectual. Volta-se, então, à perspectiva de Baudelaire, que alinha sua elaboração crítica às formulações interpretativas de seu tempo, compondo junto com sua escritura poética um painel dinâmico e inteligente, produtivo para a formulação teórica da modernidade, como o são as abordagens de nossos melhores críticos contemporâneos da cultura. Nesse ponto é que a escritura moderna, seja prosa ou poesia, se aferra à metalinguagem e ao diálogo entre as artes, evidenciando a natureza autoconsciente do trabalho com a linguagem e da poesia que lhe está emparelhada, enquanto questiona toda uma tradição normativa para a execução do verso sacramentada nas convenções da poética ocidental. Tratar-se-ia, parafraseando Friedrich, de pensar com Baudelaire para conceber uma poesia realizada num

¹³ O artigo faz parte de uma coletânea de estudos crítico-teóricos de poesia organizada por Célia Pedrosa e Maria Lucia de Barros Camargo: *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.

possível cruzamento entre Rimbaud e Mallarmé. Andrade Jr. não deixa que isso escape em sua análise. Percebendo a recorrência de Manoel de Barros à figura da criança como ente detentor de um olhar sem limitações, e relacionando essa proposição aos infantis “olhos livres” de Oswald de Andrade, passa imediatamente à aproximação com Baudelaire, reforçando a inscrição do poeta do Centro-Oeste na estrutura lírica da modernidade.

Num movimento próprio de sua poética, que alguns estudiosos conseguem ver como fruto de uma insuspeitada influência da linguagem oswaldiana, ele transforma o lugar-comum em poesia, através do olhar de criança, irresponsável e transgressor, que distorce e entorta a realidade.

(...) não é a primeira vez que a imagem da criança aparece vinculada ao conceito de arte moderna. Ao contrário do que se possa pensar, essa relação não se dá através da recuperação de uma linguagem totalmente espontaneísta e desprovida de qualquer esforço construtivo, mas como fruto de uma técnica consciente de feitura do verso. Num texto do século XIX, Charles Baudelaire já havia afirmado que tanto o homem de gênio como a criança estão respectivamente infensos às restrições da razão e da sensibilidade puras. O grande artista, contudo, é aquele que usa a razão para buscar o novo e que mantém vivo o olhar curioso da criança. Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire demonstra como essa junção entre a capacidade de ver o novo e de analisá-lo são fundamentais para a formação do verdadeiro gênio moderno (ANDRADE JR.: opus cit.; 53,54).

O poema enquanto “fruto de uma técnica consciente de feitura do verso” é o mote ora explícito, ora subliminar ao longo de toda a obra de Manoel de Barros, consistindo na metalinguagem seu tema não só recorrente, mas primordial. De fato, desde seu primeiro livro, datado de 1937, *Poemas concebidos sem pecado*, torna-se evidente o interesse pelo fazer poético, assim como as relações entre tal atividade e a constituição do poeta como entidade subjetiva. Em seu poema de abertura, o número 1. da série “Cabeludinho”, já é possível estabelecer relações entre o sujeito lírico, nomeado pelo título, e a atividade de poetar, que se desenvolverá concomitantemente à descoberta do mundo, entrelaçando-se a um sujeito que, à medida que experimenta a vida, incorpora-a como linguagem – elemento e ferramenta na elaboração de uma autobiografia.

1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

- Vai desremelar esse olho, menino!

- Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá.

(*Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*.:35)

O texto em questão apresenta o Cabeludinho – personagem utilizado por Manoel de Barros para representar a si mesmo na infância – a partir do momento de seu nascimento. Isso configura tanto a biografia quanto a metalinguagem, ao aliar o aparecimento do menino à “pouquíssima poesia”, o que desculpava “a insuficiência do canto”. Nesse momento inaugural de sua poética, Barros apresenta aqueles que viriam a ser seus elementos-chave durante a sua obra: a infância (a própria infância), a poesia, a percepção sensorial da vida (a experiência) e a relação dessa com a linguagem e o fazer poético. Ao apontar para uma insuficiência do canto, o poeta admite, por dedução, a possibilidade – necessidade, até – de buscar o canto que fosse suficiente. Toda a sua produção gira em torno dessa busca consciente de um canto que pudesse desdobrar a amplitude e a pluralidade do sujeito poético e do inusitado da vida, que se transfigura em poesia. No primeiro caso, o sujeito poético se enuncia paradoxalmente pela terceira pessoa – a figura enunciada é Cabeludinho, o menino de pouquíssima poesia, que, no decorrer dos textos seguintes, percebemos corresponder ao próprio Manoel de Barros em sua infância. A primeira pessoa, no entanto, aos poucos assume a voz de si mesma, de suas memórias e reflexões sobre a vida e a poesia. Isso não acontece, porém, em decorrência de qualquer integridade subjetiva, mas em nome de um sujeito que se reconhece na multiplicidade das vozes que pode assumir, em desdobramentos fecundos de percepções sensoriais transformadas em linguagem – uma linguagem cujo fim último seria a vida ela própria. Sendo assim, Cabeludinho se assume primeira pessoa no poema 9., do livro já citado:

Entrar na Academia já entrei
 mas ninguém me explica por que que essa torneira
 aberta
 neste silêncio de noite
 parece poesia jorrando...
 Sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa
 me explica por que que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais do que anúncio luminoso?
 Qual, sou bugre mesmo
 (...)
 Qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...
 (Op. cit.: 40,41)

Percebe-se, então, uma voz que não é mais da criança e já aparece identificada com a vida e suas questões. É interessante notar como a transição da infância para a idade adulta (o sujeito lírico é um “bugre velho”) não corresponde ao aumento da sabedoria, pois o saber instituído não abarca o entendimento da “condição humana”. Pode-se, aqui, traçar um paralelo entre a “insuficiência do canto” proveniente da “pouquíssima poesia” de Cabeludinho, que mesmo assim explicava sua vida, e a incapacidade que essa última tem de ser explicada quando a sabedoria secular assumiu a voz que outrora era da criança e a poesia passou a “jorrar” como água de uma torneira aberta. Nesse caso, a poesia tem como nascedouro o cotidiano mais banal – uma torneira aberta no silêncio da noite – a partir do qual é capaz de catalisar o movimento reflexivo e questionador do sujeito em relação à vida, que a ele se apresenta como insondável. Se a conclusão sobre isso é que a poesia abunda onde há instrumental reflexivo e matéria de vida, sem, contudo, significar com isso que a própria poesia possa explicar a vida, parece ser essa uma proposta temática elementar na escritura de Manoel de Barros, pelo menos nesses primeiros textos.

Os três livros iniciais de Barros – *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942) e *Poesias* (1956) - ainda não formalizam de maneira coesa a proposta-chave de sua poética. Porém, o lirismo de um metapoema publicado em *Poesias*, novamente em terceira pessoa, dá o tom da distância entre a escritura e a vida que parece balizar o gérmen da grande preocupação barrosiana: a tríade linguagem/poesia/experiência.

Zona hermética

De repente, intrometem-se uns nacos de sonhos;
 Uma lembrança de mil novecentos e onze;
 Um rosto de moça cuspidos no capim de borco;
 Um cheiro de magnólias secas. O poeta
 Procura compor esse inconsútil jorro;
 Arrumá-lo num poema; e o faz. E ao cabo
 Reluz com a sua obra. Que aconteceu? Isto:
 O homem não se desvendou, nem foi atingido:
 Na zona onde repousa em limos
 Aquele rosto cuspidos e aquele
 Seco perfume de magnólias,
 Fez-se um silêncio branco... E, aquele
 Que não morou nunca em seus próprios abismos
 Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
 Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
 Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.
 (Idem; 111,112)

Há que se destacar duas instâncias bem definidas nesse texto. Uma, é a instância do poeta, enquanto a outra é a da matéria de poesia. Mais uma vez aparece a figura do jorro para indicar a incidência da matéria poética, sua contundência e, por que não mencionar, seu caráter incontinente e incontrolável – a poesia jorra intrometida entre lembranças que acometem o poeta na forma de memória sensorial (trata-se da visualização de um rosto “cuspidos” em meio ao sonho que recende a capim e magnólias). A matéria de poesia, o “jorro”, será domada (“O poeta/ Procura compor esse inconsútil jorro; Arrumá-lo num poema”). O jorro – a poesia – vira poema. Mas algo está errado e o sujeito lírico afirma que “O homem não se desvendou” e a zona onde nele, homem e poeta, “repousa em limos/ Aquele rosto cuspidos” permanece tomada de “silêncio branco”. Ou seja, a poesia propriamente dita mantém-se intocada à revelia da elaboração e da existência do poema. Poema sem poesia? Talvez. O que nos leva a refletir sobre o objetivo do sujeito lírico, que nesse caso parece ser o desvendamento do mistério do homem, mistério que ele guarda na memória inconsciente, aparecendo-lhe sob a égide do sonho. Assim, o poeta indicado pelo sujeito lírico desse poema peca ao tentar sondar o insondável, ou seja, ao procurar organizar num texto inteligível, capaz de desvendar o homem, o que por natureza é o mistério do seu abismo interior, composto pelos “seus fantasmas” cujas marcas são o índice da experiência para além da linguagem e do verbo – a zona

hermética do texto. O que esse metapoema parece indicar é que a matéria da poesia se constitui como tal no movimento entre o sujeito, suas vivências e as marcas que tais vivências são capazes de deixar (“aquele/ Que não morou nunca em seus próprios abismos/ Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas/ Não foi marcado. ... Nunca será exposto/ ... ao poema”). Ao mesmo tempo, existe em “Zona hermética” a sugestão de que tal matéria poética não estaria vinculada a um tipo de experiência mensurável e passível de análise, já que esta conflui para o discurso lógico e racional de um conhecimento capaz de ser “arrumado num poema”, coisa que esse texto de 1956 refuta. Antes, o apelo à memória incerta – “nacos de sonhos”, “Uma lembrança de mil novecentos e onze” – e aos sentidos do corpo – “cheiro de magnólias secas”, “silêncio branco” – nos remetem a um tipo de experiência cuja imprecisão está relacionada diretamente à perspectiva do sujeito, enquanto se mostra em perene movimento assim como se movimentam os sentidos da poesia de que ela é matéria. Nesse caso, poderíamos afirmar que poesia é o que aparece quando o homem é tocado na sua zona hermética – a zona em que a experiência do sujeito (o tipo já citado de experiência) se transfigura e “jorra” em linguagem: nas linhas e palavras de um poema.

O poema “Zona hermética” é um bom exemplo de uma das questões basilares da obra de Manoel de Barros: a própria poesia. Uma questão desdobrada em outras, a saber, de quem a poesia é feita, o que ela é e para quem ela serve. Sendo assim, é inevitável que se destaque a forte presença da metalinguagem na poética barrosiana. Aliás, esse é um outro aspecto de sua escritura reiterado pela crítica especializada ao entender sua obra a partir da condição moderna, como uma poética sintonizada com as instâncias da modernidade e marcada por sua rubrica.

A pesquisadora Ester Mian da Cruz¹⁴ escreveu um artigo¹⁵ cuja nomeação parece redundante, quando se leva em consideração que desde o primeiro poema, conforme se viu alguns parágrafos acima, o projeto poético barrosiano abarca a constituição do sujeito **na e a partir da** linguagem da poesia. Sendo assim, sua escritura, de *Poemas concebidos sem pecado* até *Memórias inventadas – A terceira*

¹⁴ Professora das Faculdades Toledo, em Araçatuba, São Paulo.

¹⁵ *Revista Universitária das Faculdades Toledo*, Araçatuba, São Paulo, s/d.

infância, constitui uma metaescritura, se essa palavra é possível. Pois bem, o título do texto de Ester Mian da Cruz é “A metapoesia em Manoel de Barros” e destaca o papel fundamental da metalinguagem na obra do autor, deixando bem clara a filiação do poeta, ainda que não apregoada pelo próprio, à lírica definida e conceituada por Hugo Friedrich. É assim que a autora dedica toda a primeira parte de seu artigo à exposição dos conceitos de Friedrich sobre a poesia moderna, estabelecendo uma ligação incontestável entre Manoel de Barros e a fatura lírica da modernidade. Sendo assim, a articulista afirma:

A pergunta que a poesia faz sobre si mesma, revelando as suas formas, caracteriza-a como metapoesia, marca específica de um dos impulsos da literatura da modernidade que vem da linha Baudelaire-Mallarmé-Valéry (...)

Toda poesia sobre poesia é uma tentativa de conhecimento do ser que ela é. Há um redimensionamento da arte na realização de tal processo, porque a concepção metalinguística de construção e consciência existe para marcar oposição à concepção de arte como sentimento e expressão. (CRUZ, s/d, 03)

Chamemos à discussão algumas questões propostas no texto de Ester Mian da Cruz e que aparecem no fragmento transcrito acima. Em primeiro lugar, destaquemos a relação entre o poeta moderno e a consciência da escritura. A professora menciona o fato de que o poeta moderno é aquele que reconhece a necessidade do trabalho sobre a linguagem para configurar a lírica da modernidade. A isso, contrapõe a mentalidade clássica que apregoava a inspiração. Modernidade na lírica, então, é reconhecer a necessidade do conhecimento e do trabalho com a palavra para a execução do poema. O poeta é consciente de seu trabalho com e sobre a linguagem. Sua consciência é tamanha, que se torna tema do poetar. Por isso, o ofício do poeta passa a ser, incontáveis vezes, a razão e o tema de sua escritura – obviamente, metalinguística. O poeta na modernidade está ciente de seu trabalho e pensa sua produção como quem vê nisso a própria condição da poesia. Manoel de Barros, em seu livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), escreve:

A disfunção

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de
a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso
trocado do que a menos.

A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.

Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.

2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.

3 – Percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos.

4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.

5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.

6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.

7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.

Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.

(Op. cit.: 9)

Admitir no poeta uma disfunção lírica nada mais é do que entender que a consciência do lirismo é a responsável pela percepção do inusitado, que pode ser cantado apesar das “asperezas de uma pedra”. Nesse ponto, embora o tom sobre a “disfunção” do poeta possa inicialmente parecer aparentado com os misticismos que acompanham as ideias de inspiração, é apropriado afirmar que tal tom se dissipa quando o poeta ostenta seu saber linguístico, mostrando que lida com palavras que se apresentam como substantivos e verbos, os quais ele não só domina, mas manipula ao bel prazer de sua poesia. E essa poesia, ao que parece, locupleta-se com as inversões de valores que ostenta. O canto se dá sobre as “asperezas da pedra” e sobre os “passarinhos” em detrimento dos “senadores”, elementos festejados na secularidade do mundo burguês moderno, mas que na obra de Manoel de Barros terão de amargar uma posição que não corresponde nem mesmo ao rés do chão, já que esse é elevado ao posto de matéria de poesia. É da consciência que tem das palavras e do idioma que Manoel de Barros estabelecerá em sua poética um padrão de transfiguração do real concreto que responderá pelo que a linguagem pode ensejar a respeito da experiência do homem no mundo. Um tópico basilar de sua poética nesse sentido é a experiência da natureza. No livro conhecido como sua obra sobre o Pantanal mato-grossense, o *Livro de pré-coisas*, de 1985, a abertura é feita dessa forma pelo sujeito lírico:

Ponto de Partida

ANÚNCIO

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma
anúnciação. Enunciados como que constativos. Manchas.
Nódoas de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um
homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas
ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos
caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem
nas primaveras. Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia.

(*Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*, 227)

Trata-se de um texto de função dupla: uma função propositiva e auto-referente, que dá conta do “anúncio” do livro, ou seja, apresenta o que é o livro e para que serve; uma função propriamente metalinguística, de apresentação da consciência do fazer poético perante seu objeto, ou seu assunto – a natureza -, apontando a poesia como o evento que o ultrapassa. Nesse momento, pode-se considerar outra questão levantada no artigo de Ester Mian da Cruz. Lá, a professora menciona a “oposição à concepção de arte como sentimento e expressão” como implicação da consciência sobre a elaboração do verso e a concepção de arte moderna. Ora, o que vemos na proposição barrosiana é a eleição de um assunto clássico¹⁶ na literatura e na arte ocidental apresentado como negatividade. Note-se que a primeira declaração do texto é “Este não é um livro sobre o Pantanal”. Antes, o que se apresenta ao leitor é uma “anúnciação” composta de “enunciados”, “nódoas de imagens” e “festejos de linguagem”, deixando bem claro que seu objeto não é a natureza concreta sobre a qual o poema poderia falar – o livro não é *sobre* o Pantanal -, mas o modo de ver e conceber que tem lugar na instância de enunciação do texto, que, ao assumir-se como

¹⁶ Sabemos que no Iluminismo a natureza assume o papel de modelo da beleza e da verdade, sendo que essas duas categorias estão implicadas desde Platão. No segundo capítulo de seu livro *Hermenêutica e poesia. O pensamento poético*, Benedito Nunes recupera a relação entre o belo e o natural, para estabelecer a conexão orgânica entre poesia e filosofia, afirmando que: “Da natureza se predica o belo porque a verdade lhe é inerente; no entanto, revelado de maneira excepcional, o belo escaparia à ideia de mimesis, ou seja, à ideia de imitação” (NUNES; 2007: 27). Nesse ponto, já se percebe o germen do questionamento tanto da noção de verdade como da capacidade de o poético construí-la – um dos focos de atenção da lírica e da filosofia na modernidade.

escritura, localiza tal instância no “organismo do poeta”. Este último, longe de fazer, inspiradamente, com que a natureza se expresse, deverá adoecê-la de si até que ela seja, não mais a natureza, mas Natureza – com maiúscula. Expõe-se o trabalho do poeta como labor criativo processado pela linguagem, que será o seu instrumento e a sua matéria. “Fazer natureza”, e não copiar ou falar transitivamente sobre, seria fazer o que não existe tomar forma na tessitura do texto, o único lugar onde “crepúsculos louros” passam “por dentro dos caramujos” e “pregos brotam na primavera”. Assim, ao assumir para si o trabalho de “fazer natureza” como a possibilidade de interferir no concreto, ou pelo menos na ideia que se tem desse concreto, deformando-o e conformando-o ao insólito e ao inusitado, o poeta se aferra ao poder de “transfazer” – fazer através. E faz um outro cosmos através da linguagem: o cosmos que pode ser construído no texto ao se misturarem, interagindo, os elementos do mundo natural (folhas, sapo, caramujos e primaveras) e os vestígios da cultura, índices da ação e da presença do homem (as ruínas e os pregos). O complexo resultante dessa química é o livro do qual tal anúncio metalinguística é ponto de partida. Ao mesmo tempo, o resultado é também a poesia, que surge quando a linguagem pode alterar e transformar as coisas, conduzindo-as ao ponto em que ainda não são, ou melhor, não **estão** cristalizadas, presas a um significado imóvel e referencial. Por isso, a poesia tem como matéria, não o mundo da cultura ou da natureza, bem como o discurso e o conhecimento que deles se desenvolvam, mas os dados de realidade correspondentes a uma visão única, poderosa e criativa do sujeito lírico, que devolve as coisas a seu estado da pré-nomeação. A matéria da poesia é a pré-coisa, a coisa desrealizada até o ponto em que não se reconhece mais pelo sentido banal e comum conferido pela palavra que a nomeia, tornando lícita a apresentação quase surrealista que se faz do Pantanal de Mato-Grosso e começa desse jeito:

Narrador apresenta sua terra: Corumbá, cidade branca. Capital do Pantanal. Com orgulho

Arremeda uma gema de ovo o nosso pôr-do-sol do lado da Bolívia. A gema vai descendo até se desmanchar atrás do morro. (Se é tempo de chover, desce um barrado escuro por toda a extensão dos Andes e tampa a gema.)

“Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem!”

(...)

O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre paredes em podre. São
trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema.

Arbustos e espinhos com florimentos vermelhos desabrem nas
ruínas.

“*Nossos sobrados enfrutam!*”

Há sapos vegetais entre pedras e águas. O homem deste lugar é
uma continuação das águas. (Idem; 228,229.)

De fato, o Pantanal que Manoel de Barros anuncia no *Livro de pré-coisas* é um ambiente do qual ele é o narrador e que será construído, via linguagem, no decorrer da descrição e da narração que constituem o livro. Ao explorar as potencialidades da palavra e do sistema da língua, o poeta limita o inusitado resultante da ação da natureza sobre si mesma (“O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos. [...] São trabalhos que se fazem de rupturas.”) com a elaboração do próprio fazer poético (“São trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema.”). No entanto, se levarmos em conta que a suposta ação da natureza de si para si também é o resultado de uma visada transformadora processada pelo olhar do poeta e pela palavra, pois é somente no espaço do texto que “espinhos desabrem”, “sapos vegetais” circulam e o “morro entorta a bunda da paisagem”, teremos um trabalho escritural cujo impulso originário é, não o mundo concreto, mas a experiência desse mundo como instância formadora de uma subjetividade poética. Tal experiência se aliará ao conhecimento da linguagem, e esta será o instrumento capaz de formalizar em realidade material, ou seja, em texto, em poema, um mundo que é único por constituir-se através de um complexo ímpar de experiências atravessadas pelos sentidos do corpo de um sujeito que se vê delinear enquanto linguagem responsável por uma escritura – que será, então e sempre, escritura de si. O próprio poeta, enquanto enunciador, se apresentaria simplesmente homem ao recusar o entendimento comum que eleva o ser humano acima dos outros seres. Não rebaixado, mas acomodado ao nível das coisas, o homem está pronto para assumir a linguagem e transigir com ela, pois nesse ponto ela se encontra aquém dos sentidos banalizados pelo racionalismo, numa posição em que ainda pode ser manipulada livremente porque não constitui conhecimento, mas instância de experiência. Por isso, o sujeito lírico pode afirmar no premiado *O guardador de águas*, livro de 1989:

No que o homem se torne coisal -, corrompem-se nele os
 veios comuns do entendimento.
 Um subtexto se aloja.
 Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
 empoeira o sentido das palavras.
 Aflora uma linguagem de defloramentos, um
 inauguração de falas
 Coisa tão velha como andar a pé.
 Esses vareios do dizer.

VII

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
 Há que se dar um gosto incasto aos termos.
 Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-los até a quimera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de
 aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém.
 (Op. ci.: 298, 299)

No primeiro verso do poema VI, somos remetidos, ao instar-se o homem a que “se torne coisal”, a outro livro do poeta, mais recente (1998): *Retrato do artista quando coisa*. Nessa obra, o trocadilho intertextual do título sugere um deslocamento do espaço de formação do artista, que, no original de Joyce, aparece apontado como a juventude – *Retrato do artista quando jovem*. Em Barros, tal formação ultrapassa o estado de humanidade e avança irônica e insolitamente para o espaço da coisa. E por que esse deslocamento constituiria uma ironia? Porque desfere um golpe sobre a superioridade do homem perante seu entorno, objetos e animais que a ele estariam subjugados diante da grandeza do intelecto e da distinção da linguagem. Ao mesmo tempo, retira do poeta a marca que o destaca como voz privilegiada na modernidade, que em posição marginal se insurge contra a banalização da vida e sustenta o valor de seu canto sobre os pilares da resistência, qual narcísico arauto da utopia. O insólito da situação é o paradoxo instaurado quando o sujeito lírico permanece, ao reivindicar o estado de coisa, num ambiente de elaboração linguística. De fato, aponta-se para uma instância de origem deflagrada pela linguagem, para um limite além do qual o poeta não pode passar, mas que corresponderia a um momento ancestral, guardado na memória da própria linguagem como “linguagem de defloramentos, um/ inauguração de falas/ Coisa tão velha como andar a pé.”

Trata-se aqui da solicitação de uma linguagem que ainda não foi tomada pelo racionalismo, uma linguagem que ainda apresenta a potencialidade dos sentidos de que deveria sempre permanecer impregnada. Esta seria a linguagem ancestral que se limitava com a magia do rito e que constituiria a matéria-prima dos poemas, pois pode ser tomada como o instrumento que traz à tona o reprimido, o ilógico, o antidiscursivo (“agramaticalidade quase insana”, “gosto incasto aos termos”, “corrompê-los até a quimera”, “não existir mais rei nem regências”). Dessa forma, o homem se torna coisal: coisal corresponderia ao ser que não tem a linguagem corrompida pelo senso comum. Ser coisal, nesse caso, é se admitir homem, porque falante, mas alinhado a todos os outros seres que prescindem de entendimento e não sucumbem, por isso, ao “sentido normal das palavras”, podendo ser atravessados a qualquer momento pela linguagem fundadora. O homem coisal, portanto, é o estágio mais elementar do poeta – aquele que submete a linguagem a um processo de corrupção, levando-a a seu limite (a “quimera”), limite através do qual a linguagem é poesia (“Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que/ empoema o sentido das palavras.”). Se a matéria da poesia é, como vimos anteriormente, a pré-coisa, ou seja, o ser sem a nomeação e, em contrapartida, sem a limitação referencial proporcionada pelo nome, o “vazadouro para contradições” – o poeta – é coisal, pois imperiosamente assume a linguagem e a nomeação como *a priori* do seu canto. É como ente linguístico que o poeta pode “escurecer as relações entre os termos”, utilizando as palavras com volúpia. É, portanto, de dentro da lógica discursiva que a poesia retomará a quase insanidade originária da linguagem. Isso apenas será possível, no entanto, através da voz que se eleva a partir de uma consciência do fazer poético. Tal é a voz do poeta que, segundo ele mesmo em *Retrato do artista quando coisa*, afirma que bom “é corromper o silêncio das palavras.”

2

Bom mesmo é corromper o silêncio das palavras.
Como seja:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no

chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)

2. *Um passarinho me árvore.* (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)

(...)

(Op. cit.: 13)

O “silêncio das palavras” pode ser admitido como imagem de dupla leitura. É viável pensar em silêncio fundador, o silêncio a partir do qual foi possível toda e qualquer nomeação. Nesse caso, corrompê-lo poderia indicar a exploração ao máximo das possibilidades significativas da linguagem. Por outro lado, poderíamos ver aí um convite à quebra da harmonia lógica e racional que acomoda os conceitos criados e propagados por ela, a linguagem. As palavras (o discurso) estariam em silêncio, pois suas ambiguidades, paradoxos e potencialidades primárias teriam se calado diante da estrutura gramatical normativa, que permite, através da língua, interpretar e conferir sentido ao mundo. Nos dois casos, o aproveitamento do poema transcrito se encaminha para um ponto em que o conteúdo enunciado através da língua pelo sujeito lírico – que é um sujeito consciente do seu fazer poético – se choca com a correção gramatical, provocando uma confusão entre sintaxe e semântica que torna evidente a impossibilidade de que a norma, por si só, estabeleça uma relação de coerência entre enunciado e enunciação. Se os enunciados “Uma rã me pedra” e “Um passarinho me árvore” estão corretos do ponto de vista da gramática normativa, pois apresentam sujeito e predicado organizados e relacionados segundo o padrão, a enunciação soa absurda, pois admite dois substantivos (pedra e árvore) na função de verbo, ao passo que dois animais (rã e passarinho) correspondem a sujeitos capazes de subjugar e transmutar o eu enunciador, relegado ao status de objeto da pedra e da árvore. Trata-se de levar ao paroxismo a proposição cartesiana, uma vez que, se eu (ego) penso, logo, minha existência está balizada pelo ato de pensar. Como sujeito do pensamento, também sou, paralela e conseqüentemente, objeto dele, já que a consciência do pensar também é uma formulação racional que exige um elemento sobre o qual a própria consciência do pensamento se volte – no caso o eu (ego) pensante. Ao mesmo tempo, a existência do

mundo a minha volta também está condicionada ao meu pensamento como sujeito, sendo o mundo meu objeto. Ora, se eu (ego) me torno objeto de uma pedra ou de uma árvore, imediatamente minha existência se vincula a esses seres inanimados e o axioma fundador da filosofia e da ciência moderna sofre uma inversão insólita e sensacional. Por isso, a rã e o passarinho podem assumir o lugar de sujeito nas sentenças do poema: rã e passarinho não pensam, mas existem. Dessa existência todos, inclusive o poeta, temos evidência, de maneira que existir representa mais do que pensar. Existir representa o estado simplesmente coisal aquém da linguagem e sua lógica. Essa é a razão pela qual, no poema, ser humano é estar preso a limites, enquanto ser coisa corresponde a uma ampliação (“Retirou meus limites de ser humano/ e me ampliou para coisa.”). Ser coisa é participar de uma experiência pura, sem linguagem, abrindo-se sem mediação à vida da alma, em contrapartida à vida do espírito processada na e pela linguagem.

Neste ponto, seria produtivo lançar-se um olhar mais atento sobre vida do espírito¹⁷ e vida da alma, voltando a Hannah Arendt, uma pensadora muito interessante quando se propõe como questão a construção crítica da modernidade. Para Arendt, alma e espírito são instâncias distintas quanto a sua natureza e relativamente ao processo de individualização do sujeito. É pelo espírito, e não pela alma, que os seres humanos se individualizam: o espírito é responsável pelo discurso, realizado na linguagem, concretizando o pensamento. Pois é o pensamento, através da linguagem e, conseqüentemente, do discurso, que se oferece como símbolo das dores e sensações (dos afetos) da alma – que são os mesmos para todos. Arendt estaria retomando, então, o Aristóteles de *De anima*, estendendo seu posicionamento. Dessa forma, “aparecer” no mundo implica uma dualidade: a apresentação do ser “por feitos e palavras”, entendendo-se que, ao utilizarmos as palavras, nós escolhemos a forma como queremos aparecer, diferentemente do que respeita à nossa disposição interna – as afecções da alma –, condizente com realidades vividas pela alma – ou seja, experimentadas pelos órgãos do corpo. Pois bem, tal corporeidade será matizada, manipulada e ressignificada pelas vias do pensamento e do discurso.

¹⁷ ARENDT; 2000: cap. 1.

Por isso, faz-se referência, na exposição¹⁸ de Arendt, ao Merleau-Ponty de *Sinais e O visível e o invisível*, que constata o abismo do pensamento que, sem fundo, é “fundamental e não-fundamental” ao mesmo tempo, pois não estabelece base em que se ancorar e, por isso, permanece infinitamente desdobrando-se em si e a partir de si mesmo. A alma, por sua vez, “se funda no corpo e transborda dele”. Linguagem do espírito e linguagem da alma, portanto, diferem em um ponto básico. A linguagem da alma expõe a experiência corporal, passional e física em sua objetividade. A “verdade da alma” é a experiência pura, sem discurso. A “verdade do espírito” é construída na linguagem pelo pensamento, discursivamente. Assim, é metafórica e conceitual por natureza. Transfigura a verdade da alma, que é a verdade do corpo. Distingue-se nesse ponto o homem do animal, visto que linguagem e reflexão tornam a vida da alma manifesta após sua transfiguração pela vida do espírito, ao passo que nos animais a manifestação da alma é pura.

Ao propor em sua poética ser as coisas para experimentá-las, Manoel de Barros assume o paradoxo através do qual tenta-se quebrar a corrente da necessidade discursiva na manifestação da vida da alma. Considerando que tal quebra se dê basicamente pelo uso inusitado da linguagem, pois o poeta enunciador não seguiu o silêncio de Rimbaud, mas procura um silêncio de espírito que opera como linguagem, que ainda assim é linguagem, é possível perceber nessa poética uma vocação para o movimento de perene transmutação com os elementos de seu entorno. Esses correspondem em sua maioria aos objetos desimportantes e aos seres da natureza, que não sofrem a limitação imposta pela razão a sua utilidade e a seu lugar no espaço. Podem negar a metafísica, pois não há um sentido por trás da coisa que deva ser formulado para além de sua existência aparente, realizando movimentos de interpenetração e transfiguração que manterão o mundo em perspectiva original e insólita. O poeta que se faz coisa através da linguagem tem o condão de apontar ao leitor a possibilidade de uma experiência originária, que se localiza aquém do entendimento. Se o entendimento se prende a conceitos provenientes de uma consciência racional, que é especulativa mesmo quando se baseia em apreensões verdadeiras dos sentidos, a proposta é buscar a experiência que apela aos sentidos

¹⁸ Op. cit.: 27.

sem a consciência especulativa. Ao mesmo tempo, desafia-se o leitor a apreender o mundo através de uma linguagem localizada no limite entre a experiência da alma – pura e muda – e a experiência do sujeito racional realizada em conceituações. Por isso, o texto de Barros acompanha o próprio limite da linguagem, o espaço precário e fugidio em que a linguagem é (quase) absolutamente plena – por ser a potência de todos os sentidos – e está na iminência de se estabelecer como meio e instrumento de repressão do imaginário – o índice maior da consciência moderna. Assim, o sujeito lírico, um artista enquanto coisa, tentando a experiência de si como coisa, pode expor seu processo escritural como a tentativa de abolir o pensamento em proveito de uma experiência de ser o que se fala, fundando no ser, e não no saber, a sua autoridade. As inevitáveis palavras do poeta, que não é ingênuo e sabe que não pode abrir mão da palavra, apontam para uma incorporação tanto da linguagem como realidade histórica – o idioma – quanto do objeto da experiência – os seres que compõem o cosmos de sua poética e que perderão seus limites na transmutação com a linguagem e com o próprio sujeito lírico. Conforme o poema de *Retrato do artista quando coisa*:

3

Há um cio vegetal na voz do artista.
 Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto
 de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
 das árvores.
 Não terá mais o condão de refletir sobre as
 coisas.
 Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 passarinhos..
 Nos restos de comida onde as moscas governam
 ele achará solidão.
 Será arrancado de dentro dele pelas palavras
 a torquês.
 Sairá entorpecido de haver-se.
 Sairá entorpecido e escuro.
 Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
 barriga do cavalo –
 Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
 Escorre sangue escuro do cavalo.
 Palavra de um artista tem que escorrer
 substantivo escuro dele.
 Tem que chegar enferma de suas dores, de seus

limites, de suas derrotas.
 Ele terá que envesgar seu idioma ao ponto de
 enxergar no olho de uma garça os perfumes do
 sol.

(Op. cit., 18, 19.)

Se a linguagem é o instrumento do qual o sujeito lírico não pode abrir mão, sua realização material, a língua, terá de se submeter à alma do poeta. Isso corresponde a se transmutar com seu corpo, perdendo seus limites formais de língua – aqueles que permitem sua elaboração como discurso –, até não valerem mais a lógica e a coerência que impedem que se enxerguem “no olho de uma garça os perfumes do/sol”. Trata-se de uma poética cujo artista, por não ter ideias, consegue se apropriar das coisas até que não existam mais fronteiras entre sujeito e objeto – poeta e natureza, por exemplo. Nesse caso, a voz do artista, sua palavra, se transmuta em natureza e possui um “cio vegetal”. Seu canto – seu poema – é um canto sem mensagem, sem transcendência, pois a matéria não ultrapassa a matéria, mas permanece em movimento nela mesma, instaurando no texto o espaço de ser, e não de dizer. Assim, o texto não tem conhecimento ou entendimento, não reflete “sobre as coisas”, não guardando delas, portanto, a distância a partir da qual se estabelece a consciência moderna, ou seja, a distância entre o homem e o mundo, que é a motivação teórica para a cisão entre as palavras e as coisas. Nesse caso, a palavra poética poderá e deverá ser sempre inaugural, pois trará à tona um ser que é pré-coisa, que ainda não foi nomeado e aprisionado num conceito. A linguagem buscada por Manoel de Barros é aquela que corresponde à origem, não uma origem cronológica, mas uma origem anterior à tomada de consciência no sentido moderno, que exige o pensamento. Uma origem que diga respeito à liberdade de sentir e nomear apartada de uma visão objetivista, utilitária e limitadora. Sobre isso, o pertinente ensaio de Berta Waldman, “Poesia ao rés do chão”, comenta que a obra de Barros perfaz

o difícil caminho da busca da palavra que se ajuste, ao máximo, à sua matéria. Da palavra que se confunda com o poeta, da palavra necessária e insubstituível que, como a água, flua. Da linguagem que seja fluxo e refluxo, união e separação, atração e repulsa, correspondência, que roce as margens do puro existir de onde se possa adivinhar um estado de unidade do homem consigo próprio e com o mundo.

(...)

o Pantanal configura-se como um mundo fluido e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal. A transmutação da morte em vida não só afasta esses grandes temas de qualquer esquadro metafísico como cria deles uma imagem em permanente trânsito (WALDMAN; 1992, 15).

O texto de Manoel de Barros tem “chuvas, tardes, ventos,/ passarinhos”. Ao mesmo tempo, ao apresentar o artista como ente capaz de “envesgar o idioma” para que este alcance o que é originalmente inalcançável para a língua (“o murmúrio das águas nas folhas/ das árvores”), sugere que ele, poeta, entre em relação corporal com a palavra, para que ela seja capaz de abarcar sua experiência originária, que não é linguística e não se faz com linguagem, pois é semelhante à experiência do animal (“Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:/ Escorre sangue escuro do cavalo./ Palavra de um artista tem que escorrer/ substantivo escuro dele.”). Trata-se da experiência da dor, mas também dos “limites” e das “derrotas”, portanto, de dores filtradas e classificadas pela razão. Se existe um limite para a possibilidade de o poeta deixar fluir a vida da alma, e tal limite é a linguagem, esse poema é a dramatização do limite, pois aponta para a linguagem como experiência entranhada no corpo do artista, mas não prescinde da consciência para apresentá-la.

No entanto, ainda esse mesmo texto surge com um mistério que se coloca à revelia da consciência especulativa, como um desafio à lógica do leitor. No primeiro verso, o enunciado aponta para o artista, que é o sujeito da proposição do segundo verso e assim o será, sem problemas, até a linha doze. O verso doze é estranho: “Será arrancado de dentro dele pelas palavras”. Quem será arrancado pelas palavras? Seguindo a lógica da sintaxe, diremos que o artista é o sujeito paciente. Então, o artista será arrancado dele pelas palavras. Será arrancado de onde ou de quem? Do próprio artista? Então, o artista será arrancado de dentro de si mesmo pelas palavras? Não há como afirmar nada precisamente. Porém, é possível tentar seguir o raciocínio e perceber que, se lemos adequadamente, admitiremos que a proposta do texto é que o artista se encontre num estado de ser, e não de pensar, tão radical que a própria palavra, ferramenta que é dos conceitos e do entendimento, seja capaz de tirá-lo de si. E o que é estar fora de si, senão perder o juízo e a consciência? Ora, estaremos diante, então, de uma poética insidiosa, que, ao apontar para a impossibilidade, prega

no leitor uma peça quando mistura sujeito e adjunto adverbial, infringindo a lógica e misturando os componentes do enunciado à medida que confunde e interpenetra os elementos de seu discurso. O poeta é natureza, é palavra e é corpo de onde o substantivo escorre. Tal trânsito entre os elementos, composto por uma grande mistura de seres (coisas) interpenetrados, é permeado pela linguagem que, apesar da vida do espírito, foi capaz de fugir a seu perfil normativo e promover um desafio ao leitor atento. Essa talvez seja a linguagem deformada de que o poeta lança mão quando afirma, em outro poema do mesmo livro, que usa “um deformante para a voz.” Na parte final desse texto, lemos:

Palavras têm de adoecer de mim para que se
tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos
cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.
Vou deixando pedaços de mim no cisco.
O cisco tem agora para mim uma importância
de Catedral.
(Op. cit.: 22, 23)

Configura-se aí a reunião dos fatores tomados como questão na poética barrosiana: a poesia, a linguagem, a experiência, o corpo, o cisco. Distante do racionalismo que estabeleceu o discurso como ambiente propício à elaboração do conhecimento, o poeta não alcança o fim de um raciocínio, mas deambula em meio às sensações indefinidas que atravessam seu corpo. O corpo, por sua vez, como espaço habitado por “formas”, “cheiros”, “sons” e “cores”, não é submetido a um processo de integração mediante um sujeito transcendental – ego -, responsável pela harmonização entre a vida da alma que flui no corpo e a apresentação individual do espírito diante do mundo. Pelo contrário, o enunciador se estabelece a partir de uma instabilidade radical e perene, pois afirma: “Vou deixando pedaços de mim no cisco”. Desse modo, o poema estabelece uma relação entre experiência, conhecimento e corporalidade que é, no mínimo, problemática, uma vez que a modernidade alojou experiência e conhecimento num mesmo espaço, vinculando-os entre si e submetendo-os a um centro de poder destacado do corpo. Um poder transcendental, cuja existência só pode ser marcada através da enunciação: eu. É assim que a experiência moderna se apresenta originariamente vazia, pois

corresponde a uma elaboração racional, e por que não dizer, domesticada, daquilo que é palpável, já que se processa no corpo, mas se perde ao traduzir-se em linguagem. Se o conhecimento é o saber primariamente linguístico, processado na língua após a interferência do método científico – que testa e prova, conforme Arendt e Kant –, deixando surgir a verdade da ciência, o mesmo não ocorre com o conhecimento que se quer experiência capaz de trazer à tona a verdade da alma. As instâncias da alma, que são chamadas de objetivas por Hannah Arendt, por corresponderem às afecções mudas comuns aos seres humanos e animais, permitem a constituição da experiência pura. Experiência pura corresponde ao contato chocante com o mundo, sem a mediação da linguagem. Trata-se de experiência perenemente muda e ininteligível, pois a ausência da linguagem impossibilita o entendimento. O pensamento especulativo que se propõe, como vida do espírito, a investigar via verbalização o insondável da alma, para torná-lo conhecimento, consegue, na realidade, expulsar a experiência do âmbito da subjetividade moderna, proposta como integridade de um ego consciente, racional e discursivo. O conhecimento constituído a partir do ego não seria, então, saber objetivo como pretendem os sistemas de pensamento decorrentes da proposição cartesiana. Corresponderiam a um saber matizado por um sujeito que é, na verdade, indivíduo, tornado distinto de outros indivíduos pelo amálgama configurado por linguagem, pensamento e vida do espírito. Citando Hannah Arendt:

não há sensações que correspondam às atividades espirituais; e as sensações da psique, da alma, são realmente sentimentos que experimentamos como nossos órgãos corporais.

(...) *Até certo ponto* podemos escolher como aparecer para os outros; e essa aparência não é de forma alguma a manifestação interior de uma disposição interna; se fosse, todos nós provavelmente agiríamos e falaríamos do mesmo modo. Também aqui devemos a Aristóteles as distinções cruciais. “O que é proferido”, diz ele, “são símbolos de afecções da alma, e o que é escrito são símbolos de palavras faladas. *Entretanto, aquilo de que estas [a escrita e a fala] são símbolos, as afecções [pathemata] da alma, são as mesmas para todos.*” Distinção e individuação ocorrem no discurso, no uso de verbos e substantivos, e esses não são produtos ou “símbolos” da alma, mas do espírito (ARENDDT; 2000, 28).

Por outro lado, ao considerar a necessidade de que as palavras “adoçam” de si (“Palavras têm de adoecer de mim”), enquanto define sua subjetividade como dimensão na qual se cruzam materialidade corporal e vivência dos sentidos, o enunciador proclama a existência de um tipo de experiência atrelado a um sujeito que se configura num espaço que não é o do ego transcendental moderno. Ao mesmo tempo, alardeia, na corporalidade de que o próprio poema é evidência – a evidência material da escritura -, uma experiência que se dá ao mundo não traduzida ou transfigurada pela linguagem. Trata-se de uma experiência realizada *na linguagem*, como seu ambiente espacial e sua componente matéria-prima. Chegamos a um ponto em que parece haver, como resultado da consciência moderna, dois tipos distintos de experiência. Um deles ligado à discursividade como a priori do conhecimento racional. Outro, estabelecido como condição da poesia. Talvez por isso o poema famoso de Manoel de Barros possa dizer de sua poética:

- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia;
o senhor concorda?
- Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e
o da inteligência que é o entendimento do
espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender, mas para
incorporar
Entender é parede; procure ser uma árvore.
(BARROS; 1992: 212)

2.3

A experiência moderna (breve introdução à possibilidade da experiência)

Como se articula a teoria da experiência na modernidade? De que forma a lírica correspondeu a uma necessidade própria de permanência, enquanto seu apelo fundamental à imagem e à abstração se chocava com o modo burguês de conceber e

viver o mundo? A poética barrosiana pode oferecer um caminho para que se desenrolem questionamentos fundamentais tanto em relação à produção como ao lugar do poético na sociedade moderna – o que é a experiência, o que a torna possível, como seu status fala sobre o homem e o que diz. No livro *Poemas rupestres*, de 2004, encontramos o poema “Os Dois”:

Eu sou dois seres.
 O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
 O segundo é letral:
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
 Como diria Paul Valéry.
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
 e vaidades.
 O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
 frases.
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.
 (Opus cit: 45)

Nesse texto, o real objetivo que caracteriza o humano em um contexto de civilização – a unha, a roupa e o chapéu – se mistura à abstração das vaidades. O indivíduo que se distingue pelo chapéu e pela roupa tanto quanto pela filiação – é filho de João e Alice – é fruto do amor na mesma medida em que é portador de vaidades, e essas ligam a existência concreta àquela que é concebida como fato de linguagem – letras, sílabas, frases - de maneira que se aponta uma tensão inegável entre os planos concreto e abstrato no que diz respeito aos traços que classificam e identificam um indivíduo. A solução apontada pelo poema, de considerar a existência de dois, rejeita a configuração do sujeito como unidade meramente transcendental administradora da experiência. Faz isso quando se orienta para uma possível existência balizada, sim, pela linguagem (“O segundo [ser] é letral:/ É fruto de uma natureza que pensa por imagens”), ligando, no entanto, linguagem, pensamento e imagens.

Pensar por imagens é o oposto do racionalismo do *cogito* cartesiano, que necessita da linha discursiva para elaborar e acomodar os conceitos. Ora, Kant, que estabeleceu sua filosofia da razão e dos limites e possibilidades do conhecimento em parte como problematização da exposição cartesiana – e isso detalharemos mais adiante -, concebia a imaginação como liame entre a razão pura e a razão prática. Na verdade, imaginação era uma faculdade necessária ao processo de representação,

vinculado à formulação dos conceitos e, conseqüentemente, ao conhecimento, mas, como tal, constituía apenas um caminho. Diante do mundo sensível, o sujeito empírico podia interpretar as sensações de que fosse acometido pelos objetos, de maneira a formar intuições sensíveis, que seriam responsáveis, mediante a elaboração de representações via imaginação, pela formulação de conceitos. Tais conceitos é que corresponderiam ao entendimento do mundo e ao conhecimento possível. Por isso, para Kant, todo conhecimento era limitado, finito e imperfeito, pois constituía o resultado variável de uma impressão sensível traduzida a uma instância que não lhe era originária: a linguagem onde o conceito se articulava. Sendo assim, fica fácil entender a relação direta da linguagem com o pensamento. Por outro lado, evidencia-se a diferença e a distância entre os processos de pensar e imaginar. Enquanto o primeiro dá conta do conhecimento, o segundo, embora esteja a ele relacionado como instrumento, permanece na esfera do sensível subjetivo, que, para o filósofo alemão, constitui o oposto do mesmo conhecimento já mencionado. Como se pode ler em suas palavras na *Crítica da faculdade do juízo*:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (...); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação.

Aprender pela sua faculdade de conhecimento (...) um edifício regular (...) é algo totalmente diverso do que ser consciente desta representação com a sensação de complacência. Aqui a representação é referida inteiramente ao sujeito e na verdade ao seu sentimento de vida (...), que em nada contribui para o conhecimento (...). Representações dadas em um juízo podem ser empíricas (...); mas o juízo que é proferido através delas é lógico se elas são referidas ao objeto somente no juízo. (KANT, 1995: 47-49)

Então, embora a imaginação seja prerrogativa do sujeito empírico e, como faculdade, auxilie a estruturação dos conceitos pertinentes à razão transcendental,

não é, efetivamente, pensamento. De fato, corresponde a uma propriedade a serviço do idealismo que vê uma necessidade harmônica na relação entre o homem e a natureza, procurando ajustar o conhecimento daquele à realidade inalcançável da outra. Conforme Benedito Nunes em comentário à *Crítica da faculdade do juízo*:

O interesse do Belo, que também o é da Razão, está em que ele constitui a “ponte” entre o conhecimento teórico e o conhecimento prático (...) pois que o Belo que, para Kant, ainda era, sobretudo, o belo natural, o belo da natureza, como disposição do espírito favorável ao sentimento moral, confirmando a harmonia da natureza conosco (...). Se teoricamente não podemos conhecer a harmonia da natureza, entretanto esteticamente podemos fazê-lo, através do Belo, enquanto objeto de juízo de gosto. Por isso, ultrapassando as formas da natureza, o Belo sinalizaria o acordo entre nós e as coisas naturais. (NUNES, 2007: 34).

É através da estética, que Kant classifica como juízo e não como investigação científica, que tornamos possível o conhecimento sobre o mundo e as intuições sensoriais. A imaginação nos permite o movimento representativo das sensações de que nós, como instâncias subjetivas, somos alvo. A partir daí, das representações, de como as representações apreendem os elementos gerais do objeto mundo – se focalizando suas categorias subtraídas da formulação do senso comum (outra referência kantiana), se evidenciando o olhar subjetivo irreduzível à conceituação -, articula-se o pensamento que se submete à totalização transcendental de um sujeito cognoscente ao mesmo tempo em que é sua própria condição de possibilidade (*Penso, logo, existo.*). O que interessa, nesse caso, é perceber que pensamento e imagens ocupam, para a formulação originária da filosofia ocidental, lugares diferentes quanto a sua natureza. Embora a Estética já fosse, na época de Kant, um ramo do pensamento especulativo, não atingia um nível de consideração que a elevasse ao patamar de caminho para o conhecimento, o que trazia efeitos, também, sobre a imaginação e a representação que esta última tornava possível. Mesmo que Kant e Fichte já entrassem no questionamento da representação tradicional, seria necessário que chegasse o Romantismo para que pensamento e imagem pudessem compartilhar o mesmo status e o mesmo discurso. O poema de Barros que abre esta discussão, portanto, assume uma posição antirracionalista em seu sentido primeiro

quando funda o pensamento numa base subjetiva cujo empirismo excluiria em primeira mão tanto a linguagem verbal, de que é feito o texto, quanto o próprio pensamento alardeado e trazido a primeiro plano. Tal oposição ao racionalismo pode ser lida apropriadamente como recusa do modo de ver e sentir peculiares a uma época inaugurada pelo pensamento cartesiano. Uma época de formulação intelectual complexa, ao ponto de se estabelecer sobre filosofias que traziam em si mesmas o germen de sua própria corrosão, dentre os quais o idealismo metafísico necessário à vigência do *cogito* foi um dos principais.

Voltando, então, ao poema de Manoel de Barros, pode-se considerar que a citação de Valéry só reforça o engajamento numa atitude poética que tem consciência daquilo que recusa: a monotonia racionalista, cuja realização concreta, no nível da realidade social, foi o fortalecimento da burguesia e de seu modo de vida, totalmente expropriado da experiência¹⁹. Enquanto isso, o texto discute, no âmbito de seu próprio fazer poético, as diversas possibilidades de percepção e criação do real. É assim que a já alcunhada tradição moderna é conclamada a ratificar um modo de percepção calcado nos sentidos, trazendo à tona uma contradição entre o conceito de experiência que é substrato da poesia e aquele que se apoia nas categorias de clareza e objetividade próprias da relação direta entre experiência e conhecimento científico que pontua o discurso da modernidade. É preciso, então, retornar um pouco mais atrás, antes das teorizações de Hugo Friedrich, para entender um nível de pertencimento da escritura de Barros à modernidade que se confunde com o entrelaçamento poesia/filosofia e que dá conta das próprias matrizes teóricas da poética moderna.

¹⁹ AGAMBEN; 2005. O filósofo considera o homem moderno expropriado da experiência tal qual ela se coloca na era clássica. Procederemos a uma análise de suas proposições comparando-as às ideias de Baudelaire sobre a experiência moderna.

2.4

A filosofia por trás da poesia

Conforme análise de Giorgio Agamben em seu texto “Infância e história. Ensaio sobre a destruição da experiência”,²⁰ a ciência moderna deu o primeiro passo na expropriação da experiência que marca a modernidade e da qual tanto Baudelaire como Walter Benjamin iriam tratar mais tarde. Em oposição a um conhecimento proveniente da esfera do divino e, portanto, inalcançável para o homem, surge um olhar para o mundo que concebe a experiência - antes reservada ao ser humano na aventura rumo à sabedoria e, em última instância, a Deus - como o caminho para o conhecimento concebível e confiável. É óbvio que, nesse caso, percebe-se o desalojamento da autoridade da experiência tradicional, que tinha como pressuposto a ideia de um conhecimento último, correspondente à verdade que constituía um mistério insondável para o homem. Sendo assim, a mentalidade clássica não punha em questão a natureza nem a legitimidade da experiência, ao passo que a mentalidade moderna se constrói a partir de sua desconfiança. Diz Agamben:

(...) a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (...) a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade. (...) o pensamento clássico não conhece o problema da experiência como tal; aquilo que se coloca, para nós, como problema da experiência, apresenta-se naturalmente, para ele, como problema da relação (...) entre o intelecto separado e os indivíduos em sua singularidade, entre o uno e o múltiplo, entre o inteligível e o sensível, entre o humano e o divino. (...)

A esta separação da experiência e da ciência, do saber humano e do saber divino, a experiência tradicional (...) mantém-se fiel. Esta é, precisamente, experiência do limite que separa essas duas esferas. Este limite é a morte. Por isso Montaigne pode formular o fim último da experiência como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto limite extremo da experiência. (...)

(...) a grande revolução da ciência moderna não consistiu tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade (do *argumentum ex re* contra o *argumentum ex verbo*, que são, na realidade, inconciliáveis) quanto em referir conhecimento e

²⁰ AGAMBEN; 2005:21-78.

experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência. (AGAMBEN; op. cit.:25-28)

Todo o problema relativo à experiência na modernidade, portanto, se concentra na questão da consciência. É dela que o racionalismo cartesiano se ocupa quando postula um sujeito transcendental apto a dar conta da experiência de um sujeito empírico, ao mesmo tempo em que conduz essa experiência a um saber que se pressupõe testado – e, por conseguinte, experimentado. A experiência deixa de corresponder à autoridade inscrita na tradição pelo senso comum e passa a ocupar o espaço do anteriormente inefável, que não será mais inefável, já que, embora vinculado ao ímpeto humano de compreensão daquilo que está a sua volta, constituindo a verdade de um momento medido e provado, estabelecer-se-á como um caminho constantemente aberto e pronto à rearticulação, uma vez que definido pela submissão ao teste e à prova. Tal elaboração foi bem problematizada por Benjamin, em sua análise do papel de Baudelaire e Proust na configuração da experiência moderna ligada à poesia, e somente a ela. Falaremos sobre isso de maneira mais aprofundada no próximo capítulo.

Por ora, devemos entender claramente a diferença entre a experiência para as mentalidades tradicionais e o conceito de experiência específico da ciência moderna, que constituiu, para nós, a ideia tácita envolvendo a experiência. Se o conhecimento se apresentava para o homem clássico como prerrogativa de Deus²¹, a experiência era, tradicionalmente, o legado da humanidade, que nela se empenhava para ultrapassar o limite da sua autoridade, ou seja, o conhecimento verdadeiro, que era para o homem uma irônica impossibilidade, pois significaria a morte – fenômeno através do qual o homem poderia retornar ao seu Criador. É interessante nos lembrarmos do texto fundador presente no Gênesis, em que se dramatiza a cisão perfeita entre conhecimento e experiência, que, de fato, é a distância entre Deus e o

²¹ Sobre esse assunto, vale a pena verificar a conferência de Foucault, “Linguagem e literatura” (MACHADO, 2000:137-174), na qual o filósofo traça um pequeno histórico sobre a passagem do conhecimento da instância do divino, representada por seu Livro Sagrado, à prerrogativa da especulação e da prova científica. Tal situação teria gerado uma crise de autoridade que cumou no surgimento da literatura como a consideramos hoje, ou seja, a literatura é irmã, ou filha, da modernidade.

homem: o marco concreto desse limite, aquilo que representa a morte para o homem, é a árvore cujo fruto é proibido – esse fruto é o conhecimento do bem e do mal. A *Bíblia* como livro sagrado é o resultado material do distanciamento entre Deus e o homem, pois é a linguagem que traz a verdade divina utilizando-se da experiência humana fora do paraíso. Experiência essa que, ao transformar-se em tradição, adquire uma autoridade cujo fim último é orientar os homens a uma reconciliação com Deus. Os espaços estão, pois, bem delimitados: a Deus, o conhecimento, e ao homem, a experiência que pode amadurecê-lo e redimi-lo perante a divindade. Por isso, a união entre experiência e conhecimento num mesmo sujeito tira Deus de cena e, conseqüentemente, abole a experiência tradicional, exigindo um conceito de experiência relacionado não mais ao saber completo, mas ao movimento imperfeito, limitado e infinito de um ego definido por Descartes como sujeito do pensamento, cuja existência se embasa na própria atividade de pensar: a consciência. Ora, está claro que, ao fazer referência à experiência, a lírica moderna está considerando a possibilidade de vivenciar na escritura uma situação que precisa ser diferente do conceito tradicional de experiência, que não mais se sustenta, desde a vigência da consciência moderna, e diverso do ponto de vista iluminista, que aprisiona a imaginação em nome da elaboração discursiva meramente racional e consciente – lembremo-nos de Kant e da ideia de imaginação como ligação entre razão pura e razão prática - e, com isso, não alcança a vida da alma. Para chegarmos à proposição da experiência lírica moderna, conforme sugerida por Baudelaire e desenvolvida por Benjamin - sendo mais tarde ratificada por Agamben no ensaio citado neste texto - é necessário fazer o aproveitamento especulativo da natureza paradoxal da própria experiência configurada na modernidade, que se estabelece sob a égide do movimento imperfeito, limitado e infinito do sujeito cartesiano, já mencionado aqui.

Na realidade, o paradoxo se localiza na própria concepção da consciência proposta pelo pensamento cartesiano, ao aliar os sujeitos da experiência e do conhecimento sob um mesmo ego gerenciador. É prerrogativa de Descartes conceber o sujeito transcendental como a instância capaz de implementar cadeias infinitas de pensamento, responsável, inclusive, retomando a já citada Hannah Arendt, pela atribuição de identidade aos sujeitos empíricos à mercê de suas impressões

sensoriais, e ao mesmo tempo propor que seu movimento seja limitado e imperfeito. De fato, a desconfiança fundadora da ciência moderna permitiu uma abstração tão poderosa como o sujeito transcendental, capaz de se desprender da contingência do mundo concreto a ponto de prescindir do corpo físico e abdicar da **alma** (a *anima* medieval ou a *psyché* aristotélica) em favor de um **espírito** que pode operar sozinho na atividade de pensar, independentemente das demandas imediatas de um mundo preso às aparências (*nous*, do pensamento grego, também associado à inteligência, portanto, ao conhecimento). Tal espírito pode contestar esse mundo e submetê-lo ao teste da razão. No entanto, o resultado disso foi deixar duas realidades em evidência, entrelaçadas. Primeiro: a exigência de um corpo físico preso às dimensões de tempo e espaço e a todos os outros componentes da vida objetiva que rodeiam e condicionam o homem, que é e será sempre entidade material sobre a qual incidem as realidades que serão captadas pelo espírito e filtradas pela razão. A individualidade de cada experimentação concreta da vida físico-biológica não desaparece simplesmente porque existe no ser humano uma predisposição à generalização, necessária à sensação de realidade. Ao mesmo tempo e em segundo lugar, o fato de que, embora exista uma generalização sustentando a realidade, o sujeito empírico vive em meio a aparências, num mundo aonde lhe é permitido chegar através de sentidos que matizam a apreensão do real para *um indivíduo em determinado momento*, mas não podem sustentar a formação de perspectivas de *todos os indivíduos ao mesmo tempo*. Se hoje podemos pôr abaixo os dilemas metafísicos enquanto falácias, a exigência de considerarmos perspectivas ao mencionarmos a apreensão do mundo realizada pelo sujeito – seja ele empírico ou transcendental – não mudou. Qualquer elaboração racional, por mais abstrata que possa parecer, ainda está presa a essa lógica, e, por isso, resulta limitada. Isso nos leva a questões centrais que sustentaram a filosofia kantiana, e que interessam na medida em que motivaram formulações de ação fundamental no estabelecimento do pensamento romântico e na teorização da lírica da modernidade: O que é o sujeito? O que é a consciência?

Para Kant, a proposição “Penso, logo, existo” encerrava não uma solução, mas uma aporia. Na sentença que concentra pensamento e experiência, percebemos que

ambos são atribuídos a um sujeito enunciado por um ego (eu) linguístico correspondente a uma elaboração constituída apenas e unicamente no discurso. Trata-se de entidade impalpável e insubstancial que, paradoxalmente, ao definir sua existência na atividade de pensar, e, portanto, no pressuposto de um objeto para o pensamento, exige uma instância anterior e separada do objeto, uma instância transcendental, responsável pela catalisação do processo do pensamento. A experiência do ego, então, só poderá ser transcendental, pois ultrapassará os limites da materialidade da experiência do ponto de vista empírico para se consumir numa entidade puramente abstrata, responsável pelo movimento originário do pensar. A postulação de sujeito transcendental kantiano tenta absorver esse impasse cartesiano através de um retorno ao eu empírico. O que Kant faz é trazer de volta a diferenciação entre sujeito do conhecimento e sujeito da experiência. Enquanto esse último corresponde ao eu empírico já mencionado acima, formula-se uma outra instância subjetiva como sujeito transcendental, que é o correspondente, no idealismo kantiano, à consciência transcendental ou autoconsciência. Conforme comentário de Agamben, retomando a *Crítica da razão pura*:

É sobre este fundo que é preciso situar a formulação kantiana do problema da experiência que, enquanto identifica o conteúdo da experiência possível com a ciência do seu tempo (...) coloca, porém, com novo rigor, o problema de seu sujeito. Contra a substancialização do sujeito em um único eu psíquico, Kant começa de fato por distinguir “com todo o cuidado” o *eu penso*, sujeito transcendental que não pode ser de modo algum substancializado ou psicologizado, da consciência psicológica ou *eu empírico*.

É o velho sujeito da experiência que volta aqui a apresentar-se autonomamente como eu empírico, que é “em si disperso e sem relação com a identidade do sujeito” e, como tal, é incapaz de fundar um verdadeiro conhecimento. Ao seu lado, como condição de todo conhecimento, está o *eu penso*, a consciência transcendental, isto é, a unidade sintética originária da consciência, “graças à qual, somente, posso atribuir a um idêntico eu mesmo a multiplicidade das minhas representações”, e na falta da qual a experiência não seria jamais conhecimento, mas apenas “uma rapsódia de percepções”. (AGAMBEN; op.cit.:40)

A autoconsciência, portanto, preside ao movimento reflexivo responsável pela construção do conhecimento, pois marca a distância que existe entre o eu empírico e

o mundo – a coisa em si não lhe chega senão através dos limites impostos pelos sentidos – possibilitando a elaboração dos conceitos resultantes da experiência. Os conceitos, por sua vez, são, não custa repetir, o conhecimento resultante das representações dos objetos pela consciência, de modo que ao sujeito transcendental não é possibilitado conhecer o mundo, mas apenas pensá-lo através das representações. A autoconsciência, então, pensa o próprio pensamento, pois realiza seu movimento sobre as representações do objeto, que são, por sua vez, imagens mentais. É num tal movimento do pensamento sobre si mesmo, a reflexão, que Kant irá propor o mecanismo da elaboração do juízo de valor (estético e teleológico), na *Crítica da faculdade do juízo*. É importante destacar, no entanto, que a experiência como caminho para o conhecimento, à medida que se desenrola na própria reflexão sobre a representação elaborada pela consciência do objeto, constitui-se, ela mesma, conhecimento. Porém, o conhecimento, como caudatário da autoconsciência, pressupõe que essa instância, sendo transcendental, por isso, separada do sujeito empírico, seja capaz de deflagrar um tipo de intuição sobre o objeto que pode ser entendida como intuição intelectual. Mas a própria natureza transcendental dessa consciência obriga sua postulação a partir e através, também, de uma intuição intelectual, que não pode existir porque o sujeito do conhecimento, sendo transcendental, não realiza experiência concreta com o mundo. E é isso que instala o paradoxo do sujeito transcendental para Kant: se o sujeito é a evidência do objeto, pois elabora conhecimento dele mediante representações possibilitadas por intuições, e se as representações do objeto constituem evidência da existência de um sujeito, quem pensa, e, assim, viabiliza o sujeito?

Claro está que o clássico *cogito* não podia mais ser tomado como evidência de existência. Ao mesmo tempo, a emergência da autoconsciência kantiana rompeu definitivamente com a ingenuidade peculiar à mentalidade clássica, que concebia as verdades das coisas nelas mesmas, postas ali por um Deus cujo conhecimento cabia ao homem perseguir. Estabeleceu-se um abismo entre o sujeito e o mundo. A partir de então, os passos do sujeito se voltariam para o objetivo de ultrapassar o abismo, não mais captando a essência das coisas, mas conferindo significação a elas. Percebemos nesse ponto a pertinência da distinção entre conhecimento e significado,

proposta por Hannah Arendt e comentada anteriormente. Tendo sido o próprio conhecimento, já sem a figura todo-potente de Deus, relegado ao espaço da pesquisa e do saber científicos, não sendo mais o desvelamento do inefável, é o significado que passa a ocupar a reflexão dos homens do pensamento. A partir disso, a certeza de que a significação seria sempre fugidia, resvalando de um sujeito a outro e nunca se prendendo à coisa em si, que não seria jamais apreendida pelo sujeito em sua inteireza, era apenas um ensaio do grande problema da linguagem, problema esse que possibilitou a construção de utopias fundamentais na história moderna e que até se confunde com o próprio conceito de modernidade. Pode-se, então, propor a síntese da teoria kantiana do conhecimento através de um axioma em si mesmo paradoxal: o mundo só se dá ao sujeito empírico através, evidentemente, da experiência patenteada pelos sentidos e pelas dimensões que são sua condição de possibilidade, não sendo, no entanto, conhecimento; esse, por sua vez, nem mesmo o sujeito transcendental possui sobre o mundo, visto que, lidando com representações que lhe chegam do sujeito empírico, das coisas pode apenas formular conceitos, e quanto ao mundo, pode apenas pensá-lo – mas a experiência tornou-se questionável em sua própria possibilidade, já que é dependente de representações. Estabelecido esse pressuposto como ressalva em relação à própria limitação do sujeito transcendental em formular o conhecimento, podemos dizer que o conhecimento – ou aquilo que se acordou chamar assim - é um processo que se realiza graças ao conjunto de sentidos que o sujeito possui e que funciona como canal através do qual as impressões do objeto são captadas. Infere-se daí que: 1) sendo os sujeitos indivíduos, cada experiência sensorial será única e irrepetível; 2) estando os sentidos atrelados às dimensões de tempo e espaço, próprias do sujeito empírico, as impressões canalizadas por eles também estarão submetidas a tais dimensões, sendo, portanto, imprecisas, descontínuas e incompletas. Essas duas inferências tiveram importância radical na elaboração do pensamento idealista pós-kantiano, sobretudo no que diz respeito à verdade da arte e à possibilidade de se construir conhecimento no cruzamento entre realização da obra de arte e desenvolvimento de um discurso crítico da arte como um saber.

De fato, o pensamento kantiano impulsionou uma forma de ver o mundo e conceber a arte que teve como resultado a eclosão do Romantismo e, com ele, o início da modernidade como condição do pensamento e da cultura. Entendendo o Romantismo teórico como subversão do pessimismo kantiano, é possível compreender a potência revolucionária de sua filosofia. Hannah Arendt (mais uma vez, ela) desenvolve uma análise dos aspectos em que a teoria do conhecimento proposta pelo filósofo alemão se mostra como sinalizador das limitações do saber e, em desdobramento, do próprio homem como sujeito do conhecimento. Utiliza para isso uma palavra interessante pelas nuances que pode apresentar. Trata-se do conceito de *semblância*²², instituído para informar o status da coisa em si em relação ao homem e sua percepção. Entende-se por *semblância* a realidade do ser manifesta em meio às aparências, como seu substrato interno. É, em outras palavras, a coisa em si kantiana como sua apresentação diante dos olhos dos homens, em meio às aparências diversas de que o mundo é feito e nas quais se sustenta. Já a pluralidade das aparências é o resultado de outros elementos concomitantes: a diversidade de perspectivas dos seres aos quais a aparência se apresenta; a multiplicidade de aparências orquestradas pelo que se quer e como se quer parecer. Tais são os fatores decorrentes da linguagem discursiva mediadora da apresentação e da percepção da apresentação. Além do mais, permanece, como já consideramos, a simples situação segundo a qual todos os seres estão vinculados a uma existência ora conceitual, na linguagem, ora concreta, no mundo físico preso a suas próprias leis dimensionais. Nesse ponto, Arendt distingue *semblâncias* autênticas de *semblâncias* inautênticas: as primeiras são o que sobra da coisa em si quando todos os “erros” de perspectiva foram corrigidos. É o substrato manifesto ao qual temos acesso por pertencermos e funcionarmos nas dimensões que governam a vida na Terra, ou o que nos é dado conhecer como aparência legítima da coisa ela mesma. O problema é que a percepção de uma aparência como *semblância* autêntica só acontece mediante um juízo impetrado pelo sujeito, portanto, ligado a uma perspectiva fundada no pensamento que, de acordo com essa lógica, é constituído pela linguagem. Sendo

²² A palavra *semblância* não está dicionarizada. Foi encontrada na tradução para o português de *A vida do espírito*, de Hannah Arendt.

assim, é possível dizer que a concepção de verdade da coisa em si, e do mundo, baseada no julgamento que define e distingue as semblâncias autênticas, deve sua elaboração à linguagem discursiva como meio e ao sujeito empírico individual²³ como perspectiva. Eis o ponto em que se pode procurar o aproveitamento do pessimismo kantiano pelos primeiros românticos de Jena, em fins do século dezoito.

Os românticos são revolucionários porque aliam ego pensante – sujeito do conhecimento – e eu empírico – sujeito da experiência - num sentido diferente do estabelecido anteriormente pela ciência moderna e problematizado por Immanuel Kant. Retomando e sintetizando o filósofo, podemos relembrar que a experimentação do mundo pelo eu empírico através dos sentidos é mediada pela linguagem, que elabora representações desse mundo e seu entorno. Tais representações só podem assumir a autoridade da experiência e, posteriormente, se transformar em conhecimento porque são interpretadas, avaliadas e reunidas pela consciência – identificada com o ego pensante e desvinculada do sujeito empírico. É ele, o sujeito empírico, o responsável pelo que Agamben chama²⁴, citando Kant em seu já mencionado ensaio, de “rapsódia de percepções”, “em si disperso e sem relação com a identidade do sujeito”. Depreende-se daí que a responsabilidade pela identidade do sujeito e por sua diferenciação cabe à consciência transcendental, ao ego racional, ou, como na sentença cartesiana, ao eu penso, e não ao sujeito empírico, que não apresentaria individualidade por si mesmo ao fundamentar-se como originário das sensações e afecções próprias do estar no mundo concreto. Podemos, então, estabelecer correspondência entre vida do espírito/ consciência transcendental/ sujeito do conhecimento e vida da alma/ corporalidade objetiva/ sujeito empírico. Dessa forma, e ainda para Kant, o sujeito do conhecimento, sendo transcendental, não pode ser mensurado nem mesmo delineado, a não ser por uma cadeia conceitual emergente dos próprios pensamentos que elabora, ao organizar e sintetizar em uma individualidade as representações oriundas das experiências do eu empírico. O

²³ Se Kant distinguiu sujeito empírico de sujeito racional, localizando nesse último a capacidade de administrar o “feixe de percepções” em uma individualidade que se realiza pela linguagem, considerar o sujeito empírico “individual” pode constituir uma contradição que só faz destacar a complexidade do pensamento kantiano e a pertinência da discussão em torno do conceito de subjetividade. Contribuir com esse questionamento é uma das tentativas deste trabalho.

²⁴ Op. cit: 40.

conhecimento seria, pois, para o filósofo que participou decisivamente na construção teórica do pensamento moderno, uma autorização discursiva para conceituar determinados elementos sob uma representação específica vinculada à enunciação “Eu penso”. A coisa em si, portanto, jamais seria conhecida porque dela apenas se tem experiência cuja representação é matizada pela interpretação da consciência transcendental. Esta, se por um lado elabora a identidade individual do sujeito através da qual o indivíduo se dá a conhecer pelo mundo, por outro, não escapa de uma idealidade que diz muito mais, que traz à tona muito mais informações sobre aquele que pensa do que sobre o conteúdo pensado. Não se pode desconsiderar que, ao distinguir entre as semblâncias inautênticas aquela que carrega o substrato da coisa em si, ainda assim tal sujeito tem a sua frente apenas a semblância, como sinalizador de um conteúdo que lhe escapa em sua inteireza. Outrossim, não sejamos ingênuos e destaquemos mais uma vez o fato de que eleger uma semblância entre todas implica avaliação judicativa, é resultado de uma postura reveladora de perspectiva específica. A perspectiva poderia, sempre, ser outra, e a verdade, nessa lógica, é meramente um ponto de vista, já que não podemos alcançá-la. Kant é pessimista ao enxergar no sujeito do conhecimento – a consciência transcendental – a consagração do abismo a que o homem foi lançado quando o pensamento clássico tornou-se alvo da desconfiança moderna e ficou evidente dali em diante a fratura entre o sujeito e o mundo. Kant acredita na verdade do mundo. Seu idealismo derruba, conforme Hannah Arendt, “edifícios de dogmatismo”²⁵, pois ressalta a irremediável cisão entre o homem e a verdade, trazendo à luz o fato de que o próprio dogmatismo é um disparate. Sua segunda crítica, então, vai tentar lidar com o pessimismo da razão pura através do exercício de um pensamento moral. Os românticos de Jena acreditam na verdade do sujeito. Nisso consiste seu elemento revolucionário. Numa inversão de valor, é a incompletude do homem e de seu pensamento, e também a imprecisão de suas sensações, que permitirá o movimento perene para frente de que se constituem não só a lírica, mas os sistemas de pensamento na modernidade, sob a marca de uma palavra de ordem: utopia.

²⁵ Segundo Hannah Arendt, em *A vida do espírito*, 1993.

O grande problema da filosofia moderna, segundo Hannah Arendt²⁶, é um desdobramento da valorização do perspectivismo e da perenidade da elaboração intelectual que lhe está atrelada. Trata-se de enxergar na inevitabilidade da perspectiva a autorização para um idealismo que resulta mais abrangente e radical do que a ingenuidade do pensamento clássico e, conseqüentemente, muito insatisfatório: a ideia de um progresso científico infinito, já que qualquer elaboração conduzirá a uma verdade temporária e em pouco tempo substituída por um avanço maior. O horizonte do homem contemporâneo, então, se colocaria além do bem-estar promovido pela ciência, já que esse, uma vez conquistado, não seria encarado como um fim e um limite para o conhecimento, que deveria avançar para uma verdade sempre superior e desabonadora das conquistas presentes em nome de um conhecimento cujo valor estaria apenas em si mesmo, intransitivo, produto de uma crença em algo a se colocar sempre adiante. Se tal situação teria como desdobramento aparentemente inevitável uma sofreguidão pelo futuro que se apresentaria como substrato das ideologias da modernidade, o mesmo ocorreu com a poesia moderna, que, em nome de diversas utopias de linguagem, propagou uma angústia indefectível relacionada a um ideal de experiência fundado numa negatividade: a impossibilidade da experiência como elemento orgânico da era moderna. A angústia foi referida neste texto, quando se apresentou o ponto de vista de Alfredo Bosi para que se contextualizasse o posicionamento deliberada e decantadamente marginal do poeta moderno, que se aliena, contesta e resiste ao espírito progressista da burguesia. Nesse caso, apontam-se a banalização das sensações e o enfraquecimento dos ideais na sociedade do espetáculo, erguida sobre os valores da mercadoria e submetida à frivolidade e à superficialidade da experiência vazia que, portanto, esgota as possibilidades da experiência genuína, localizada numa instância outra, possibilitada pela poesia, mas que, como possibilidade, é uma sugestão e uma necessidade, apenas. Constituindo-se uma busca enquanto formulação do pensamento que embasa e move a lírica do século vinte, será projetada para o futuro como utopia, através da “literatura do futuro”

²⁶ Essas considerações se encontram em *A vida do espírito*, obra de 2000 aqui já citada e fundamental para o desenvolvimento das ideias contidas neste texto.

mencionada por Friedrich, como a escritura panfletária de uma diferença a ser abraçada pelo poeta mediante a contundência de um manifesto, sendo assim algo que o separa da sociedade, como quer Bosi: uma cisão e não uma realidade concreta. Nesse caso, a experiência moderna da lírica, ainda que se mostre como potência na contracorrente da superfície do pensamento e da consciência modernos, não prescinde de uma atmosfera de penumbra que em muitos casos toma conta da produção poética que vicejou no fim do século dezenove e século vinte adentro e se relaciona ao automatismo descrito por Baudelaire a respeito de sua *flâneurie*.

Baudelaire, mais uma vez, é a voz por trás da interpretação dos sinais obscuros lançados pela modernidade aos críticos do pensamento e da cultura. É nele que se formaliza a questão sobre a possibilidade da poesia e a legitimidade da experiência a partir da tomada de consciência iluminista e após o advento do Romantismo como revolução do pensamento ocidental. Retomado posteriormente por Walter Benjamin, que fez, também, surpreendentes releituras dos pré-românticos alemães, Charles Baudelaire figura, ao lado desses últimos, como fundamental formulador da ideia moderna de experiência na lírica assim como da teorização que relaciona experiência e linguagem. Subliminarmente a essas considerações encontra-se, tanto em Baudelaire quanto nos idealistas de Jena, ainda que de formas diferentes, a conexão originária entre vida, pensamento e poesia. Quem sabe a mesma conexão que rastreamos, desde o início deste texto, na cartografia de si constituinte da obra de Manoel de Barros... Uma escritura cujo movimento inaugural se estabelece, pelo apelo da memória, na força de uma biografia que tem na inscrição do nome próprio (no caso de Barros, o apelido, Cabeludinho) a enunciação de um movimento rumo à origem que funde experiência e poesia.