

3

Sem mais estigmas de angústia. A modernidade por um fio

XVI
*Entra um chamejamento de luxúria em
mim:
Ela há de se deitar sobre meu corpo em
toda a
espessura de sua boca!
Agora estou varado de entremências.
(Sou pervertido pelas castidades?
Santificado pelas
imundícias?)*

*Há certas frases que iluminam pelo
opaco.*

(Manoel de Barros; Arranjos para Assobio)

Walter Benjamin associa¹ Freud e Baudelaire quando destaca a pertinência da teoria psicanalítica para a formulação do ideal de experiência concebido pela lírica da modernidade. Em seu ensaio “Sobre alguns temas de Baudelaire”, o filósofo apresenta a memória como dispositivo da consciência destinado, entre outras coisas, a proteger o ser humano de qualquer situação capaz de pôr em risco a integridade do eu, quando este se vê ameaçado diante de algo que pode abalar suas estruturas. Nesse caso, a consciência opera um movimento capaz de absorver os estímulos externos, interpretando-os e acomodando-os na memória, de maneira que possam ser evocados quando necessário. Tal processo é responsável pela proteção construída pelo sujeito racional para si mesmo, neutralizando as possibilidades de sofrer choques, tirando de cena os traumas que possam abalar suas estruturas emocionais e suas certezas diante da vida e da dinâmica do mundo. É nesse ponto que se constitui a diferença fundamental entre memória voluntária, que diz respeito à história e ao conhecimento, e memória involuntária, correspondente a uma instância interior obscura e que, de alguma forma, recupera a possibilidade do choque como condição única e pressuposto da experiência que se faz poesia. Nas palavras de Benjamin, Baudelaire

¹ BENJAMIN; 1975: 37-70.

resgata o choque da vida moderna através da ratificação ostensiva de seu vazio. O choque não foi extinto porque o sentido é assustador, mas porque não há sentido depois que a avalanche cosmopolita de Paris conformou seu movimento, sua pluralidade de estímulos e sua profusão de informações a um esquema seguro de reconhecimento pela consciência que permitirá ao caminhante permanecer à parte das convulsões próprias do crescimento urbano. Qual ego racional, o sujeito conduzido pela consciência filtra a cidade através de uma deliberação discursiva que a elabora como conceito e lhe dá uma dimensão histórica capaz de instituí-la como realidade do espírito – compreendida e classificada. Foge-se, assim, à experiência corpo-a-corpo com a cidade no que ela tem de relativa aos assomos e afecções da alma, correspondentes àquela sensibilidade sem palavras procurada na poética de Manoel de Barros. No caso de Baudelaire, é destacado por Benjamin o estratagema de recondução à experiência naquilo em que ela depende do choque quando analisa o célebre “*À une passante*”. Do meio da massa autômata e vazia, destaca-se a mulher de preto capaz de desencadear no sujeito lírico o sentimento trágico da solidão, através de um olhar que não é o de quem vem, mas o de quem vai para nunca mais. Nesse momento, não há, no soneto, uma avaliação inteligível dos efeitos da passante sobre o homem que olha, mas a sensação, e apenas ela, do vazio e da penúria sentimentais aos quais só a cidade pode submeter o homem. Para Benjamin, é o sentimento do trágico moderno que se apodera daquele momento em diante da lírica, para instalar a experiência no curioso espaço ocupado pela faceta da cidade capaz de surpreender os sentidos anestesiados, fazendo eclodir sensações e sentimentos ligados a uma memória irracional, inconsciente e corporal absolutamente aquém das possibilidades de interpretação da linguagem verbal.

Se uma digressão é possível, convém considerar a concepção trágica de Baudelaire – o trágico moderno – a partir de sua ligação com a figura do herói, que se estabelece sobre um fundamento capaz de subverter o conceito tradicional de heroísmo. Isso se relaciona diretamente à impossibilidade da experiência moderna ou, em outra formulação, à modificação radical na configuração da experiência. Para Benjamin, no ensaio “A modernidade”,² a lírica e, principalmente, a crítica de

² BENJAMIN; op. cit: 7-31.

Baudelaire conduzem à conclusão de que o herói é o verdadeiro tema da modernidade. E em que sentido se daria tal coisa? No sentido largamente discutido de que os tempos modernos se estabeleceram a partir da organização de um sistema econômico e social cuja operação retira, por hostilidade, as forças físicas e espirituais do material humano de que dispõe, transformando suas ações em meros estereótipos, clichês destituídos de consistência, vazios dos sentimentos de que o heroísmo seria formado. Nesse sentido, o herói moderno se configuraria a partir de sua própria negação. Obviamente, é subliminar a essa análise a filosofia marxista, que funcionou como substrato de importantes utopias modernas, relacionadas, inclusive, ao fazer poético. Consideramos esse tópico ao comentarmos a crítica de Alfredo Bosi. A impossibilidade do heroísmo tradicional decorre, então, do engodo perpetrado pelo capitalismo, responsável por uma falsa valorização da força do trabalho, cujo efeito é aprisionar o proletário a um movimento vicioso de dominação. Sendo assim, o que Benjamin encontra em sua leitura de Baudelaire é a persistência na afetação de uma postura oca, esvaziada por uma espécie de vampirismo moderno, e que corresponderia a uma atitude trágica estabelecida sobre um paradoxo: é um heroísmo *fake*, destituído de romantismo, ou seja, do espírito de renúncia diante de um bem maior e subsequente dedicação a esse bem – convém lembrar que o Romantismo acreditava numa totalidade redentora -, em nome de uma postura suicida apaixonada, porque consciente da inutilidade prática de seu ato, mas assumindo para o homem que o contempla o poder de escolher não ser automatizado e, assim, esmagado pela condição moderna. A esterilidade do heroísmo da modernidade, portanto, converte-se em “paixão heroica”.³ A figura que compartilha esse universo poético será aquela que se estabelecerá na marginalidade da produção e do consumo. Por isso, não seria exagero relacionar o heroísmo baudelaireano ao complexo formado pelo trapeiro (o lixeiro daquele tempo) e o poeta. Se o trapeiro é quem se ocupa dos destroços da sociedade burguesa, é ele quem tira do vazio o seu sustento. Uma vez que a matéria da poesia não se busca na dinâmica do sistema expropriado da experiência tradicional pura, é o sistema que forçará o poeta a refugiar-se no vazio significativo

³ “A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil”(BENJAMIN; op. cit.: 13).

de que o lixo e a escuridão da noite são índices. O heroísmo do sujeito lírico se concentra no ato inútil de procurar na linguagem – signo da consciência – seus próprios restos – o incompreensível de que o conhecimento escarnece. Ao mesmo tempo, fazer do resto linguagem – matéria de vida para o poeta. O trapalhão trabalha na contramão da produtividade, pois utiliza a noite para valorizar o inútil e o doente. É o equivalente concreto do poeta que se autodenomina “Apanhador de desperdícios”:

O apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras
 fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 Dou respeito às coisas desimportantes
 e aos seres desimportantes.
 Prezo insetos mais que aviões.
 Prezo a velocidade
 das tartarugas mais que a dos mísseis.
 Tenho em mim esse atraso de nascença.
 Eu fui aparelhado
 para gostar de passarinhos.
 Tenho abundância de ser feliz por isso.
 Meu quintal é maior do que o mundo.
 Sou um apanhador de desperdícios:
 Amo os restos
 como as boas moscas.
 Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(BARROS; 2003:IX)

Ao tomar a palavra como matéria do silêncio, o sujeito lírico do poema de Barros estabelece uma relação com a modernidade que é contraditória. Já consideramos teoricamente a linguagem neste texto, deixando claro que o sinal a demarcá-la corresponde à consciência de que ela se vale organicamente. Através da consciência, a linguagem se converte em discurso capaz de elaborar o mundo e o próprio sujeito dentro dele, de modo que a modernidade se liga ao conhecimento e à

razão. Conhecimento e razão, por sua vez, e não é excessivo ratificar, dão-se à luz no discurso. Por isso, ao tomar a linguagem pelo seu avesso, o poema de Barros se alinha à margem das categorias do conhecimento delineadas pelo racionalismo moderno, reclamando uma herança de sombra que nada mais parece do que uma inscrição nítida na dimensão lírica da modernidade. O primeiro verso (“Uso a palavra para compor meus silêncios”) assume o tom de um programa ao ser confirmado, quase didaticamente, logo adiante: “Não gosto das palavras/ fatigadas de informar”. Desse modo, identifica-se na dicção barrosiana uma postura de desdém pela experiência que se coloca a serviço da técnica e do conhecimento, em favor da valorização daquilo que foi esquecido e relegado à posição de resto e desperdício. Se os índices de natureza comparecem euforizados pelo sujeito lírico, dando evidência da ironia impressa na qualificação “desimportantes”, ao mesmo tempo, a imagem das moscas seduzidas pelos restos lança sobre o poeta um estigma de marginalidade compatível com o heroísmo *fake* de Baudelaire. O poeta moderno não é aquele que simplesmente aceita uma posição à margem, mas o que escolhe tal posição, vangloriando-se de uma condição que, no mínimo, dá as costas para a ideia moderna de civilização. Se o discurso da ciência localiza a experiência no conhecimento, a palavra poética enxergará no conhecimento a ausência da experiência, indo procurá-la no que a sociedade vê como vazio: seu refúgio, seu lixo, o que é descartado como expropriado de significação e irreduzível à elaboração racional da linguagem. Em outras palavras, o poeta moderno vai procurar a experiência onde encontra poesia – no espaço limite em que a linguagem ainda é silêncio. A leitura de Baudelaire feita por Benjamin tem como ponto alto a distinção entre a experiência moderna, do ponto de vista da razão e da ciência, e a experiência que se faz impossível na modernidade, cujo espaço será unicamente o texto poético. Trata-se da diferença fundamental entre *Erlebniss* e *Erfahrung*, respectivamente, **experiência vivida** e **experiência**, que condensa o princípio de qualquer discussão relevante e filosoficamente consistente sobre a questão da experiência na modernidade e sobre a lírica estabelecida sob essa rubrica.

A escritura de Manoel de Barros se apresenta como ambiente profícuo no que diz respeito à discussão levantada no bojo da era moderna sobre a natureza da

experiência. Da mesma forma, contribui para a investigação do papel da poesia na criação e na manutenção de um tipo de experiência não mais ligado a uma percepção ingênua do mundo, segundo a qual o homem experimenta, mas Deus detém o conhecimento. Tampouco endossa o amálgama moderno compreendido por consciência/conhecimento/experiência. Em vez disso, propõe um olhar sobre a linguagem que a desloca de seu altar de racionalidade comprometida com a compreensão do mistério do mundo, ao passo que investe num trabalho *com e sobre* a língua que se concatena a um conceito de experiência bastante próximo das ideias de Hannah Arendt sobre a vida da alma, enquanto traz à tona o substrato de Benjamin e Baudelaire na figura de Marcel Proust⁴. Do livro *Poemas rupestres*:

Pêssego

Proust

Só de ouvir a voz de Albertine entrava em orgasmo. Se diz que:

O olhar de voyeur tem condições de phalo (possui o que vê).

Mas é pelo tato

Que a fonte do amor se abre.

Apalpar desabrocha o talo.

O tato é mais que o ver

É mais que o ouvir

É mais que o cheirar.

É pelo beijo que o amor se edifica.

É no calor da boca

Que o alarme da carne grita.

E se abre docemente

Como um pêssego de Deus.

(Opus cit.:61)

O que é relevante no poema “Pêssego” em relação às questões já apontadas como componentes do problema da lírica na modernidade? Podemos começar com a forma de interação com o mundo e a maneira de estabelecê-la na linguagem. No caso desse texto, há uma suposta percepção objetiva da realidade mediada pela supremacia do tato sobre os demais sentidos. Tal objetividade é subvertida pela metáfora carne/pêssego (“...o alarme da carne grita./ E se abre docemente/ Como um pêssego de Deus.”), que confere ao real o status de imagem de uma subjetividade complexa. Se pudermos nos lembrar de Arendt, ao apontar para o corpo e suas

⁴ Sabemos, pelo citado ensaio de Benjamin, que Proust, na *Recherche*, retoma Baudelaire em referência explícita a sua proposição do trágico e da memória involuntária.

sensações como a sede da vida da alma, consideraremos, junto com ela, que tais sensações constituem realidades objetivas, em contrapartida à diferenciação de indivíduos processada pela linguagem e componente da vida do espírito. Sendo assim, o recurso metafórico, próprio da linguagem e, portanto, configurado como estratégia discursiva consciente, deixa entrever uma subjetividade que ultrapassa o ego cartesiano, pois entrelaça as instâncias da alma e do espírito, compondo um sujeito poético que se estabelece sobre um ponto básico de questionamento a respeito do lugar e da natureza da experiência, fazendo de sua escritura o espaço legítimo de circulação dos tópicos presentes nessa discussão filosófica. A constituição de tal categoria de subjetividade, por sua vez, articula um repertório referencial que, se por um lado eleva a percepção sensorial acima da conceituação racional – o *orgasmo* de Proust, o *olhar* do voyeur –, também movimenta elementos de uma série filosófica que localiza a possibilidade da experiência na linguagem. Em outras palavras, é a rememoração proustiana que constitui experiência, e não o contato concreto com Albertine. É o trabalho de re-editar os fatos pela via do afeto, no sentido mesmo daquilo que *afeta* e interfere na formação de uma subjetividade, que confere à *Recherche* a condição de experiência. Segundo Walter Benjamin⁵, a conversão do concreto percebido sensorialmente e trazido de volta pela rememoração involuntária em linguagem é o que constitui a experiência – a *Erfahrung*, em contraponto à *Erlebniss*, indicando essa última o que será traduzido como experiência vivida, aquela para a qual interfere a consciência e, portanto, a racionalidade. No caso de *Erfahrung*, trata-se de considerar o que ficou retido no inconsciente por vias sensoriais involuntárias, e que por isso mesmo necessitaria dessas mesmas vias para aflorar. Assim sendo, a experiência se dá por aquilo que ficou incorporado, fazendo parte do sujeito – não o racional, mas a entidade complexa cuja possibilidade estamos aventando – involuntariamente, emergindo como linguagem para transformar-se, também, na experiência do outro. Se à história cabe domesticar o choque⁶ provocado pelo mundo, convertendo-o à lógica do discurso racional para que se torne experiência de uma coletividade, à lírica só interessa a memória

⁵ Benjamin; 1975.

⁶ Sobre *Erfahrung*, *Erlebniss* e choque, ver Benjamin; 1975.

involuntária, que ocorre à consciência processada e incorporada através do choque não assimilado. Por enxergar a modernidade qual condição impossível de ser assimilada como experiência vivida, Benjamin apresenta o homem moderno como um ser atônito (lê-se também em Manoel de Barros: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.”; BARROS, 1996: 37) que se equilibra em meio à precariedade da situação de ser vítima de choques sucessivos. A experiência moderna, como *Erfahrung*, seria a experiência mesma do inexperienciável e constituiria o fundamento da empreitada da lírica da modernidade. Ou seja, ao considerar-se a modernidade através da impossibilidade de ser absorvida como experiência vivida, é possível afirmar com Benjamin⁷, sendo ratificado por Agamben⁸ no ensaio já mencionado aqui, que seu elemento orgânico é a expropriação da experiência cujo sentido se atrela à categoria do sujeito racional. Na poesia que se produz sob essa marca, a marca da expropriação, o que funciona como matéria é o vazio captado pela alma desatrelada do espírito, de modo que o trabalho dessa lírica seria mergulhar sucessivamente na infância do homem, no espaço onde, segundo Agamben, seria possível o choque com o mundo fora da língua e da história. Isso traria à tona a hostilidade presente na incidência da experiência pura (*Erfahrung*, e não *Erlebniss*), com todo o caráter ilógico, insólito ou mesmo bizarro das impressões formadas numa instância pré-linguística.

Ordenemos, então, satisfatoriamente as ideias relativas a uma fase pré-linguística da linguagem, simultânea a sua infância, percorrendo os caminhos de Giorgio Agamben na apresentação da modernidade como espaço filosófico de destruição da experiência em proveito da história. Observaremos, então, de que maneira, ao considerar a relevância de Baudelaire, pode-se relacionar diretamente a lírica moderna com a categoria da infância – infância do homem e da própria linguagem.

⁷ Op. cit..

⁸ Op. cit..

3.1

A linguagem como limite da in-fância

Assim como Walter Benjamin, Giorgio Agamben também recorre a Freud e à psicanálise para analisar o conceito de experiência na modernidade, associando-o à questão da linguagem e da poesia. Partindo da ideia de ego do ponto de vista racional, e não deixando de considerar as proposições kantianas de autoconsciência como fundamento da experiência que se traduz em conhecimento, Agamben elabora a experiência moderna⁹ como realidade exterior ao sujeito e possível apenas nessa circunstância. Se o sujeito moderno cartesiano e o sujeito transcendental kantiano, ao entrarem em crise, levaram consigo a concepção de experiência, a psicanálise redimensionou espaço e natureza da mesma ao apontá-la como processo atrelado ao amálgama infância e linguagem. O que Agamben pontua de maneira incisiva é o fato de que, para a psicanálise freudiana, o que importa não é a experiência vivida, relacionada ao conhecimento, mas os assomos do inconsciente sobre o corpo – o corpo de carne e osso e a linguagem como espaço ainda informe em relação ao significado, espaço semovente que é matéria-prima de um processo de significação dinâmico que, num segundo momento irá, aí sim, totalizar o sujeito. Nesse caso, o sujeito (o ego, o mediador) é uma instância de segundo grau em relação à experiência, e está pronto para administrar a vida ordinária no meio biossocial. Ao mesmo tempo, a experiência bruta, como a ela se refere Agamben, é muda. Deve ser buscada, e de fato o é, pelo psicanalista, na fase infante, ou seja, sem linguagem. Melhor dizendo, na fase que é imediatamente anterior à linguagem, porém, encontra-se fora de uma cronologia. Trata-se da impossibilidade de encarar a infância do homem como um período em que ele não tinha linguagem, pois o homem se insere

⁹ É importante destacar que Agamben traça um breve histórico da concepção de experiência da era clássica à moderna, mencionando que é a modernidade que une experiência e conhecimento no mesmo sujeito (o sujeito racional), desabilitando o conceito tradicional de experiência enquanto funda a ciência moderna. Por isso, ao apresentar a modernidade expropriada da experiência, tal expropriação só pode ser considerada à luz do que se considera tradicionalmente experiência. Quando se afirma que a experiência é um fato exterior ao sujeito, trata-se de uma consideração pautada novamente na distinção entre conhecimento e experiência. Baudelaire, Benjamin e Agamben analisam a modernidade à luz da destruição do conceito tradicional de experiência para reabilitá-la no espaço da possibilidade poética.

no mundo e se constitui como sujeito dentro da linguagem, considerando uma anterioridade do homem e da linguagem dentro dela própria, como um momento de fundação, de gênese da história no limite entre língua e discurso. Essa concepção de infância é o que constitui a experiência e assinala a relação de pertencimento entre homem e natureza, ao passo que a presença da linguagem entrega ao mundo o sujeito, elemento configurador da cultura e simultaneamente configurado por ela.

Conforme Agamben:

(...) a constituição do sujeito na linguagem e através da linguagem é precisamente a expropriação desta experiência “muda”, é, portanto, já sempre “palavra”. Uma experiência originária (...) está antes do sujeito, vale dizer, antes da linguagem: uma experiência “muda” no sentido literal do termo, uma *in-fância* do homem, da qual a linguagem deveria, precisamente, assinalar o limite.

(...) infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância. (...) neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem (...) mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2005: 58, 59).

O sujeito, por sua vez, marca a deflagração do processo histórico. Abandonando a concepção ingênua¹⁰ de uma cronologia que busque uma era infantil, Agamben pontua a necessidade de apreender a língua como traço exclusivo do ser humano. É porque somente o homem se encontra fora da linguagem, no sentido de que precisa aprender a usar a língua como discurso, que também somente o homem se destaca da natureza para viver e construir uma história. Tal história se estabelece sobre a cisão entre a língua dentro da qual o homem nasce, como todos os animais, e o discurso que tem de construir ao configurar sua subjetividade. Ou seja, se os outros animais permanecem como natureza, o homem pode se desdobrar em cultura justamente por causa daquilo que a define como tal: a linguagem articulada, prenhe de sentidos e significados conduzidos a ela pela infância do homem, que é a origem da linguagem e, ao mesmo tempo, a experiência muda que a legitima como

¹⁰ Op. cit.: 60.

componente da verdade do homem. Se, de acordo com Agamben, a língua pura e simples está fora da história, o discurso é o que corresponde à descontinuidade fundadora da verdade histórica, que, em última instância, tenta trazer à tona a experiência muda equivalente à infância do homem, ao inefável que corresponderá sempre a um espaço aquém do verbo, garantindo a continuidade da aventura humana em sociedade. Sendo assim, é possível afirmar que a linguagem, como fenômeno concomitante a sua própria infância, corresponde ao espaço da verdade da experiência. Não se trata, porém, de uma verdade monolítica e definitiva. Como verdade da experiência e verdade histórica, a verdade da qual a linguagem é espaço é um processo localizado no movimento que possibilita a constituição simultânea e sincrônica de linguagem e experiência (*in-fância*). É porque não há passagem cronológica da infância à linguagem, descartando-se todas as formas de linearidade, mas a experiência tem lugar sempre que a anterioridade da linguagem se deixa entrever pelo choque diante do mundo, que a verdade da experiência pode assomar o material linguístico do homem. Assim, escreve-se mais um capítulo de sua história. Entranhada na cultura, a história organizará em discurso a experiência muda, que nesse momento será expropriada. No entanto, a mesma história, ao constituir o sujeito e ser constituída por ele, corresponderá a uma verdade possível como linguagem, cuja sombra e força motriz será sempre a infância – espaço da experiência e do inefável. Conforme as palavras de Agamben:

Como infância do homem, a experiência é a simples diferença entre humano e linguístico. Que o homem não seja sempre já falante, que ele tenha sido e seja ainda in-fante, isto é a experiência. (...) A infância age (...) primeiramente sobre a linguagem, constituindo-a e condicionando-a de modo essencial. (...) a experiência enquanto limite transcendental da linguagem, exclui que a linguagem possa ela mesma apresentar-se como totalidade e verdade. (...) Mas, a partir do momento em que existe uma experiência, que existe uma infância do homem, cuja expropriação é o sujeito da linguagem, a linguagem coloca-se então como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. A instância da infância, como arquilimite, na linguagem, manifesta-se, portanto, constituindo-a como lugar da verdade. (...) a própria origem transcendental da linguagem, é simplesmente infância do homem. O inefável é, na realidade, infância. (...) Assim como a infância destina a linguagem à verdade, também a linguagem constitui a verdade como destino

da experiência. A verdade não é, por isso, algo que possa ser definido no interior da linguagem, mas nem mesmo fora dela, como um estado de fato ou como uma “adequação” entre este e a linguagem: infância, verdade e linguagem limitam-se e constituem-se um ao outro em uma relação original e histórico-transcendental (AGAMBEN, opus cit.: 62,63)

Se no caminho da experiência muda para a linguagem se elabora a verdade histórica, o oposto, ou seja, o caminho da história para a infância, constituindo a tentativa de retorno do sujeito à experiência, opera na brecha através da qual a linguagem se vê em sua origem, quando ainda não é propriamente linguagem, mas um balbucio. Trata-se do limite fugaz impossível de precisar entre natureza e cultura, fronteira que paradoxalmente une natureza e cultura, infância e linguagem, experiência e história. Nesse espaço que é muito mais como um espaço mítico, a experiência se dá num átimo. É nele que as certezas ainda não se fizeram presentes e é a partir dele que a linguagem será assentada discursivamente. O choque inerente à aventura de existência, não do sujeito, mas do ente expropriado de subjetividade é mais do que matéria de poesia: é a própria condição da lírica moderna. A poesia na modernidade dependerá, pois, da expropriação da experiência do sujeito e da transferência do lugar da experiência para a infância, que não constitui, segundo as análises de Agamben, instância subjetiva, mas pré-subjetiva e pré-linguística. Como se trata de uma infância filosófica de cunho originário, e não de uma fase do desenvolvimento fisiobiológico cronologicamente demarcada, a possibilidade da poesia moderna decorre de uma tentativa do sujeito de recuperar o choque da experiência pura, sem linguagem, numa espécie de retorno à época do balbucio – a infância. Nesse ponto, ou seja, na ideia de expropriação da experiência do sujeito racional em proveito da exposição a choques correspondentes a experiências puras e mudas, encontram-se em uníssono Baudelaire, com a poesia decorrente do vazio trágico moderno, Benjamin, com a consideração do possível poético moderno a partir da memória involuntária e da experiência como *Erfahrung*, e Agamben, com a teorização da infância do homem e da linguagem enquanto espaço e geratriz da poética moderna. Nesse ponto, um esclarecimento se faz necessário. Se a história se funda no conhecimento resultante da formulação da verdade sobre a linguagem,

deixando para trás a experiência originária em nome de um tipo de experiência específico do discurso da ciência moderna, o processo oposto é o constituinte da poesia – ou seja, o que a modernidade não pode experimentar como discurso, aquilo que não sintetiza como conhecimento e que está aquém de qualquer linguagem, no espaço indefinível entre a infância e o sujeito, isso é a poesia. Para a modernidade, então, o poético é sempre o inexperienciável, ainda que corresponda, na instância da infância, à experiência pura e muda do infável.

A experiência [moderna] é (...) voltada (...) à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre em uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque. (...) Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento de choques. À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. Nesta perspectiva, a busca do “novo” não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, um eclipse e uma suspensão da experiência. Novo é aquilo de que não se pode fazer experiência, porque jaz “no fundo do desconhecido”: a coisa em si kantiana, o inexperienciável como tal (AGAMBEN, opus cit.: 52).

A linguagem é, pois, o fim da poesia, que tenta flagrá-la e capturá-la entre o choque viabilizador da experiência e o assentamento das verdades discursivas. Por isso, é lícito afirmar que na linguagem poética a experiência muda, e a vida objetiva que ela constitui, permanece como deriva. O sujeito lírico, uma vez que não pode prescindir da linguagem, existe como tal na medida de sua busca, em meio ao corpo da língua, pela vida aquém do verbo, que a experiência muda, enquanto origem do discurso, denuncia. Sendo assim, o poético emerge no texto como escritura, sem se apegar às formalizações que distinguem prosa de poema, pois fazer poesia é buscar a linguagem antes da linguagem, do sujeito e da consciência. Para a lírica moderna, tal qual na *Recherche* proustiana, a linguagem interessa como ambiente que possibilita a elaboração da experiência na contramão da racionalidade da história. Nela, o poeta encontra meios para administrar o choque da existência sem procurar acomodá-lo a parâmetros de racionalidade, uma vez que ela mesma, linguagem, permite um movimento em direção a sua própria infância concomitante à infância do homem, o

momento do balbucio em que se descobre o poder da nomeação ainda fora da história, fase em que linguagem se limita com poesia e se desdobra em imagens dos sentidos. Tal busca da experiência na linguagem poética acontece na obra de Manoel de Barros como programa e como origem do mundo e do próprio ato de poeatar.

8

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
meio da Ilha Lingüística.
Rosa gostava muito de frases em que entrassem
pássaros.
E fez uma na hora:
A tarde está verde no olho das garças.
E completou com Job:
Sabedoria se tira das coisas que não existem.
A tarde verde no olho das garças não existia
mas era fonte do ser.
Era poesia.
Era o néctar do ser.
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
(...)
Para enxergar as coisas sem feito é preciso
não saber nada.
É preciso entrar em estado de árvore.
É preciso entrar em estado de palavra.
Só quem está em estado de palavra pode
enxergar as coisas sem feito.

(BARROS,1998: 33-35)

A negação de um tipo de experiência apresentada como resultado da postura racionalista da modernidade se associa à poesia, na obra de Barros, como instrumento originário do ser. No texto “8”, estabelece-se claramente a relação entre palavra e origem na busca por um tipo de sabedoria dispensado pela consciência moderna, mas residente num trabalho quase místico sobre a linguagem, segundo o qual o conhecimento é descartado em proveito da eclosão do que não existe porque ainda não foi nomeado. Dessa forma, a nomeação pode se dar em outra direção, servindo a língua para evidenciar a experiência muda – anterior à fixação de sentidos do discurso histórico e científico -, qual corpo fônico vazio de conhecimento, porém predisposto à verdade poética. Tendo a poesia como seu néctar, a existência das coisas se encontra balizada pela palavra, que, instrumento principal da consciência, paradoxalmente recusa a lógica quando permite a formação de enunciados insólitos

(“A tarde está verde no olho das garças”), para, em seguida, desautorizá-los como realidade concreta, levando o leitor a um estado de tensão próprio de quem não encontra mais lugar ou proposição segura para se apoiar. O que encaminha a leitura para outro ponto, em que a linguagem, ela mesma, é posta em dúvida quanto a seu poder de assentamento de significações e verdades – poder esse sobre o qual se estabelecem os estatutos da cultura e da história -, é o trecho “A tarde verde no olho das garças não existia/ mas era fonte do ser./ Era poesia.”, de modo que não é a palavra histórico-cultural, continuamente investida de valores da civilização, que responderá pela existência, mas a palavra que se apresenta como “corpo fônico”, pronta para receber a poesia como semente. O “estado de palavra”, nesse caso, é o espaço entre a infância pré-linguística e o advento da linguagem como marca da consciência moderna. O poeta aspira à anterioridade de Agamben: a infância afásica e a natureza. Anterioridade prenhe de experiência pura, sem linguagem:

16

Agora só espero a despálavra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.
O antesmente verbal: a despálavra mesmo.
(Idem: 53)

A contraposição entre os sentidos da audição e da visão remete mais uma vez a Proust e a sua diferenciação, via Benjamin, entre memória voluntária e memória contemplativa. Sendo a memória voluntária o resultado de um esforço do intelecto em trazer ao presente informações processadas pela consciência e transformadas em conhecimento, devemos entendê-la como fator componente da vida do espírito, em situação de distanciamento da alma. Tal memória não opera sobre informações incorporadas, não constituindo, pois, a experiência no sentido concebido pela lírica. Tal sentido tem a ver com o “som que ainda não deu liga”, ou seja, a palavra que

ainda não foi contaminada por uma orientação imposta pela cultura, a palavra que ainda nos permite ver as coisas de fora do pensamento racionalista, sem feitiço, como imagem. Dessa forma, a palavra poética supre o vazio da impossibilidade da despavbra, que é apresentada com o tom de um manifesto. O poeta manipula as palavras na direção do que não existe, ou não existiria se não fossem a força e a liberdade das imagens. Sendo o olhar o responsável pela contemplação, é possível associar poesia, imagem e memória contemplativa em movimento que acione o poeta como instrumento articulador de uma palavra que é via de criação das imagens que fluem no devir da memória involuntária, dissociada do trabalho intelectual consciente. Contemplar o mundo é admiti-lo continuamente como elemento de choque, é sabê-lo novo, podendo, então, experimentá-lo. Por isso, a palavra do poeta é aquela que chega eivada de sua própria experiência com o inusitado do mundo, deixando na linguagem a marca do choque enquanto se encaminha para fora da história, para fora da sabedoria racionalista cartesiana, em direção à infância que é, em última instância, condição de natureza. O drama articulado na escrita poética é o de saber-se, sempre total e completamente, contaminada pela linguagem, qual destino fatídico e irreversível. Dentro dela, pois, procura-se o breve sopro infantil de uma dimensão humana sem história:

XVIII.

Uma palavra está nascendo
 Na boca de uma criança:
 Mais atrasada do que um murmúrio.
 Não tem história nem letras –
 Está entre o coxo e o arrulo.
 (BARROS, 1991: 21)

Como a natureza tal qual estado originário do humano é uma impossibilidade imposta pela cultura, resta ao poeta manipular a linguagem, o índice superlativo dessa cultura e da consciência, no movimento de recuperação do choque qual experiência muda e originária, que comparecerá apenas como eco no corpo linguístico manipulado (a palavra “Mais atrasada do que um murmúrio”). Realizar-se-á, com tal expediente, a subversão maior: desalojar a lógica e a racionalidade em seu próprio ambiente – o ambiente da reflexão -, jogando com as possibilidades

inusitadas da palavra-corpo, vazia de sentido, pronta para ser possuída pelo poeta e penetrada por sua experiência. Nesse sentido, talvez mais que em qualquer outro, poesia é criação *de* e *com* linguagem. Não é à toa que a maçã, índice da alegoria da expulsão do paraíso, pode ser trazida como um duplo: é sexo, é linguagem. É a decadência. A mesma decadência que os primórdios da modernidade identificaram em seus momentos de inspiração filosófica como doença moderna. Assim também no poema

Maçã

Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim.

(BARROS, 2004: 69)

A ironia do texto está no fato de que a ferida moderna infligida pela consciência depauperou o sujeito lírico, que, além de ter o destino desgarrado de Adão, é diminuído pelo olhar de piedade da palavra, embora ela mesma tenha sido o instrumento de sua decadência. Instala-se nesse poema um dos grandes temas da modernidade e sua lírica, a saber, o paradoxo segundo o qual, se a linguagem realiza definitivamente a desassociação entre o homem e a natureza, é também ela o único recurso disponível para que ele reajuste sua perspectiva sobre o mundo e possa redimensionar seu lugar. Um lugar que terá de ser repensado, não em termos essencialistas, desligados de uma vivência sensorial com o entorno, mas integrado às demandas do corpo, pois, se poesia se faz com linguagem, o trabalho poético se limita com o sexo. A obra de Manoel de Barros está repleta de exemplos de como a experiência humana originária tem lugar numa instância só alcançada pela poesia, no momento em que a palavra poética se relaciona com os sentidos em seu aspecto mais primitivo, mesmo escatológico, de expropriação da subjetividade em nome da indiferenciação entre homem e natureza.

3.2

Poesia e natureza, ou como fazer do texto poético o caminho para o absoluto

Façamos um recorte na obra barrosiana, estabelecendo um corpus que permita levantar indagações acerca das relações entre palavra poética, filosofia e natureza. O fim do caminho – ou, pelo menos, do capítulo -, poderá sugerir algumas ideias sobre a articulação entre vida e poesia.

Um novo Jó

*Porquanto
como conhecer as coisas senão sendo-as?*
Jorge de Lima

Desfrutado entre bichos
raízes, barro e água
o homem habitava
sobre um montão de pedras.

Dentro de sua paisagem
- entre ele e a pedra –
crescia um caramujo.

Davam flor os musgos...
Subiam até o lábio
depois comiam toda a boca
como se fosse uma tapera.

(...)

Bom era ser bicho
que rasteja nas pedras;
ser raiz de vegetal
ser água.

(...)

Ser como as coisas que não têm boca!
Comunicando-me apenas por infusão
por aderências
por incrustações... Ser bicho, crianças,
folhas secas!

Ir criando azinhavre nos artelhos
a carne enferrujada

desfeita em flor de ave, vocábulos, ícones.
Minhas roupas como um reino de traças.

Bom era
ser como o junco
no chão: seco e oco.
Cheio de areia, de formiga e sono.
Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
Ser como fruta na terra, entregue
aos objetos...
(BARROS, 1999: 51-53)

4.

Palavras de Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento à Polícia.

para começar ninguém jamais garantiu que coisa
era aquele bicho

o mal-traçado?
o tritão dorminhoco?
o irmão desaparecido de Chopin?
o homem de borracha?

conheci-o
em seu escritório
jogando bilboquê

era sempre arrastado para lugares com musgo

por meio de ser árvore podia adivinhar se a
terra era fêmea e dava sapos

via o mundo como a pequena rã vê a manhã
de dentro de uma pedra

pela delicadeza de muitos anos ter se agachado
nas ruas para apanhar detritos – compreende
o restolho

a esse tempo lê Marx

tem mil anos

tudo que vem da terra para ele sabe a lesma

é descoberto dentro de um beco
abraçado no esterco

que vão dinamitar

antes de preso fora atacado por uma depressão mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência: uma depressão tão grande dentro dele como a ervinha rasteira que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados pedaços de portas arcos de barril...

era de profissão *encantador de palavras*

ninguém o reconheceria mais

resíduos de Raskolnikof encardiam sua boca de Pierrô muito comida de tristeza

e sujo
(BARROS, 1999: 15-17)

3.

Então, - os meninos descobriram que amor
Que amor com amor
Que um homem riachoso escutava os sapos
E o vento abria o lodo dos pássaros.

Um garoto emendava uma casa na outra com urina
Outros sabiam a chuvas. E os cupins
Comiam pernas de armário, amplificadores, ligas
religiosas...

Atrás de um banheiro de tábuas a poesia
Tirava as calcinhas pra eles
Ficavam de um pé só para as palavras –
A boca apodrecendo para a vida!

De tarde
Desenterravam de dentro do capinzal
Um braço de rio. Já estava com cheiro.
Grilos atarrachados no brejo pediam socorro.

De toalha no pescoço e anzol no peixe
Eles foram andando...
Botavam meias-solas nas paisagens
E acendiam estrelas com lenha molhada.

Acharam no roseiral um boi aberto por borboletas
Foi bom.
Viram casos de ostras em canetas
E ajudaram as aves na arrumação dos corgos

A todo momento eles davam com a rã nas calças
 Cada um com a sua escova
 E seu lado de dentro. Apreciavam
 Desamarrar os cachorros com linguíça.

À margem das estradas
 Secavam palavras no sol como os lagartos
 Passavam brilhantina nos bezerros. E
 Transportavam lábios de caminhão...

Nunca poucos fizeram tantos de pinico!
 Só iam para casa de lado – como uma pessoa
 Que tem cobra no bolso.
 E para cada mão – os cinco dedos de palha.
 (BARROS, 2001: 19, 20)

Lesma, s.f.

Semente molhada de caracol que se arrasta sobre
 as pedras, deixando um caminho de gosma
 escrito com o corpo
 Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo
 Aquele que viça de líquenes no jardim
 (BARROS, 1990: 215)

10.

Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão, a
 lesma deixa risquinhos líquidos...
 A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as
 palavras
 Neste coito com letras!
 Na áspera secura de uma pedra a lesma esfrega-se
 Na avidez de deserto que é a vida de uma pedra a lesma
 escorre...
 Ela fode a pedra.
 Ela precisa desse deserto para viver.
 (BARROS, 1990: 293)

Os textos citados se encontram em cinco diferentes livros de Manoel de Barros e obedecem a uma seqüência cronológica. Sua seleção decorre da possibilidade de perceber o desenvolvimento de um programa que toma o sujeito lírico a partir de uma concepção racionalista que é problematizada na poética barrosiana. Nesse caso,

a modernidade aparece como elemento catalisador do distanciamento entre o homem e sua instância originária – a fase pré-linguística em que não há diferença entre o humano e o natural. O programa escritural que se desenvolve desse mote em diante é a tentativa de negação da modernidade através de um retorno à indiferenciação entre homem e natureza, que acompanha um trabalho de subversão da linguagem capaz de relacioná-la às demandas da alma. Nesse momento, atesta-se a impossibilidade de escapar à modernidade e à linguagem de que é signo, mas apresenta-se o fazer poético como o movimento capaz de deflagrar uma forma de experiência possível porque atrelada a uma concepção de subjetividade capaz de se associar às realidades do corpo, fazendo emergir no texto as verdades de um sujeito – o sujeito lírico – que participa da vida objetiva do cosmos, pois se faz simultaneamente escrita e natureza. Trata-se de um processo constante estabelecido ao longo da obra de Manoel de Barros, e os textos aqui tomados como exemplos apenas o ilustram cronologicamente como estratégia de apresentação e leitura.

Tomemos “Um novo Jó”. O texto foi publicado em 1960, na obra *Compêndio para uso dos pássaros*, e traz elementos intertextuais no título e na epígrafe cuja percepção e decodificação detonam um movimento questionador dos parâmetros da modernidade cujo ambiente de ação é o próprio espaço da poesia. Ao trazer a figura bíblica de Jó, não só para o poema, mas para o título, portanto, para o lugar semiótico de norteamento das possibilidades de interpretação, Barros diz ao leitor que seu ponto de partida é a experiência tradicional, aquela de que Baudelaire se viu expropriado com o advento da modernidade e da transformação das impressões em conhecimento. A mesma experiência que para Agamben se tornou impossível quando, com a configuração do sujeito racional, experimentar transformou-se no caminho para a certeza, tirando a experiência da esfera do humano em contrapartida ao divino, unindo sujeito da experiência e sujeito do conhecimento, extinguindo, assim, a possibilidade da experiência da tradição, confirmada pelos ancestrais e apresentada nos livros sagrados. Dialogando, pois, com um livro sagrado, o poeta realoja a experiência humana em sua posição relativa ao divino e ao discurso do divino – nesse caso, a *Bíblia* -, ativando novamente uma forma de viver cuja experiência se dá pelo empirismo, e não pelo discurso do humano e da ciência (pelo

conhecimento). É nesse ponto que podemos perceber a pertinência da epígrafe. Ela traz uma proposta muito mais do que uma pergunta. Conhecer as coisas sendo-as é o argumento do poeta que se faz coisa e, portanto, coloca-se como objeto da própria palavra de que se utiliza. Acatar tal proposta é um procedimento de base na poética de Manoel de Barros, cujo teor programático já consideramos aqui. Implica despojar-se dos elementos identificados com uma sabedoria artificial porque construída na linguagem, até o ponto de transfiguração em que, fora da cultura, só há natureza: o espaço da verdade originária. Podemos arriscar a hipótese de que trazer como farol sobre o poema palavras de Jorge de Lima não corresponda simplesmente à coincidência entre as propostas poéticas. Não devemos nos esquecer de que ele e Murilo Mendes foram lidos sob a ótica surrealista no Brasil, ainda que tal investigação careça de atenção mais detida por parte de nossa crítica. Ao propor um tipo de experiência atrelado às instâncias da alma, relacionando-a ao inconsciente e à memória involuntária, a lírica moderna deixou a porta aberta, além de uma teoria pronta a receber os artistas envolvidos com os mistérios de uma articulação tão específica de subjetividade como a que empreenderam as inteligências por trás da psicanálise.

Conhecemos a importância da psicanálise para o surrealismo. Porém, se considerarmos que tanto um quanto outro se estabeleceram como discurso de questionamento dos paradigmas modernos a partir do ponto em que se puseram em xeque a soberania do conhecimento e a onipotência do racionalismo, teremos um só ponto de partida para a psicanálise, o surrealismo e outros discursos e problemas estéticos e filosóficos da modernidade: a crise do sujeito racional. E estaremos de volta à questão da lírica moderna e a Baudelaire. E, evidentemente, a Manoel de Barros desenvolvendo uma poética do poeta enquanto coisa e da transmutação entre homem e natureza em busca da sabedoria embutida numa experiência tradicional muda. O poema em questão propõe a concepção de um “novo Jó”, pois o original não é mais possível. Perdeu-se no espaço mítico exposto na Bíblia, em que o fim derradeiro do homem é a sabedoria do encontro com o divino. Agora, é necessário que tal homem proceda a um movimento de despojamento, não da riqueza material e da prosperidade familiar, mas da palavra, para que volte à natureza e à experiência. É

assim que o texto apresenta, em terceira pessoa, o humano se afastando dos índices da cultura em proveito de um amálgama com a natureza (“Desfrutado entre bichos/ raízes, barro e água/ o homem habitava/ (...)/ Davam flor os musgos.../ Subiam até o lábio/ depois comiam toda a boca/ como se fosse uma tapera.”). O sujeito lírico focaliza o homem no momento exato em que começa a assumir uma atitude de aproximação com a natureza que, ao mesmo tempo, deixa entrever um substrato divino de origem. É digno de nota que, ao imiscuir-se entre os bichos, o homem do poema se deixa envolver pelas raízes, índices explícitos de natureza, a água, elemento mítico da vida, e o barro, matéria-prima do ser humano moldado por Deus. Dessa forma, ao recorrer ao sagrado para acompanhar sua transmutação em natureza, o homem do poema deixa clara sua disposição em recusar o moderno e sua sabedoria. Ao mesmo tempo, a comparação entre o abrigo formado pelos musgos em torno do corpo do homem, cobrindo-lhe os lábios, e uma tapera evidencia a dificuldade do sujeito lírico em realizar, através da terceira pessoa de seu texto, o projeto depreendido dessa poética, a saber, tornar-se natureza em detrimento da cultura, formalizar a recusa efetiva da modernidade. Utilizar uma tapera como figura de linguagem traz à tona a realidade inevitável de que qualquer recusa do moderno se dá em seus domínios, e a cultura, tanto quanto a linguagem, é inexorável. Por isso, a naturalização do homem em “Um novo Jó” se dá como proposta. Talvez pela mesma razão, não é o sujeito lírico quem se prontifica a executá-la, mas um homem qualquer, uma terceira pessoa tomada como ator num drama que é da lírica tanto quanto da experiência humana na modernidade. Assim, o sujeito lírico pode afirmar sobre o homem que “Bom era ser bicho”, porque ele não é. Também não ter linguagem (“Ser como as coisas que não têm boca!/ Comunicando-me apenas por infusão”), tomando a comunicação como um processo aquém do verbo, envolvido na movimentação original do mundo ao sabor da ausência de discurso (“Ser bicho”), da surpresa e do choque diante do novo (“crianças”) e do acaso (“folhas secas”). O tom programático do texto traz uma inevitável sensação de fracasso ao organizar sua proposta no pretérito imperfeito (“Bom era”), deixando no ar a desagradável impressão de inutilidade do projeto. Tanto mais quanto se leem entre os signos de decomposição presentes nas metáforas que unem o natural e o cultural (“azinhavre

nos artelhos”, “carne enferrujada”), índices da presença infalível da linguagem (“a carne enferrujada/ desfeita em flor de ave, **vocábulos, ícones**¹¹.”) E assim, a vontade de ser coisa natural disponível e “entregue aos objetos”, que finaliza o poema, pode surgir, ainda, apenas como desejo.

Passemos ao célebre *Gramática expositiva do chão* (1966). O segundo poema da sequência é o 4º da série que abre esse livro e recebe o nome de “Protocolo vegetal”. Nela, apresenta-se, mais uma vez em terceira pessoa, um homem que é preso pela polícia aparentemente por vadiagem. O interessante é perceber como se relaciona a vadiagem, que não é mencionada explicitamente no texto, mas está subentendida no fato de retirarem o homem da rua, à tentativa de fazer-se natureza (“Prenderam na rua um homem que entrara na/ prática do limo”[op. cit.: 9]). Faz-se, então, a verificação dos objetos portados por esse homem, como seu tesouro. Entre eles encontra-se toda sorte de coisas inúteis como “3 bobinas enferrujadas/ I rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva I boi/ de pau I lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)/ I rosto de boneca – metade carbonizado - onde se/ achava pregado um caracol” (idem, ibidem). Em meio a obras de artes plásticas realizadas com lixo, encontram-se anotações variadas, de cunho estético e filosófico, que aliam tal vadio e praticante do limo ao apanhador de desperdícios – equivalente na poética de Barros ao trapeiro de Baudelaire. Aliás, o “Protocolo vegetal” é iniciado por um poema que, misturando prosa e poesia, “Trata de episódio que veio a possibilitar a descoberta/ de um caderno de poemas” (idem, ibidem), de posse e autoria do homem capturado. O que se segue, além do inventário do preso, é a montagem de seu perfil, em que se entrevê a presença da poesia como elemento estruturante da subjetividade que se quer despojada dos índices da modernidade, empreendendo um movimento em direção ao ambiente natural numa gana de dele fazer parte como ente orgânico, e não simplesmente como ser superior pronto a subjugar-lo. Quando a modernidade e a cultura são definitivas, é a palavra poética que pode comparecer como instrumento capaz de inscrever no sujeito a marca de sua origem natural um tanto animalesca e profundamente caótica, longe da ordenação lógica proposta ao mundo pelo discurso da ciência. Por isso, o preso, ao ser descrito por seu “compadre”, é chamado

¹¹ Grifo meu.

simultaneamente de “coisa” e de “bicho”. Apontá-lo como terceira pessoa pode ser um sinal de que se lhe negam voz, linguagem e pensamento atrelados ao elemento humano, em consequência, talvez, de sua atitude de abandono voluntário em meio ao restolho e sua preocupação meticulosa em colecionar o que para os paradigmas da civilidade é lixo. Ao indicar a presença de um caderno de poemas de autoria do preso, no entanto, o sujeito lírico realiza a reunião das categorias coisa e bicho em uma só: poeta (“era de profissão *encantador de palavras*”). E como a categoria da poesia tornou-se um enigma diante do racionalismo científico negado pelo bicho/coisa e componente do discurso da modernidade, o poeta é indecifrável (“o mal-traçado?/ o tritão dorminhoco?/ o irmão desaparecido de Chopin?/ o homem de borracha?/ conheci-o/ em seu escritório/ jogando bilboquê”), apresentado através de interrogações insólitas abarcando ícones culturais e situações prosaicas, com um resultado inusitado. É na poesia, aliás, que se pode alojar o inusitado, presente no retorno do homem a sua condição de bicho, de coisa e de natureza (“era sempre arrastado para lugares com musgo”), e o que é indefinível para a cultura atinge tons de iluminação (“por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra/ era fêmea e dava sapos/ via o mundo como a pequena rã vê a manhã de/ dentro de uma pedra”). Ao mesmo tempo, o que se tornou refugio pode ser ressignificado (“pela delicadeza de muitos anos ter se agachado/ nas ruas para apanhar detritos – compreende/ o restolho”), trazendo de volta ao homem a possibilidade da experiência através do choque não assimilado, capaz de depauperá-lo em processo depressivo similar ao que está embutido na paixão heroica de Baudelaire (“fora atacado por uma depressão/ mui peculiar que o fizera invadir-se pela indigência”). Não por acaso, lê Marx, referência filosófica fundamental para o esvaziamento do heroísmo na modernidade, e re-encena o suicídio (“é descoberto dentro de um beco/ abraçado no esterco/ que vão dinamitar”).

O poeta do “Protocolo vegetal” encontra-se sob o espectro de Baudelaire, dialogando com as matrizes do pensamento balizador da angústia moderna e estabelecendo a poesia no ponto central da discussão sobre a pertinência do poético, quando o mesmo é identificado qual caminho e espaço para o alojamento da possibilidade real da experiência na modernidade. Parece ao sujeito lírico em questão

que, embora a escritura poética seja a única via disponível, ela não é fácil nem satisfatória. Ao contrário, o que se percebe é um tom de pessimismo que se alinha à produção lírica da modernidade e nos faz lembrar a teorização clássica de Hugo Friedrich para a estrutura da lírica moderna. A penumbra, o pessimismo e a presença de Marx e Dostoievski não se dão aleatoriamente. No caso do romancista russo, não é preciso mencionar que sua obra põe numa discussão nem um pouco otimista os pressupostos morais decorrentes das conclusões filosóficas do pensamento moderno. O efeito dessa problematização é a culpa sem expiação, bem como a impossibilidade de viver em paz, destituindo de vez o homem de qualquer esperança de felicidade. Nesse sentido, a menção a Raskolnikof (“resíduos de Raskolnikof encardiam sua boca de/ Pierrô muito comida de tristeza”) só contribui para ratificar a desesperança do poeta e sua posição patética diante da insistência num posicionamento que não o redime do mal moderno, ao contrário, expõe sua sujeira e acentua o sentido trágico do trapeiro poeta de Baudelaire.

O livro seguinte de Manoel de Barros foi publicado em 1970. Trata-se de obra metalinguística cujo título, *Matéria de poesia*, promete apresentar ao leitor um inventário dos objetos, temas e procedimentos que não só têm a poesia como produto final, mas de que muitas vezes ela é composta organicamente. “Matéria de poesia” é também o nome da série de três poemas que, em imagens surrealistas, atingem, através do humor, uma beleza plástica diferente do quadro penumbrista analisado até aqui. De fato, pode-se dizer que, se ousarmos enxergar na obra de Barros uma evolução temática, ou coisa que a valha, diremos também que o projeto de questionamento do lugar e da possibilidade da experiência moderna via linguagem poética atinge uma dimensão cujo tom aponta para a reconfiguração do impasse de que a própria modernidade se constitui. É certo que o humor e a irreverência sempre estiveram presentes em seus livros. Mesmo *Face imóvel*, que guarda grande distância temática e formal das outras obras, apresenta seus momentos de leveza¹². Mas no caso de *Matéria de poesia* e dos livros que se seguiram a ele, não só o humor se

¹² Basta conferir “Balada do Palácio do Ingá”(Será que o Duque de Caxias por cima de suas medalhas/ E de sua suspicácia está descobrindo meu olhar guloso/ Para as coxas daquela mulher entreabertas na minha/ frente?) e “Incidente na praia” (Nisto, o de papoila na lapela,/ Delicadamente,/ Vai até a onda e faz sua mijadinha [op. cit.: 70,71]).

acentuou, mas a aura da modernidade como um estigma parece ter se dissipado para dar lugar a um tipo de articulação entre experiência e linguagem que não se compõe mais a partir de uma angústia de impossibilidade. É como se a escritura de Barros tivesse atingido um patamar em que os espaços da natureza e da infância se associassem ao pendor mágico da linguagem para compor uma verdade do texto que, no movimento da escritura, não conflita mais com a impossibilidade da linguagem diante do inexprimível aquém do verbo.

O terceiro poema de nosso pequeno corpus apresenta um sujeito lírico desdobrado em narrador de várias aventuras infantis. Considerando que esse é também o terceiro texto de “Matéria de poesia”, a série, e fecha uma tríade composta por itens refugados pela sociedade de consumo (poema 1.) e por procedimentos insólitos (poema 2.), podemos entender que, não só a infância, mas a disposição infantil para o inusitado, o olhar para o fantasioso e a picardia que tira o peso da vida são elementos fundamentais para a poesia. A palavra “Então”, iniciando a narração-poema, evoca as histórias imemoriais, presas ao imaginário e amalgamadas à sabedoria popular. O texto que começa torna-se o espaço de circulação de uma sabedoria chancelada pela voz da tradição, pela simples utilização de uma palavra que sinaliza progressão temporal. Sobre isso, um conhecido fragmento de Friedrich Schlegel, uma das mentes por trás das matrizes teóricas da poesia moderna, é tomado por Benedito Nunes quando este último discute a relação de interpenetração entre poesia e filosofia. O fragmento está na revista *Athenäum*, e é o 84: “Subjetivamente considerada, a filosofia sempre começa no meio, como o poema épico” (SCHLEGEL, 97: 60). Quanto a ele, diz Benedito Nunes:

Quando estudamos a narrativa épica, constatamos que um dos seus princípios é justamente esse começar *do meio*, isto é, *in media res*. (...) Mas a filosofia também sempre começa “no meio” como a poesia épica? Se é assim, ela se desenvolveria, à semelhança de uma persona dramática, num palco previamente montado. O que significa dizer que a filosofia não tem começo absoluto. (...) Para Heidegger, a filosofia também sempre começa “no meio”, como a poesia épica: seu começo não é absoluto porque ela não está desvinculada de uma certa tradição. (NUNES, 2007: 39, 40).

Levando a sério as palavras de Nunes, o que temos é uma origem comum à poesia e ao pensamento especulativo. Mais adiante no mesmo texto, o crítico afirma que especular decorre de uma observação da realidade condicionada por fatores históricos e culturais, que levam o sujeito ao pensamento de caráter reflexivo. É necessário, pois, o fato e, junto com ele, a contingência, para que surjam questões, decorrendo delas a filosofia – que se faz como caminho de uma viagem já começada. Sabemos que a reflexão constituinte da especulação – o que Kant e, posteriormente, os pré-românticos alemães chamaram de “pensar do pensar”, como pensamento que se desdobra sobre si mesmo – é quinhão do sujeito racional na aurora da modernidade. No entanto, é curioso perceber que, ao concebermos a poesia épica como aquilo que ela é, ou seja, a manifestação verbal de uma tradição cuja sabedoria se apoia na experiência da memória, portanto do homem, e não da experiência feita conhecimento pelo discurso da ciência, constataremos um paradoxo interessante. O conhecimento que nega a autoridade da experiência tradicional compartilha com ela o mesmo ponto de origem – o fato, ou seja, a vida – e o mesmo instrumento de validação – a linguagem. Há que se perguntar, então, pela autoridade da filosofia como discurso do conhecimento, quando seu instrumento de elaboração, aliás, o signo maior da consciência moderna, se dá à utilização do discurso da tradição tanto quanto da fabulação e da poesia. Trata-se de reconhecer, nos primórdios da teorização da poesia moderna, no elemento propulsor do espírito romântico e de sua relação *sui generis* com a linguagem, a afirmação de Schlegel sobre a natureza da linguagem, estivesse ela agindo em nome da arte ou da ciência:

(...) os mais íntimos mistérios de toda arte e toda ciência são de propriedade da poesia. É dela que irrompem todas as coisas, e a ela devem todas refluir. Em um estado ideal da humanidade só haveria poesia; as artes e as ciências seriam, pois, uma só coisa.

(...)

E eu não vejo por que nos detemos apenas na palavra, na letra da letra, e não devemos, (...) reconhecer que a linguagem seja, dentre todos os recursos do espírito da poesia, o que lhe está mais próximo. A linguagem, entendida originariamente como idêntica à alegoria, é a primeira ferramenta espontânea da magia (SCHLEGEL, 1994: 58, 78).

O excerto acima é notável pelo programa idealista ao qual se vincula. É transparente o alto patamar no qual é colocada a poesia em relação ao discurso do

conhecimento. Este lhe é subalterno, enquanto a poesia corresponderia à única realidade plausível num mundo ideal. Não é difícil entender o porquê. Os pré-românticos concebiam a linguagem como instrumento ordenador e criador de mundos. A reflexão, como ato do pensamento, ao se dar na linguagem e através dela, ainda que correspondesse às demandas da ciência, não podia fugir de sua origem, que, para aqueles idealistas, constituía a natureza mágica da palavra. Voltava-se ao ponto em que a palavra valia por seu poder encantatório, principalmente ao se constatar a impossibilidade prática de conhecer o outro – conclusão inequívoca da formulação da coisa em si. Dessa forma, além de emparelhar conhecimento racional e autoridade da tradição, os pré-românticos de Jena aludiam a uma era localizada antes da história, em que poesia e magia eram elementos análogos e o homem não diferia da natureza. Uma era anterior à consciência da cisão indelével entre o homem e o mundo e as palavras e as coisas, quando a arte seguia o ideal de beleza constituído pela natureza, sem a interferência do fazer artístico, ou seja, da elaboração conceitual da arte, possível apenas com o distanciamento crítico que se estabelece com o pensamento articulado na linguagem. Esta última configura uma única possibilidade de arte, que se dá como ato do pensamento e produto de uma elaboração reflexiva subjetiva. Ou arte moderna. Portanto, torna-se produtivo explicar a concepção de poesia e arte moderna para os pré-românticos, uma vez que se relaciona diretamente, tanto com a lírica da modernidade considerada até aqui e analisada por Hugo Friedrich, quanto com a mudança de tom reconhecida na poética de Manoel de Barros a partir de *Matéria de poesia*, obra que comparece nesta leitura através do poema “3.”, cujas considerações já iniciamos.

Friedrich Schlegel e seus pares no idealismo alemão perceberam o impacto do pensamento kantiano naquele momento de formulação teórica dos discursos da modernidade, reinterpretando-o na medida de sua contribuição à então nascente teoria da poesia. É importante destacar que para Kant a Estética, campo de discussão da arte, não correspondia à possibilidade do conhecimento, constituindo, apenas, o espaço de uma crítica. Ao mesmo tempo, a crítica kantiana que se nomeia crítica do juízo estético, e está presente na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, diz respeito ao gosto estético. Em outras palavras, constitui um discurso orientado por

um princípio não-conceitual e de caráter prescritivo em relação a uma práxis moral, cujo substrato é a ideia do Belo correspondente ao padrão da natureza. Sobre isso, afirma Benedito Nunes:

(...) o juízo estético é o juízo reflexivo, aquele não determinado mediante conceitos do Entendimento. (...) Daí o caráter não-lógico, não-cognoscitivo e contemplativo desse juízo de gosto estético, abordado na primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*. (...) Do ponto de vista crítico não foi, portanto, ciência do Belo. Kant pode dizer então que o Belo é objeto de prazer como satisfação desinteressada, ou como aquilo que satisfaz universalmente sem conceito. (...) O interesse do Belo, que também é o da Razão, está em que ele constitui a “ponte” entre o conhecimento teórico e o conhecimento prático, ou melhor, entre os juízos teóricos e os juízos práticos, 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, é o sinal dessa harmonia, enquanto ultrapassa, no entanto, formas da natureza que podemos discernir empiricamente. (...) Se teoricamente não podemos conhecer a harmonia da natureza, entretanto esteticamente podemos fazê-lo através do Belo, enquanto objeto de juízo de gosto. (...) o Belo sinalizaria o acordo entre nós e as coisas naturais. Mas Kant nos diz também que a Natureza é bela, quando se reveste do aspecto da Arte. Quando chamamos de bela a Natureza, é como se lhe atribuíssemos uma certa intenção formadora, uma certa intenção artística, como se, por intermédio do Belo, acrescentássemos à natureza mecânica (...) uma finalidade. Essa finalidade não é conhecida, porque só há conhecimento através de conceitos determinativos (...). A arte (...) procede da faculdade produtiva inata do artista como gênio, aquele que tem o poder de *apresentação* [*Darstellung*] de ideias estéticas. A *apresentação* constituiria uma representação da imaginação, não da imaginação reprodutiva, e, sim, da imaginação produtiva (NUNES, 2007: 34,35).

O comentário de Nunes a Kant toca em dois pontos fundamentais: em primeiro lugar, a relação intrínseca entre a noção de Belo, e, conseqüentemente, de arte, e a ideia de Natureza, grafada com maiúscula para indicar uma concepção particular moralizante, como se viu, constituinte do pensamento kantiano; em segundo lugar, a menção a uma imaginação produtiva em lugar de um tipo de representação baseada na imaginação reprodutiva, que subjazia à era clássica. Ora, é justamente nesse ponto que os pré-românticos se sentirão autorizados a pensar em Kant pelo seu avesso, se entendemos que seu, por assim dizer, “lado direito” é um pessimismo irremediável.

O mesmo Nunes citado aqui vai apresentar o poeta romântico como aquele que tem como instrumento a imaginação produtiva. Já sabemos que tal conceito de imaginação não repele o pensamento especulativo. Ao contrário, já consideramos como a poesia e a filosofia jorram da mesma fonte. O que resta após as *Críticas* é a possibilidade de redimensionar o conceito e o alcance da palavra poética, uma vez que ela não mais apresenta a prerrogativa da verdade, em virtude do corte na correspondência entre palavras e coisas. Sendo assim, a poesia se volta para o pensamento como condição de possibilidade. O poeta não vai mais representar as ideias essenciais por meio de suas palavras, mas vai refletir sobre o espetáculo obscuro em que, diante dele, o mundo se transformou. O conceito de reflexão, então, é fundamental para compreender a mudança que se opera na relação entre poesia e sociedade – contrapartida da configuração entre poesia e sujeito racional - na Alemanha do fim do século XVIII. Centralizando o sujeito racional no pensamento, Kant apresenta a reflexão como a faculdade definidora do sujeito. Para ele, é a capacidade de refletir, inerente a todos os homens, que se une ao bom senso, inerente a alguns, para estabelecer julgamentos de valor político e estético, que serão propagados pelo senso comum. A reflexão se postula como o pensar ativo, de segundo grau, que prescindir do objeto, pois se volta sobre si mesmo, em movimento circular e em espiral. É a reflexão que pode questionar as bases de um raciocínio, é ela que constrói os conceitos. É a atividade por excelência dos filósofos. A partir desse momento, porém, torna-se atividade dos poetas.

A crise na representação decorrente da especulação moderna afeta diretamente o fazer poético no ponto em que estabelece um corte entre duas eras: a inocência e a consciência. O tempo da inocência responderia por uma idade de ouro, quando homem e natureza teriam sido um contínuo, e a arte traduziria a essência dessa harmonia, desvelando o ser das coisas. O artista trabalharia na inocência, não tendo consciência de sua atividade. Por impulso, repetiria tal e qual o que podia ver. Como o que via era a pura representação do modelo divino, sua arte seria ingênua, assim como o artista que a produzia. O corte kantiano destituiu a ingenuidade do seu lugar, pois a arte passou a ser pensada. Dessa forma, tornou-se necessário buscar novas bases para o fazer artístico, e essa busca estava diretamente envolvida com a reflexão

sobre a arte. Uma vez que o mundo pode ser estabelecido como construção do sujeito, a partir da articulação de suas impressões sensoriais com a atividade reflexiva, pode-se dizer que o mundo é um ato do pensamento. Se a poesia, a partir desse momento de novas bases e configurações teóricas mediadas pela consciência, volta-se para a reflexão, constitui-se, também ela, mundo e ato de pensamento. É por esse motivo que para Schlegel, Novalis, Schelling e os demais românticos de Jena a poesia constituía uma forma superior de filosofia. Desfeitos os liames entre palavras e coisas pelo rompimento da cadeia clássica da representação, a função da poesia era reunir o sentido do mundo, disseminado no Real inalcançável e entregue ao homem em iluminações fragmentadas. Ao universo enigmático da coisa em si correspondia um todo alcançável, num futuro eternamente em projeção, apenas pela poesia. Como esse universo mesmo também respondia por uma construção subjetiva, o caminho até ele era uma utopia de movimento progressivo, instrumentalizada pela poesia:

Friedrich Schlegel não hesitava em considerar a obra de arte um trajeto de mão dupla: uma tentativa de tornar sensível o espírito e, a contrapelo, um esforço de espiritualizar todo sensível. Em seus termos, alegorização e personificação simultâneas. (...) Neste sentido a arte – sobretudo a poesia, mímica suprema – deveria partilhar com a filosofia transcendental o contínuo ocupar-se da mesma questão, a dicotomia entre realidade e idéias. (...) O primeiro romantismo, quando fala de poesia e de filosofia não consegue pensar uma sem a outra. (STIRNIMANN, in. SCHLEGEL, 1994; 15)

A utopia romântica consistia em produzir uma poesia total, que abarcasse, em si mesma, todos os gêneros, realizando uma nova e derradeira leitura do mundo. Diferentemente, porém, do Livro Divino, o livro do mundo concebido pelos idealistas de Jena era uma obra potencial. Possuía as cifras do Real, mas esse, enquanto construção do sujeito, apresentar-se-ia como suspensão. O Real seria o total devir, localizando-se no vão entre escritura e fragmento. Assim, a empreitada romântica era produzir a grande obra “plenipotencial” de todas as significações, concretizada num livro único e contínuo, onde cada exemplar material seria uma célula e onde todas as células se auto-referenciassem. A leitura/escritura do livro do mundo culminaria na reconstrução da idade de ouro. Mas isso não seria um retrocesso, pois implicaria a articulação da consciência moderna com o processo reflexivo. Para o Schiller d’*A educação estética do homem*, tal articulação é

imprescindível para a liberdade que embasa a vida do homem enquanto ser pertencente a uma coletividade, que transcendeu sua condição de indivíduo isolado dos demais na prisão da experiência sensorial única. Esse homem teria o dever de utilizar suas faculdades reflexivas para abstrair da singularidade da experiência a universalidade dos conceitos regentes da existência em sociedade. Para tanto, seria necessário aproximar a idéia de beleza do projeto utópico de construção do futuro, fundando uma perspectiva teórica que contemplasse o estético como elaboração necessária ao político:

O nosso olhar, onde quer que perscrute o mundo passado, verá sempre que gosto e liberdade se evitam e que a beleza funda seu domínio somente no crepúsculo das virtudes heróicas.

No entanto, esta energia do caráter, com a qual se compra habilmente a cultura estética, é justamente o móbil mais eficaz de toda a grandeza e excelência do homem, cuja falta nenhuma outra vantagem, por maior que seja, pode substituir. Se se detém, portanto, somente naquilo que as experiências ensinam sobre a *influência da beleza*, não se pode, com efeito, ter muito ânimo para formar sentimentos que são tão perigosos para a verdadeira cultura do homem; e será preferível abdicar da força suavizante das artes, mesmo sob o risco de rudeza e austeridade, a vermo-nos entregues, com todas as virtudes do refinamento, aos seus efeitos esmorecedores. É possível, contudo, que a *experiência* não seja o tribunal frente ao qual se deva resolver esta questão, e antes de aceitarmos seu testemunho devemos decidir se é a mesma beleza a de que falamos e aquela contra a qual se dirigem os exemplos. Isso parece supor um conceito da beleza que tem outra fonte que a experiência, porque através dele deve ser conhecido se aquilo que se chama belo na experiência tem direito a esse nome.

Caso pudesse ser mostrado, esse *conceito racional puro da beleza* (...) teria de poder ser procurado pela via da abstração e deduzido da possibilidade da natureza sensível-racional; numa palavra: a beleza teria de poder ser mostrada como uma condição necessária da humanidade. Temos de elevar-nos, portanto, ao conceito puro da humanidade e, como a experiência nos dá apenas estados isolados de homens isolados, mas nunca a humanidade, temos de descobrir, a partir de seus modos de manifestação individuais e mutáveis, o absoluto e permanente, e buscar, mediante a abstração de todas as limitações acidentais, as condições necessárias de sua existência. (SCHILLER, 2002; 56,57)

A citação é longa, mas apropriada para mostrar como a tarefa moral do homem aparecia na necessidade de elaborar as regras que deveriam possibilitar a emergência

de uma comunidade cuja base seria um conceito puro de humanidade. Tal conceito, no entanto, ao passo que respondia por uma abstração, como elaboração racional do sujeito reflexivo, também, e paradoxalmente, se impunha como idealidade além da própria experiência, presente na existência, mas inalcançável para o homem. Daí o caráter prescritivo da carta de Schiller e a sinalização quanto à urgência em constituir-se um *conceito racional puro de beleza* – o casamento definitivo entre estética e filosofia, embasando um projeto político de comunidade e construção do futuro. De fato, o programa schilleriano de educação apresenta-se pedagógico quando delinea o processo através do qual a doença moderna seria curada em proveito de uma nova era de harmonia entre os homens e a natureza. O ponto central de sua argumentação repousa no corte entre idade de ouro e era moderna e propõe, através da reflexão sobre o fazer artístico, uma reavaliação das relações entre os homens a partir da reconsideração das relações entre o sujeito e o fazer poético, numa chave que, embora idealista, em seu projeto não dicotomiza poesia e sociedade. Sobre isso, comentou Marcio Suzuki, no prefácio à *Poesia ingênua e sentimental*:

Está diante de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam atrás de nós (...) Não se trata, portanto, de voltar à natureza, à infância definitivamente passada. Não se deve de modo algum confundir a infância com a Idéia para a qual remete, nela projetando sentimentos e noções que já fazem parte da maturidade do mundo e dos homens (...) Apenas a cultura, com todo o seu antagonismo entre o coração e o entendimento, deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. (SUZUKI in. SCHILLER, 1991;22,26)

A educação estética do homem concebe a poesia, então, como o caminho “da razão e da liberdade” rumo à nova idade de ouro. A poesia moderna, romântica para os idealistas de Jena no sentido que dão ao romantismo – espírito que concebe o mundo como obra, ato do pensamento, criação do sujeito – é aquela que deixa de ser ingênua e passa a ser sentimental no sentido estrito schilleriano, relacionado à análise e apreciação dos sentimentos e pensamentos refinados, que podem ser submetidos ao rigor do pensamento reflexivo. Trata-se de uma arte movida pelo juízo reflexionante, conforme se encontra pormenorizado em Kant, que nada tem a ver com o sentimentalismo em que o romantismo dessorou menos de um século mais tarde. Ao

mesmo tempo, reconhece a fusão indelével entre natureza e cultura fora do sentido trágico kantiano, que enxerga tal fusão como cisão, portanto, situação irremediável (talvez, doença). No caso do Romantismo originário, a poesia sentimental é marca de positividade, pois acena para um espaço mítico de Natureza cuja produtividade pode ser dinamizada através da força criativa do pensamento reflexivo sobre os índices da cultura. Dessa forma, a voz da tradição pode ser conclamada a criar, através da linguagem, imagens surreais envolvendo infância, natureza e cultura – e isso é o que ocorre no poema “3.”, da série de Manoel de Barros que estamos analisando.

Nesse texto, a linguagem amalgama cultura e natureza de uma forma que passemos a enxergar o poema como um espaço de transmutação, em que o elemento verbal sinaliza e formaliza a indissociabilidade entre as instâncias do cultural e do natural, afinal, “um homem riachoso escutava os sapos/.../ Um garoto emendava uma casa na outra com urina/ Outros sabiam a chuvas”. Trata-se da introdução dos recursos da linguagem de maneira ilógica e inusitada como contrapartida a sua gênese racional, parecendo fazer o leitor se lembrar de que antes da consciência e da racionalidade havia a magia das palavras, matéria de poesia e de filosofia. Ao mesmo tempo, não se prescinde da importância capital da consciência – nesse caso, consciência da linguagem, da linguagem poética e da relação problemática entre a linguagem e o mundo (“À margem das estradas/ Secavam palavras no sol como os lagartos”). Eis a razão pela qual poderíamos arriscar uma leitura de Manoel de Barros, principalmente a partir de *Matéria de poesia*, sob a égide da teoria do poema sentimental, em contrapartida à poesia ingênua que se quer a representação da verdade da natureza por meio das palavras que são as coisas. A natureza não aparece na obra de Barros, sobretudo de *Matéria...* em diante, como um espaço de placidez harmônica inalcançável. Antes, comparece como tema, certamente, mas tema que é produto de um processo de estilização que tem no artifício verbal a marca plena da consciência da linguagem. E isso não é um problema, embora a lírica moderna tenha tendido para o sentido trágico da relação natureza X cultura.

De fato, se voltarmos um instante a Baudelaire, perceberemos como o ingrediente trágico da modernidade se orientou para a concepção de seu herói às avessas, que não volta à natureza e também não tem lugar na cultura. Nesse ponto,

podemos reconhecer o desdobramento da nostalgia romântica enquanto melancolia insaciável, somando-se ao desencanto provocado pelo esvaziamento de sentido do mundo que marcaria indelevelmente a lírica moderna. O que não estaria de acordo com o projeto estético do pré-romantismo alemão, utópico na medida da positividade que impulsiona o futuro, e não na negatividade que nele enxerga o impossível. A natureza idílica da idade de ouro não deve ser lamentada, mas evocada como inspiração dentro da cultura, na construção do que poderá surgir de melhor na modernidade. Por isso, citando Schiller:

(...) nada de queixas contra a complicação da vida, contra a desigualdade das condições, contra a opressão das circunstâncias, contra a incerteza da posse, contra ingratidão, opressão, perseguição; tens de submeter-te, com livre resignação, a todos os *males* da cultura, tens de respeitá-los como condições naturais do Bem único; tens de queixar-te apenas de sua *maldade*, mas não somente com lágrimas de langor. Cuida antes para que tu próprio ajas com pureza sob aquelas ignomínias, com liberdade sob aquela servidão, com constância sob aquela alternância de humor, com respeito à lei sob aquela anarquia. Não temas a confusão fora de ti, mas a confusão em ti; empenha-te pela tranquilidade, mas mediante o equilíbrio, não mediante a inércia de tua atividade. Aquela natureza que invejas no irracional não é digna de nenhum respeito nem de nenhuma nostalgia. Ela permanece atrás de ti, tem de permanecer eternamente atrás de ti. (...) Deixa de pensar em querer *estar no lugar* dela, mas toma-a em ti e empenha-te em esposar seu privilégio infinito com tua própria prerrogativa infinita, e em gerar, de ambos, o divino. Que ela te envolva como um amável *idílio*, no qual sempre te re-encontres das confusões da arte, e junto ao qual reúnas coragem e renovada confiança para o percurso, acendendo de novo em teu coração a chama do *Ideal*. (...) Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância (SCHILLER, 1991: 54,55).

É importante perceber o tom incisivo de Schiller quando afirma que não se deve pretender estar novamente na natureza, mas buscar nela os elementos de “um amável *idílio*” que proporcionem uma operação sobre a cultura capaz de resultar em “renovada confiança para o percurso, acendendo de novo (...) a chama do *Ideal*”. Ou seja, a utopia subjacente a esse programa relaciona cultura e natureza através da linguagem (“um amável *idílio* no qual sempre te re-encontres das confusões da

arte”), com plena consciência da ação produtiva de mundos e de sentidos que a mesma pode operar, e sua conseqüente formulação múltipla de verdades, uma vez que o futuro, no caso de Schiller, será produto de uma construção coletiva pautada numa pedagogia da beleza como valor que é, além de estético, moral. Obviamente, o que se toma como produtivo aqui não é o tom moralizante do discurso schilleriano, mas o seu elemento característico de abertura rumo ao futuro em formação. Associando a formação do futuro à arte, e, principalmente, à poesia, Schiller retoma de forma legítima o espaço da ética dentro da estética, conectando, assim, a lírica e a vida. Que a palavra pode criar mundos e realizar o futuro é o que prega o ideal romântico, em contrapartida à angustiante penumbra kantiana resultante da distância inexorável entre o homem e a coisa em si, uma extensão de cisão entre linguagem e mundo.

No caso do poema de Barros que ainda está em questão, é possível perceber a estilização da natureza via linguagem verbal sem o traço de melancolia presente nos dois primeiros textos componentes de nossa série. A leveza com que as imagens vão se formando em torno da figura da infância sugerem uma dupla articulação de sentido. Ao mesmo tempo em que o sujeito lírico faz emergir no leitor a ideia de natureza – que, segundo o fragmento de Schiller, aparece na modernidade nos lampejos de infância de que a consciência racional vez por outra é acometida –, aponta para o futuro como abertura: a criança não cresceu, nela a linguagem ainda não “deu liga”, não se estabeleceu definitivamente fechada em um sentido; infância e linguagem aparecem novamente relacionadas através da voz de um sujeito lírico que se assume enquanto voz da tradição (lembremo-nos do “Então” inaugural), para rememorar um estado de infância que é também a infância da linguagem – tal qual a proposição de Agamben. Trata-se de linguagem e infância marcadas com o signo da fertilidade das imagens sexuais que irrompem na obra de Barros para indicar a produção com a palavra, que é sua inscrição de vida como sujeito constituído como tal pelo movimento de escritura: “A todo momento eles davam com a rã nas calças/ Cada um com sua escova/ E seu lado de dentro (...)”.

O que nos leva ao próximo poema do corpus, “*Lesma, s.f.*”, do livro de 1980, *Arranjos para assobio*. Trata-se de um texto em que, sob o formato de verbete de

dicionário - a série da qual faz parte se intitula “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos” -, o sujeito lírico, se ainda não se assume como um eu, também não se oferece à leitura como 3ª pessoa. Seu trabalho não é definir, mas transnominar, como enuncia o título da série. E como isto se dá? Através de uma apresentação de elementos que se confundem com o mundo sabidamente natural (a lesma, a semente, as pedras, o jardim) e aquele que ainda não se definiu por cultura ou natureza (a lesma é o “Indivíduo” ao mesmo tempo em que é “semente”), cujo caminho recebe o crivo da linguagem, já que o “caminho de gosma” deixado pela semente – e não seria excessivo pontuar a conotação sexual da linguagem nesse caso – é “escrito com o corpo”. Dessa forma, lesma, semente e jardim, índices de natureza, podem ser lidos também na chave da fertilidade, que não escapa propriamente a uma imagem natural de mundo, mas se associa à questão da escrita, conferindo-lhe conotação sexual produtiva como texto – o “Indivíduo que experimenta a lascívia do ínfimo/ Aquele que viça de líquenes no jardim” pode ser, talvez, o poeta para quem, em outro poema, a palavra abriu seu roupão.

Não seria imprudência tratar a natureza tematizada em Barros como resultado de estilização. Na verdade, principalmente pelo fato de se tratar de um poeta conhecido como “arauto do Pantanal” e alcunhas do gênero, faz-se necessário dissipar traços de ingenuidade que possam parecer pontuar as referências, que não são poucas, feitas à natureza até aqui. De fato, desde o início destas considerações, a natureza aparece como elemento primordial, seja na análise da obra de Manoel de Barros, seja para compreensão do conceito de modernidade subliminar a este trabalho, e mesmo como norteador de uma vontade de arqueologia do pensamento especulativo moderno. É importante, então, estabelecer que, se ainda não estiver claro que a natureza barrosiana não aparece em sua escritura como signo de nostalgia neo-romântica, a consciência da linguagem e de seu papel, tanto na lírica, quanto na construção da imagem do mundo moderno, apontam para a elaboração de uma ideia de natureza que ultrapassa algo como uma ideologia melancólica e nostálgica de uma idade de ouro num verso como “Eu penso renovar o homem usando borboletas” (*Retrato do artista quando coisa*). O que numa primeira visada sugeriria ingenuidade poderia ser lido como uso proposital de uma linguagem cujos índices remetem a um

conceito ideologizado de natureza, funcionando como ironia, diante de todos os elementos que já consideramos até aqui, levando-nos, inclusive, a entender tal verso, junto com a escritura poética de Manoel de Barros, como produto da utilização reflexiva da linguagem. Poder-se-ia arriscar enxergar sua obra como tentativa de uma poética sentimental. Fundamentos para isso não faltam, principalmente se recorrermos à relação delineada por Schiller entre natureza e ingenuidade somada à relação equivalente entre a operação artística sentimental e a consciência na cultura:

Ao poeta ingênuo, a natureza concedeu o favor de sempre atuar como uma unidade indivisa, de ser a cada momento um todo autônomo e acabado, e de expor a humanidade na realidade segundo seu conteúdo inteiro. Ao sentimental, emprestou o poder ou, antes, dotou-o de um vivo impulso para restabelecer por si mesmo aquela unidade nele suprimida por abstração, a fim de tornar a humanidade completa em si mesmo, passando de um estado limitado a um infinito.* Dar expressão plena à natureza humana é, no entanto, a tarefa comum a ambos e, sem isso, de forma alguma poderiam se chamar poetas (SCHILLER, op. cit.: 88).

Ao que se pode acrescentar a citação da nota de pé de página da mesma obra, indicada pelo asterisco, na qual o autor esclarece o papel primordial desempenhado pela atitude reflexiva diante da produção poética que se nos apresenta como possibilidade na modernidade. Aliás, não apenas como possibilidade, mas, para Schiller, como objetivo e obrigação. Segue o asterisco:

(*) Para o leitor que examina cientificamente observe que, pensadas em seu conceito supremo, ambas as maneiras de sentir relacionam-se entre si (...). Ou seja, o contrário da sensibilidade ingênua é o entendimento reflexionante, e a disposição sentimental é o resultado do empenho em restabelecer a sensibilidade ingênua segundo o conteúdo, *mesmo sob as condições da reflexão*. Isso ocorreria mediante o Ideal acabado, no qual a arte re-encontra a natureza. Quando se percorrem, segundo as categorias, aqueles três conceitos, sempre se encontrará na primeira categoria a *natureza* e a disposição ingênua que lhe corresponde; na segunda, a *arte* como supressão da natureza pelo entendimento que atua livremente; e, finalmente, na terceira, o Ideal, no qual a arte acabada retorna à natureza (Idem, ibidem).

A presença da categoria do Ideal, com maiúscula, na formulação schilleriana obriga-nos a enxergar o óbvio: trata-se, evidentemente, o projeto idealista alemão,

que funcionou como matriz das teorias poéticas na modernidade, como uma missão potencial e potencializadora de forças construtoras do absoluto utópico, emergente na obra de Schiller e Schlegel como posicionamento ético e político de construção do futuro. Não seria, por tudo o que já consideramos aqui, um impulso fadado ao fracasso correspondente à volta à origem. A realização pré-romântica se articula no pensamento reflexionante que é um índice forçoso tanto da cultura como da consciência – e, por isso mesmo, um índice de linguagem. Ora, se sabemos a idade de ouro um espaço mítico, somos forçados a reconhecer o homem desde sempre separado da natureza. Só esse fato já deveria levar a uma investigação mais profunda sobre o sentido da natureza, tanto para o filósofo e para o poeta como para o homem comum. Diante da pergunta “O que é a natureza?”, aparentemente tão básica e simples, afinal, grande parte de nossas certezas e outro tanto de nossas especulações sobre a vida decorrem da forma como respondemos a ela, não existe resposta satisfatória. Isso compromete linhas de pensamento, argumentações e contra-argumentações nos campos da ética, da estética e da filosofia, se considerarmos esta última como pensamento especulativo que formula conceitos e leva ao conhecimento, que tenham como respaldo a natureza em oposição à cultura. Portanto, para que se contribua efetivamente na leitura de uma poética como a de Manoel de Barros, e, por tabela, de quaisquer elaborações estéticas ou não que estabeleçam a natureza como pedra de toque, deve-se realizar um despojamento da ingenuidade subjacente à ideia de natureza como algo tácito e que está diante dos nossos olhos. Precisamos pensar, ao contrário, que qualquer ideia é construída, e se está estabelecida sobre o critério da obviedade que refuta a crítica, por desnecessária, é perigosa, pois corresponde a ideologia.

Estabeleçamos como provocação uma “resposta” formulada por Clément Rosset a Nietzsche, quando o filósofo alemão, em *Gaia ciência*¹³, questiona a humanidade, diante da “pura natureza”, sobre quando aquela poderia se “naturalizar”¹⁴. Temos de levar em conta que Nietzsche não era ingênuo e, ao falar de natureza, tinha em mente uma imagem criada pelas sociedades, que se dirigiam à

¹³ Citada por Rosset no “Prólogo” de sua tese de doutoramento, publicada em nos anos 70 com o título de *A Anti Natureza, elementos para uma filosofia trágica*.

¹⁴ ROSSET, 1989: 9.

instância natural como instância também do divino, portanto, espaço que poderia funcionar como espelho para o homem, ou como cartilha do bem viver, afinal, em seus questionamentos, ele menciona “sombras de Deus” que nos obscurecem, em contrapartida a uma natureza “pura”, “desdivinizada”¹⁵. No entanto, o cerne do problema levantado por Clément Rosset em sua proposição inicial de tese, apresentada estilisticamente como “resposta” a Nietzsche, repousa sobre a impossibilidade de se falar em “natureza pura”, ou mesmo em natureza como algo concreto e provável, cuja existência possa ser definida e conceituada. O que permitiria o despojamento das “sombras” em nome de um entendimento claro, proveniente de uma certeza mais poderosa do que aquela que se fundamenta sobre uma ideia de existência que é produto de uma convenção tácita, portanto, inquestionável. Citando a proposição de Rosset:

A esta questão irei propor uma resposta expressa nos seguintes termos: o homem será “naturalizado” no dia em que assumir plenamente o artifício, renunciando à própria ideia de natureza, que pode ser considerada uma das principais “sombras de Deus”, ou então, o princípio de todas as ideias que contribuem para “divinizar” a existência (e, desta maneira, depreciá-la enquanto tal). Dia que, contudo, não tem nenhuma possibilidade de chegar: a ilusão naturalista está sempre pronta a recompor-se em um novo rosto, cada vez que cai em desuso uma de suas máscaras. A ideia de natureza – qualquer que seja o nome com o qual ela encontre, dependendo da época, um meio propício de expressão – afigura-se como um dos maiores obstáculos que isolam o homem do real, ao substituir a simplicidade caótica da existência pela complicação ordenada de um mundo. Nesse aspecto, sua função essencial não é tanto ser um marco “naturalista”, mas, de maneira geral, servirá de marco: configurar uma instância perene adequada para o homem que acredita estar nela mergulhado consolar-se de não ser senão instância frágil e insignificante, e reunir, para alcançar essa configuração, o diverso em um sistema que, psicologicamente falando, assegura ao homem um aconchego tão tranquilizador quanto a presença de uma mãe (ROSSET, 1989: 9, 10)

Das palavras de Rosset se depreendem alguns pontos interessantes. O primeiro deles diz respeito à aceitação de um real concreto do qual o homem se encontra isolado em decorrência das ideias e interpretações desse mesmo real. Ou seja, não se trata de um delírio através do qual se negue a existência do mundo, ou da própria

¹⁵ Op. cit.:9.

natureza, seja lá o que isso for, mas da ponderação a respeito de, uma vez entes culturais – e nesse ponto podemos aludir a Agamben e aos pré-românticos -, o real não se nos apresenta no nível da experiência que se dá como conceito – aquela que foi formulada pela ciência moderna. O real será sempre resultado de uma operação hermenêutica sobre o que nos rodeia. O segundo ponto a ser considerado se relaciona ao primeiro no sentido de que, se o real é uma elaboração conceitual necessária ao homem, para que ele se reconheça no mundo, o mesmo se dando com a ideia de natureza, a única forma de naturalização possível é, por si mesma, um paradoxo: admitir o artifício, ou seja, reconhecer que natureza é uma miragem a partir da qual o ser humano, imerso na cultura, re-encontra-se consigo mesmo e se define. Nesse caso, percebe-se na proposta rossetiana a determinação da miragem natural como uma necessidade do homem, levando-o a concluir pela impossibilidade de naturalização justamente pelo fato de, sendo a natureza uma miragem resultante do artifício capaz de dar identidade e segurança à categoria do humano, ela não é **natural**. Em outras palavras, a natureza não existe. O que existe é um complexo ideológico que corresponde às necessidades ontológicas que são expressas pela filosofia, pela religião, pela ciência e pela arte. É por isso que o fragmento de Clément Rosset pode afirmar que a natureza assume a máscara que convier à sua expressão, de acordo com a necessidade e a época. No primeiro capítulo da parte I de sua tese¹⁶, “A miragem naturalista”, pode-se ler uma explanação de como o conceito de natureza não é “conceitual”, pois não decorre de uma formulação de conhecimento. Ao contrário, tocar em natureza é tocar no impreciso, no indefinido e no prolixo que não se detém em nenhum ponto específico¹⁷. Rosset chama as definições de natureza de definições negativas e de silêncio. Silêncio porque não há um acordo acerca do que ela realmente significa, uma vez que as explicações acabam por neutralizar umas às outras. Por isso, é mais produtivo silenciar como se a questão não se colocasse, estando a priori resolvida. Já as definições negativas se devem a servir de ponto opositivo a outras ideias fundamentais, como a ideia de humano e a ideia de cultura. De fato, define-se humano por aquilo que não é natureza, fazendo-se

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ Idem; 26.

o mesmo com a cultura. Parte-se, então, do pressuposto de que a natureza como conceito é algo tácito, indiscutível. Nesse ponto, Rosset chama a atenção para a formação do complexo ideológico dominante em toda a cultura ocidental e sua metafísica.

É importante ressaltar que a tese de Rosset não se pretende elemento messiânico capaz de resgatar o homem das ilusões filosóficas. Isso também seria ingenuidade, além de enorme perda de tempo. Na verdade, sua investigação é sobre os mecanismos por trás da formação de uma imagem do mundo como natureza e outra do mundo como artifício. Analisa o componente trágico subjacente à ideia de cisão entre homem e natureza através da cultura, para afirmar que a miragem natural decorre não do sujeito racional, tal qual definido pela ciência moderna, mas do sujeito desejante, aquele que se sente perdido e incompleto diante do mundo e de seu próprio inconsciente. Por essa razão, torna-se vital um ponto de referência para afirmar ou negar, uma vez que a negação também é um tipo de identificação. A natureza, portanto, serve de suporte ao desejo, sendo, por isso, indelével como ideia. Ao mesmo tempo, seguindo esse raciocínio, entenderemos que a natureza, enquanto imagem produzida pelo homem, diz, não de si, mas do humano. Não seria absurdo dizer que a natureza é o próprio homem – não, simplesmente, o “homem natural” ideologizado, mas o homem na medida do que ele mesmo pode elaborar para se localizar no mundo. Curiosamente, e vindo bastante ao encontro dos objetivos desta tese, Clément Rosset associa a imagem da natureza ao conceito de moda:

(...) é ainda possível precisar algumas circunstâncias favoráveis que presidem a fabricação de miragem naturalista. Dessas circunstâncias, a mais evidente parece ser a *repetição* que, em todos os casos, desempenha a função de catalisador necessário para essa operação quase mágica, da qual deve resultar a representação de uma natureza. Esse catalisador todo-poderoso que é a repetição já foi designado com o nome de costume (por Montaigne e Pascal) e com o de hábito (por Hume); o problema de moda é uma variante desse problema geral, que consiste em determinar a partir de que momento a repetição “faz” um costume, determinando assim uma natureza e um modo de obediência natural: contrariamente ao que estimava Rousseau, que aí via uma manifestação do artifício desafiando a natureza, a moda pode ser considerada como o próprio modelo da elaboração naturalista, como uma ilustração do procedimento com o qual a repetição fabrica a natureza (ROSSET; opus cit.: 29,30).

Ou seja, a miragem da natureza é elaborada e fixada através de um mecanismo de repetição que se constitui em moda. Nesse caso, é importante salientar que não fica difícil compreender, a partir desse raciocínio, como e por que a natureza, embora corresponda sempre a um ente subjacente às culturas conhecidas, é apresentada (e também representada) de maneiras tão diversas na Idade Média, no Renascimento, no Romantismo e no mundo contemporâneo, para apontar apenas uma breve comparação. Na verdade, seria interessante para nossa análise recorrer a um aprofundamento do conceito de moda que abarque, subjacentemente à ideia de indumentária do ego, portanto, efêmera e descartável, o seu teor – e a sua função – de conservação. Pois que a moda corresponde a uma dupla via: renovação e manutenção ao mesmo tempo. Renovação da superfície, em atitude de valorização de individualidade. Manutenção da base, para que as identidades não se percam.

Para investir nessa ideia de dupla articulação da moda, e, assim, podermos vasculhar melhor a declaração de Rosset quanto à relação entre moda e natureza, recorramos a um dos pensamentos mais lúcidos sobre esse assunto na atualidade. Trata-se de solicitar a Gilles Lipovetsky, para quem a moda constitui uma engrenagem da modernidade, em busca do novo incessante, uma consideração que não é tão pessimista como à primeira vista possa parecer a declaração de que a moda é “o império do efêmero”. Esse, aliás, é o título de seu célebre estudo sobre o advento da moda na sociedade ocidental moderna e suas implicações em nossa forma de viver e de enxergar o mundo. Para ele, a moda surge quando torna-se possível a afirmação, dentro de um grupo, de individualidades. O que ele vai chamar de “individualismo estético” corresponderia, segundo ele, a um poder de renovação possível a partir da valorização do presente, que viria acompanhando a ideia de indivíduos diferentes entre si, únicos, capazes de apresentar ao mundo sua distinção. A questão básica, nesse caso, é que tal valorização do diferente só ocorre dentro da coletividade, ou seja, dentro de um universo social que se reconheça como tal a ponto de perceber no outro a sua diferença. Sendo assim, as mudanças impostas pela moda ocorrerão num nível superficial e, indiretamente, reforçarão uma identidade de grupo. Tratar-se-ia da legitimação comunal do desejo da diferença sem riscos. Segundo Lipovetsky,

(...) *individualismo estético*. Coação coletiva, a moda permitiu com efeito uma relativa autonomia individual em matéria de aparência, instituiu uma relação inédita entre o átomo individual e a regra social. O próprio da moda foi impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal: é preciso ser como os outros e não inteiramente como eles, é preciso seguir a corrente e significar um gosto particular. Esse dispositivo que conjuga mimetismo e individualismo é re-encontrado em diferentes níveis, em todas as esferas em que a moda se exerce (LIPOVETSKY, 2002: 44).

E quais são “as esferas em que a moda se exerce”? Lipovetsky se aprofunda no estudo do sentido da moda imposta sobre o vestuário como um índice da configuração da própria sociedade, com suas classes, com as mudanças decorrentes da ascensão da burguesia e como estetização de sentimentos, costumes e relações. No mesmo estudo, mostra como a sociedade moderna se identifica pela engrenagem da moda, apontando essa última como elemento orgânico do mundo moderno e, a partir daí, focalizando mídia e publicidade como instâncias que se imbricam na preservação do movimento através do qual a moda se alimenta. O que é importante destacar, e talvez aí esteja a chave da relação estabelecida por Rosset entre moda e natureza, é o fato de que às mudanças superficiais, subjaz um conteúdo que não varia e que é tomado como consenso. Lipovetsky recorre à conservação no nível do traje: a moda define novas tendências, mas o básico que compõe o vestuário no mundo ocidental se mantém os mesmos. É sobre a superfície que a moda atua, porém, tal superfície precisa de um apoio para se processar, uma tela, digamos assim, sobre a qual misturar suas cores. Por isso podemos dizer com propriedade que uma veste ou um costume constituem moda, já que temos um referencial de caráter permanente que está subentendido nas mudanças propostas pelo movimento de moda. Chegamos, aqui, à ideia de natureza. Ela existe de maneira tácita. Não é discutível, quando, na verdade, e é esse, parece-nos, o ponto ao qual quer nos conduzir Rosset, deveria ser discutida como projeção. Na verdade, aceitamos a ideia de natureza peculiar a cada momento do pensamento – por que não dizer, a cada moda? – pois a moda que preside a essa ideia, que redundará numa representação, é uma variação de nossa tela em branco natural. A tela que nunca paramos para definir, mas está lá, mantendo a segurança da nossa identidade. Ao mesmo tempo, a representação de natureza que aceitamos sem questionamentos corresponde a demandas inauditas, que são

legitimadas como imagem devido ao nosso desejo. O mesmo ocorrendo não só com a natureza, mas com uma série de elementos componentes de nossa vida em sociedade.

É conhecido o livro de Gilda de Mello e Souza, resultante de sua tese de doutorado *O espírito das roupas. A moda no século dezenove*, no qual a estudiosa se debruça sobre a indumentária daquele período, relacionando-a a um complexo constituído por atitudes, sexo, função social e outros fatores integrados à vida na comunidade. Isso foi possível exatamente por causa de seu ponto de partida, que não será aprofundado no livro, mas que revela a base de pensamento sobre a qual ela trabalharia. Assim, ela se coloca na introdução:

O conceito de moda como sequência de variações constantes, de caráter coercitivo, é empregado pelos estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética, em dois sentidos. O primeiro, mais vasto, abrange as transformações periódicas efetuadas nos diversos setores da atividade social, na política, na religião, na ciência, na estética – de tal forma que se poderia falar em modas políticas, religiosas, científicas, estéticas, etc. (...) Charles Blondel chega a afirmar, por sua vez, que o fenômeno ocorre não só nas ideias mas na vida afetiva (...). Todos os sociólogos concordam em que a moda se encontra em oposição aos costumes. Em *Les lois del'imitation*, Tarde distingue ambos, dizendo que os costumes cultuam o passado, ligando-se assim à tradição, e a moda cultua o presente, adotando sempre a novidade. (SOUZA, 1987: 19, 20).

Entretanto,

Neueburger, por seu lado, observa que “se costumes e modas nascem dum mesmo complexo de necessidades, a moda é a forma mais sensível de vida”. Enfim, os costumes são tipos de comportamento social relativamente mais permanentes e, posto que mudem, acarretam uma participação menos ativa e consciente do indivíduo. (Idem, *ibidem*).

O que nos leva à ideia de natureza como costume, integrada a um tipo de inconsciente coletivo que irá tomar forma e corpo com a legitimação dos desejos da sociedade, desejos condicionados por séries de fatores diversos, que ditarão as modas a funcionarem como projeção sobre o fundo que já está lá. O fato de os indivíduos aceitarem e adotarem a moda indica sua parcela de autonomia diante de uma vestimenta ou de um estilo de vida diferente. Podemos desdobrar e arriscar aqui uma consideração. A escolha consciente e individual, embora dentro de uma coletividade,

na verdade chancelada por ela, pode redundar em uma nuvem passageira ou na mudança real de valores, dependendo da profundidade e da consistência da projeção.

Trazendo a questão para o âmbito da poesia, podemos afirmar sem medo que antes de se falar em possíveis modas envolvendo poetas e poemas, devemos pontuar a moda da leitura, que repousa sobre um pressuposto tácito, indiscutível, de que ler é bom. E aí, sobre essa base imutável, a moda da leitura se manifesta através de incessantes campanhas do governo, de promoções barateando os clássicos da nossa literatura, que podem ser colecionados em volumes acessíveis nas bancas de jornais, além de slogans como “Quem lê sabe mais” ou, em casos mais extremos e peculiares, “Ler também é um exercício”, divulgado há uns quatro anos atrás pela Rede Globo. Esse slogan, aliás, funciona como confirmação da regra de que existe uma base incontestável sobre a qual a moda funciona como mecanismo de manutenção, embora ela dependa do posicionamento individual e corresponda, teoricamente, à indumentária do ego. Tratava-se de uma campanha pró-leitura realizada por nomes populares do esporte, daí a relação entre leitura e exercício. O objetivo seria incentivar os jovens, normalmente identificados com as atividades esportivas, a lerem. Para isso, lançava-se mão do argumento de autoridade daquelas figuras admiradas do futebol, do vôlei, do tênis e assim por diante. A pergunta que ecoava em nossas mentes era se aquelas pessoas realmente liam, como incentivavam seus fãs a fazer.

No entanto, já estamos parecendo incorrer numa imensa digressão. Todavia, fez-se necessária para definirmos nosso posicionamento diante do conceito de moda, que acreditamos ser produtivo na análise da configuração e do efeito da obra de Manoel de Barros na cultura brasileira contemporânea. O elemento moda, tratando-se da legitimação social de um desejo, talvez seja fundamental para explicar o interesse sobre uma poética voltada, aparentemente, para a natureza, que é como ordinariamente se lê a poética barrosiana na atualidade. Se pensarmos no texto de Marcos Siscar, comentado no início deste trabalho, poderemos nos lembrar de que ele elenca Manoel de Barros entre os poetas contemporâneos, uma vez que sua temática natural e inventiva, revestida de aparentes ingenuidade e simplicidade, tornou-se interessante ao leitor apenas no final dos anos 80 do século XX. Isso pode

nos ajudar a refletir a respeito do lugar e da configuração da miragem natural em nossa época. Discutiremos esse assunto com maior profundidade capítulos à frente.

O que interessa agora é destacar que: 1) a natureza será sempre, para o caso de nossa análise, vista como artifício; 2) a natureza em Manoel de Barros é artifício, tanto mais quanto associada ao mundo como fato de linguagem e ao sujeito lírico enquanto objeto paradoxal de uma escritura de si; 3) a partir de um determinado momento em que já detectamos mudança de tom na poética barrosiana, a distância entre o homem e o mundo e a visada sobre a natureza como elaboração escritural que se funde com a ideia mesma de sujeito lírico não constituem problema, estando destituídas do elemento trágico marcadamente moderno na filosofia e na lírica. Com isso, podemos chegar ao último poema de nosso corpus, o poema “10”, presente no livro *O guardador de águas*, obra premiada de 1989. Nele, o tema da lesma e da lascívia de que é índice retorna (“Em passar sua vagínula sobre as pobres coisas do chão, a/ lesma deixa risquinhos líquidos...”). Porém, desse ponto em diante, o sujeito lírico já se assume como um eu poeta, que vê na lascívia da lesma (“Ela fode a pedra”) a mesma lascívia e sofreguidão componentes do processo de produção escritural (“A lesma influi muito em meu desejo de gosmar [gozar?] sobre as/ palavras/ Neste coito com letras!). E então, nem poeta nem poema se distinguem com clareza da natureza, ao mesmo tempo em que a última é tomada em seu cerne originário, indicado pela fertilidade do coito, mencionado através de imagens que são índices de luxúria (“a lesma esfrega”, “a lesma escorre...”) e condição de permanência da existência (“Ela precisa desse deserto para viver.”). Nesse texto, a atividade solitária da lesma é análoga à do poeta, em seu coito com letras, misto de prazer e dor sinalizado pela figura sinestésica da “áspera segura de uma pedra”. Mas é justamente do coito que viabiliza o gozo (a gosma) que se encontra em potência a poesia. A imagem do coito pode se ajustar à ideia de produtividade poética em latência, de maneira que a utopia do absoluto não se constitua em fracasso, mas em constante movimento.

Se a modernidade se dimensiona em negatividade trágica, a obra de Manoel de Barros é peculiar no sentido de que oferece a possibilidade de leitura do trágico até um ponto em que a ideia utópica de progressão infinita dá lugar à transmutação em

natureza no próprio poema, tomando a natureza como artifício no mesmo nível em que escritura é artifício. O sujeito lírico, assumindo-se 1ª pessoa, assume-se também corpo escritural que é espaço de incidência da experiência muda, como resposta às demandas da vida da alma – de que o prazer e a dor sexual fazem parte. Tal estado de natureza, que enquanto artifício e miragem permite a emergência concomitante da leitura de Agamben, uma vez que este localiza a natureza como um estado que se projeta na língua no espaço breve em que ela não é discurso, mas infância da linguagem, seria simultaneamente, também, ponto de origem da verdade histórica – assunto que também já abordamos aqui. Uma verdade que não é absoluta, porém se mantém em progressão pela ação do homem e de sua palavra. Talvez possamos, dessa feita, entender a dissipação da angústia e da sombra moderna no texto de Barros, que se apresenta como espaço apropriado para um movimento estabelecido dentro de seus limites, mas que admite uma relação pulsante com o mundo dentro do qual sua poética é possível. De fato, a constituição do sujeito lírico, entendendo-se, com isso, o assentamento de uma biografia, corresponderia à verdade elaborada pela letra no papel. Se ao sujeito racional do mundo biossocial cabe a consciência da existência das experiências mudas, irreduzíveis à linguagem, tal ente, como substrato do sujeito lírico barrosiano, resolve o impasse permitindo que se enuncie em sua lírica que “Tudo que não invento é falso” (*Livro sobre nada*). Longe da angústia diante do inexprimível e do pessimismo do inalcançável, Manoel de Barros reconhece na linguagem o instrumento de invenção de si, do mundo e da história. É essa paradoxal clareza, talvez, irmanada que é à categoria do sentimental, que permitiria ao sujeito lírico entender que, ao tentar ir além da linguagem para exprimir a imponente verdade que escapa, perfazendo um caminho em direção ao infinito, engana a si mesmo, condenando-se à frustração junto com o leitor. Ir em direção ao infinito, nesse caso, é falso, pois transformaria o futuro em destino, perdendo-se a vida que acontece enquanto se lamenta o inalcançável. Antes, o sujeito lírico barrosiano se mistura na cultura e na natureza, constituindo-se nas duas, amalgamando-as no sentido da plenitude da vida orgânica pulsante no mundo, cujo índice recorrente é o gozo, ou a gosma. De *O livro das ignorâncias*, 1993:

VIII

Toda vez que encontro uma parede
ela me entrega às suas lesmas.
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das
lesmas.
Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de
mim.
Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
Penso que dentro de minha casca
não tem um bicho:
Tem um silêncio feroz.
Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra.
(BARROS, 2004: 89)

Se o sujeito barrosiano não nega o inexprimível (“Penso que dentro de minha casca/ .../ Tem um silêncio feroz”), torna-o elemento catalisador do prazer da escritura (“Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra.”). Tal prazer, associado à vida aquém da linguagem (o “silêncio feroz”), ligando-se organicamente à experiência muda e infantil, qual estado de natureza, é o que emerge como verdade no discurso, se ele for entendido como processo simultâneo a sua própria origem. Desse modo, a utopia romântica do impossível não dá lugar a uma cartilha do absoluto da linguagem, mas à leveza componente do movimento de construções dinâmicas das verdades do homem, do mundo e da história no aqui/agora do texto.