

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

**WILTON CARDOSO MOREIRA**

**LIRA IMANENTE:**  
POEMA SUJO & METAFORMOSE

Goiânia  
2009

WILTON CARDOSO MOREIRA

**LIRA IMANENTE:  
POEMA SUJO & METAFORMOSE**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em  
Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da  
Universidade Federal de Goiás, para obtenção do  
título de Doutor em Letras e Lingüística.  
**Área de concentração:** Estudos Literários  
**Orientadora:** Profa. Dra. Goiandira de Fátima  
Ortiz de Camargo

Goiânia  
2009

WILTON CARDOSO MOREIRA

**LIRA IMANENTE:  
POEMA SUJO & METAFORMOSE**

Tese defendida no curso de Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutor, aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – UFG  
Presidente da Banca

---

Profa. Dra. Maria Zaira Turchi – UFG

---

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza – UFG

---

Profa. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges – UFMG

---

Prof. Dr. Sébastien Joachim – UFPE

*A meus pais.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Zezé, pelo apoio e companheirismo, sem os quais a realização deste trabalho não seria possível.

À Profa. Goiandira, pela orientação e por incentivar o desenvolvimento desta pesquisa como experimentação de idéias e de escrita.

A Jamesson Buarque e Profa. Maria Zaira, pela leitura atenta e paciente deste trabalho.

Aos amigos da pós-graduação, companheiros de inquietações intelectuais, artísticas e de vida.

“Flecha se atira em movimento, ninguém está parado. Nem o cavalo, nem o cavaleiro; nem a mente, nem a mão; nem o arco, nem a flecha, e o alvo o vento o leva: tiro certo.”

Paulo Leminski

“À vida falta uma parte  
– seria o lado de fora –  
pra que se visse passar  
ao mesmo tempo que passa”  
Ferreira Gullar

## RESUMO

O presente trabalho é uma leitura do *Poema sujo* (1991) de Ferreira Gullar e de *Metaformose* (1998) de Paulo Leminski, procurando estabelecer como estas obras, mesmo absorvendo procedimentos modernistas em sua composição, na verdade se afastam da poesia do modernismo, seja do chamado lirismo de conteúdo, de expressão subjetiva ou representação social, seja da lira objetiva que procura construir o poema como estrutura autônoma de linguagem, corrente que tem no concretismo seu desenvolvimento mais contundente. O objetivo é mostrar que *Poema sujo* e *Metaformose* se inscrevem sob o regime de uma outra lira ou poética e se constituem como obras que não se reduzem nem se explicam por nenhum fundamento, essência ou estrutura de base, mesmo em suas acepções mais empíricas e históricas, tais como a subjetividade, a sociedade e a linguagem – fundamentos que as teorias, leituras críticas e poéticas de cunho modernista costumam prescrever para a criação e a interpretação do poema. Ambas as obras não se deixam interpretar nem mesmo como hibridismo ou síntese de dois ou mais destes fundamentos. São poemas que recusam a transcendência do fundamento e se caracterizam, em consequência, como uma lira imanente. Outra proposta deste trabalho é mostrar como esta lira imanente se aproxima das idéias de alguns pensadores europeus contemporâneos de Gullar e Leminski, particularmente Jacques Derrida, Gilles Deleuze & Felix Guattari e Gianni Vattimo, os quais procuram desenvolver uma filosofia que prescinde das noções de ser, fundamento, essência e unidade. A última parte da tese é uma tentativa de elaborar com mais rigor o conceito de lira imanente, em contraste com as poéticas da modernidade e do modernismo; de relacioná-la com os problemáticos conceitos de pós-modernidade e pós-modernismo; e de esboçar alguns problemas que a concepção e a prática de um lirismo (e uma literatura) imanente trazem para a literatura contemporânea.

## **ABSTRACT**

The present paper is a reading of “Poema Sujo” (1991) by Ferreira Gullar and “Metaformose” (1998) by Paulo Leminski, trying to establish how those poems, even having absorbed procedures from modernism on their writing, in fact move away from the poetry of modernism, once by the so called lyricism of content, of subjective expression or social representation, either of the objective lira that tries to build the poem as an autonomous structure of language, a trend that gets from the concretism its more important development. The objective is to show that “Poema Sujo” and “Metaformose” are included under the regimen of another lira or poetry and are conceived as works that can not be reduced or explained by any fundament, essence or structure of base, even on its more empirical or historical meanings, such as the subjectivity, the society and the language – bases that the theories, critical readings and poetry of modernist nature use to prescribe for the creation and interpretation of the poem. Both poems are not possible to be not interpreted nor even as hybridism or synthesis of two or more of these fundamentals. They are poems that refuse the fundamentals transcendence and as a consequence are marked as an immanent lira. Another proposal of this paper is to show as this immanent lira get close to the ideas of some European thinkers contemporaries of Gullar and Leminski, particularly Jacques Derrida, Gilles Deleuze & Felix Guattari and Gianni Vattimo, whom looked to develop a Philosophy that needs the notions of be, fundamentals, essence and unit. The final part of this thesis is an attempt of elaboration with a bit more severity the concept of immanent lira in contrast with the poetical of modernity and modernism; and relate them to the problematic concepts of post-modernity and post-modernism; and to outline some problems that the concept and practice of a lyricism (and a literature) immanent bring to the contemporary literature.

## LISTA DE SIGLAS

As obras literárias de Ferreira Gullar e Paulo Leminski analisadas ou citadas neste trabalho serão referidas no corpo do texto com as seguintes siglas:

PS	<i>Poema sujo</i> (GULLAR, 1991)
DNV	<i>Dentro da noite veloz</i> (GULLAR, 1991)
CR	<i>Caprichos e relaxos</i> (LEMINSKI, 1983)
ASE	<i>Agora é que são elas</i> (LEMINSKI, 1984)
EE	<i>Ex-estranho</i> (LEMINSKI, 1996)
MT	<i>Metaformose</i> (LEMINSKI, 1998)
EMD	<i>Envie meu dicionário</i> (LEMINSKI e BONVICINO, 1999)

Observação: os dados completos das obras acima se encontram nas Referências, ao final do trabalho.

## SUMÁRIO

UM TEXTO EM ONDAS: introdução .....	11
POEMA SUJO.....	16
1. Embrião: antes da linguagem .....	17
2. Embrião: pulsão.....	17
3. Embrião: sonho, desejo .....	19
4. Umbigo do poema: inconsciente .....	20
5. Do embrião ao corpo: do azul ao jorro .....	21
6. Jorro.....	23
7. Retorno ao embrião: questão do inconsciente .....	24
8. Inconsciente: definição .....	26
9. Os “movimentos” do poema.....	27
10. A ‘forma’ do jorro .....	28
11. Caos, multiplicidade, mundanidade.....	30
12. Ondas no mar: as temáticas do jorro .....	32
13. Vórtices no ar: caos, jorro e temáticas.....	33
14. O delírio e as formações do inconsciente .....	34
15. Corpo: “movimento nº 2” .....	36
16. Pensamento e delírio.....	37
17. O corpo como circulação .....	38
18. Corpo-limiar: do terreno ao cósmico.....	40
19. Corpo sem Órgãos (CsO) .....	43
20. Horizonte de trabalhos infinitos .....	45
21. Da composição do CsO .....	51
22. Os corpos estratificados: sujeito, texto, sociedade .....	57
23. Matéria-fogo: desejo.....	58
24. Face modernista.....	63
25. A potência da infância .....	67
26. Deriva: exprimir e construir .....	69
27. Os fluxos.....	70
28. Representação, expressão e delírio .....	72
29. A recusa da totalidade.....	73
30. As velocidades.....	75
31. O regime do delírio.....	78
32. A cumulação das matérias .....	82
33. Dimensão cósmica.....	84
34. Caos e cosmo .....	85
35. A transcendência terrena .....	86
36. A cidade amada .....	87
37. O transe e os afetos .....	93
METAFORMOSE.....	99
38. Narciso, antes de tudo.....	100
39. Queda, antes de tudo.....	103
40. Aprisionamento e temática .....	104
41. Metafísica .....	106
42. O que mana da fonte .....	106
43. A fé no mito.....	107

44.	A desconfiança do mito .....	109
45.	As formas do texto.....	111
46.	A comparação das formas.....	114
47.	Pensar em meio ao jorro .....	115
48.	Consciência e inconsciência .....	116
49.	O sentido que foge.....	119
50.	O rastro do sentido (o sentido como rastro) .....	123
51.	A fábula é o rastro .....	128
52.	A metáfora arquetípica .....	129
53.	A fé arruinada .....	132
54.	O esquecimento do sujeito.....	133
55.	A mitologia como deslocamento .....	136
56.	Profundidades: evocação e fuga .....	138
57.	A mitologia corrompida .....	140
58.	Poéticas da forma: vínculo e desconfiança.....	142
59.	Poéticas da forma: crítica e escape .....	144
60.	Poéticas da forma e da expressão: os limites do hibridismo .....	146
61.	Poéticas da forma: os limites do destroçamento.....	151
62.	Das poéticas impensadas: além (ou aquém) dos limites .....	153
63.	Um parágrafo.....	155
64.	Ser e devir (árvores e rizomas).....	169
<b>LIRA IMANENTE: conclusão.....</b>		<b>178</b>
65.	Romantismo como afirmação da subjetividade.....	179
66.	Modernismo como negação da subjetividade.....	181
67.	Modernismo como crise .....	184
68.	Modernismo e reapropriação do fundamento .....	191
69.	Alguns esclarecimentos conceituais .....	192
70.	Imobilidade, essência, unidade e origem.....	195
71.	Plano de transcendência e plano de imanência.....	196
72.	Lira imanente: movimento, aparência, multiplicidade e simulacro.....	200
73.	A relação texto-mundo .....	202
74.	A reapropriação do fundamento .....	205
75.	Novidade e crítica.....	208
76.	Fim da história e da modernidade.....	208
77.	Fim da literatura .....	212
78.	A releitura da tradição .....	217
79.	Abrangência da lira imanente .....	218
<b>REFERÊNCIAS.....</b>		<b>226</b>
<b>APÊNDICE A – Entrevista com o Zé Pelota .....</b>		<b>229</b>
<b>APÊNDICE B – Diálogos impertinentes 6: a grafia literária.....</b>		<b>248</b>

## **UM TEXTO EM ONDAS: introdução**

O presente trabalho é uma continuidade de algumas investigações críticas e teóricas de minha dissertação de mestrado (MOREIRA, 2001), na qual analisei a poesia de Paulo Leminski. A proposta inicial da tese era analisar a prosa reflexiva e de ficção do autor, abarcando toda a sua produção escrita. Nesta tese, no entanto, faço a leitura de apenas uma obra de Leminski, *Metaformose* (1998), pequena ‘prosa poética’ sobre a mitologia grega, publicada postumamente e relativamente desconhecida. Não bastasse este estreitamento de foco, resolvi efetuar uma mudança de rumo e analisar também o *Poema sujo* (1991) de Ferreira Gullar. O trabalho se transformou, portanto, numa espécie de crítica comparada destas duas obras (e autores) bastante diversas. Mas o objetivo da comparação não é demonstrar o contraste, de resto bem visível, entre *Poema sujo* e *Metaformose* e entre seus autores. Pelo contrário, sempre me pareceu haver alguma coisa que aproximava estas duas obras (e poetas) que me fascinavam, mas também me causavam incômodo, pois eu não conseguia construir uma perspectiva que, ao final da leitura as apreendesse minimamente. E mesmo percebendo algumas afinidades entre elas, não sabia precisá-las para além das semelhanças óbvias, mas insuficientes para estabelecer uma aproximação mais consistente: ambas fazem uso de uma linguagem simples, direta e dinâmica, além de terem, como matéria, a memória, individual num caso e coletiva noutro.

Diante de tal situação, intuí que tal semelhança podia estar no distanciamento que, tanto Leminski quanto Gullar estabeleceram em relação ao concretismo, mas não só a ele. Tal afastamento do pensamento concretista, que concebia a poesia como objeto de linguagem, não implicava num resgate da subjetividade ou da literatura de cunho social, ou seja, não significava um retorno à literatura de conteúdo ao estilo modernista e nem mesmo uma síntese ou hibridismo entre os modos literários formalistas e ‘conteúdistas’. Havia algo diferente nelas, que resolvi denominar *lira imanente*, cujos atributos já tinha percebido e delineado em minha dissertação sobre Leminski, mas que agora, espero, tenha adquirido a clareza e consistência necessárias a um conceito. Como se vê, portanto, o presente trabalho se constitui, ao mesmo tempo, como leitura crítica e exercício teórico. Este se fez necessário diante da ‘recusa’ dos textos poéticos em se adequarem às teorias literárias de inspiração modernista e concretista, exigindo, em conseqüência, uma re-elaboração teórica que pudesse apreender seus desenvolvimentos estéticos.

A esta ‘nova’ poesia, que chamo de *lira imanente*, podemos fazer duas observações. A primeira diz respeito à relação entre poesia e filosofia. Pode-se dizer que as questões estéticas (literatura subjetiva e objetiva, de expressão ou de construção) que

possibilitaram a emergência de tal lira no país são semelhantes aos problemas filosóficos que, na Europa, especificamente na França, fez surgir o chamado pensamento pós-estruturalista. Em ambos os casos, são questões que remetem, em última análise, ao velho problema da metafísica, mais especificamente de seu ressurgimento na modernidade. Assim, as soluções poéticas de Gullar e Leminski se mostraram muito próximas (ou aproximáveis) das respostas conceituais que alguns pensadores europeus da segunda metade do século XX apresentaram para as questões filosóficas que se colocavam no pós-guerra. Esta é a razão da presença ostensiva dos filósofos Jacques Derrida, Gilles Deleuze & Felix Guattari e Gianni Vattimo neste trabalho. Se há uma exigência de se apontar uma base teórica para a tese, digamos que seja as obras que utilizo destes filósofos, mais a de Luiz Costa Lima que, em âmbito nacional, percebe o problema com bastante lucidez. A segunda observação diz respeito à relação entre a lira imanente com as idéias de pós-modernidade, pós-modernismo ou pós-metafísica, enfim, com o problemático prefixo ‘pós’, cujo uso se banalizou nos dias de hoje. Tal relação não é simples nem imediata e será tratada na última parte da tese. Cabe adiantar que para afirmar a existência de um pós-modernismo, uma pós-modernidade ou uma pós-metafísica é preciso, antes, definir o sentido destes conceitos sem o prefixo ‘pós’.

#### *Um texto em ondas: questões de forma e método*

Esta tese se divide em três partes: a primeira é uma leitura do *Poema sujo* de Ferreira Gullar, a segunda faz a análise de *Metaformose* de Paulo Leminski e a terceira, conclusiva, procura desenvolver com mais clareza a idéia de lira imanente, engendrada a partir da leitura de ambas. Resolvi empreender primeiro a leitura crítica e apenas depois, com base nos resultados da leitura, investir mais detidamente no exercício teórico. Mas como se verá, estes dois procedimentos (crítico e teórico) não estão delimitados de modo nítido nas duas primeiras partes que desenvolvem, além da leitura crítica, o exercício da teoria. Surge aqui, portanto, a primeira questão de método, pois embora eu tenha tentado fazer uma leitura atenta das duas obras, descendo muitas vezes a detalhes de construção sonora e semântica, achei inevitável e mesmo desejável ir pontuando a interpretação com questões teóricas que afloravam à medida que a análise se desenvolvia.

Outra particularidade deste trabalho é que as três partes aludidas acima se subdividem em partes ainda menores de texto, numeradas em seqüência e que denominarei, ao longo da tese, de itens. Sua extensão e tom são variados, ora tendendo para a densidade do ensaio, ora para a brevidade do artigo. Os itens não estabelecem necessariamente uma continuidade entre si e tampouco perfazem um todo hierárquico e orgânico. Assim, uma idéia

ou conceito que aparece num item poderá não ter continuidade nos imediatamente subsequentes e reaparecer depois, em outro item e sob outras perspectivas. É o que acontece, por exemplo, com as idéias de inconsciente, presença e mesmo lira imanente – a qual será aclarada somente na parte final da tese. Uma opção para se resolver este problema (que deixa o leitor em suspenso, efeito romanesco contra-indicado em trabalhos acadêmicos) seria acrescentar notas de esclarecimento ao longo do texto, prevenindo as interrupções e retomadas no desenvolvimento das idéias. Entretanto, creio que a presente advertência seja suficiente para amenizar o problema, que decorre da natureza oscilante de uma escrita que se desenvolve por acumulação, como se fosse uma propagação de ondas textuais: cada item corresponde, efetivamente, a uma onda de texto.

Mas porque me arriscar numa escrita que foge ao que é corrente na academia e mesmo nos textos críticos e teóricos em geral? A adesão às normas e costumes de uma escrita orgânica me garantiria uma recepção sem sobressaltos dos leitores e uma estrutura segura para o sólido desenvolvimento das idéias que uma tese exige. Adianto que este rompimento com os costumes textuais não se trata, no caso, de rebeldia, vontade de quebrar normas, inovar radicalmente ou coisas do tipo. Esta forma textual é, simplesmente, a maneira como escrevo melhor. Ao elaborar os vários textos acadêmicos exigidos num curso de pós-graduação, fui percebendo que tinha dificuldade em desenvolver o texto principal como um todo estruturado e coerente, e que escrevia de forma mais densa e mordente nas notas explicativas de rodapé que, não raro, se tornavam imensas. Resolvi, portanto, correr o risco de escrever o presente trabalho como uma sucessão de notas, que são o meu melhor texto, tentando não deixá-las se esparramarem demais, evitando que o tecido formado por sua acumulação não se revele uma geléia textual. Por outras palavras, ao escrever assim, fragmentariamente ou por notas, tentei prescindir de um texto principal estruturado, substituindo-o por uma sucessão de desvios – ondas, notas ou itens. Evitar a amorfia e fazer com que esta sucessão atinja uma consistência teórica e crítica aceitável para uma tese é o desafio de rigor para este tipo de escrita. Espero que tenha conseguido.

#### *Dos apêndices ou: como projetar um texto em ondas?*

Este trabalho não foi desenvolvido a partir de um projeto que funcionasse como esqueleto (estrutura) a ser preenchido pelo desenvolvimento textual, procedimento recomendável para que longos trabalhos de escrita não percam sua consistência. Em todo caso, do modo como o escrevi, um projeto que pré-configurasse sua estrutura seria inútil. Mas não me arrisquei a escrever a partir de anotações dispersas ou confiando apenas em intenções

gravadas na memória. Antes de iniciar a tese, elaborei um longo diálogo fictício, intitulado “Entrevista com o Zé Pelota” (MOREIRA, 2007), no qual o entrevistado funciona como uma espécie de batedor de idéias, que sonda preliminarmente um terreno ainda não explorado e que será, mais tarde, percorrido (ou não) com mais cuidado pela tese, o que não deixa de ser uma maneira de projetar o texto. Com o mesmo intuito pré-exploratório, antes de começar a redação da terceira parte (conclusão) da tese escrevi outro diálogo fictício intitulado “Diálogos impertinentes 6: a grafia literária.” (MOREIRA, 2008), que antecipa algumas idéias desenvolvidas na conclusão. Embora ambos os diálogos estejam disponíveis na internet (cf. as referências ao final da tese), resolvi incorporá-los a este trabalho como apêndices, para que o leitor tenha uma idéia mais ampla de seu percurso. A tese, no entanto, foi redigida como texto autônomo e sua compreensão não exige a leitura dos apêndices. Estes são uma opção da qual o leitor pode ou não fazer uso.

Já que estou tratando de textos preliminares, convém mencionar um *e-book* que redigi durante o curso de doutorado intitulado *Tratactus marginale* (MOREIRA, 2006). À semelhança dos dois diálogos acima, sua linguagem é anti-acadêmica e em vários pontos suas idéias antecipam as desenvolvidas aqui. Não o coloco como apêndice da tese porque sua temática extrapola a matéria literária e também devido à sua longa extensão (196 pgs). Enfim, como no caso dos diálogos, não se trata de um texto obrigatório para o entendimento da tese e caso o leitor se interesse em consultá-lo, encontra-se disponível na internet.

Por fim, os diálogos talvez expliquem o predomínio da primeira pessoa do plural na redação deste trabalho. Por mais fictícios que sejam seus personagens, um texto que se faz a partir de tal procedimento dialógico, acaba por se configurar como um tecido de várias vozes: nada melhor que pronome ‘nós’ para exprimi-las.

## **POEMA SUJO**

## 1. Embrião: antes da linguagem

O início do *Poema sujo* é uma espécie de balbucio ritmado da linguagem, cujo primeiro verso “turvo turvo” se inscreve já próximo ao meio da página, como se nascido de seu vazio branco que não deixa de ser uma espécie de vazio de memória. Ou talvez como se fosse uma lembrança repentina que brotasse na memória, ainda inarticulada como linguagem. São os primeiros passos ou as primeiras palavras do poema, da mesma forma que a criança, titubeante, começa a caminhar ou falar. Trata-se, no dizer de Ferreira Gullar do “umbigo do poema” (1998, p.238).

Este começo, este umbigo estaria “antes da linguagem, antes de mim, antes de tudo” (GULLAR, 1998, p. 238), da mesma forma que a criança se encontra antes do homem, o branco da página antes do poema e a pura vivência antes da memória, embora sejam das potências destes umbigos, criança, página em branco, pura vivência, balbucio, que vão se construir o homem, o poema, a memória, a linguagem.

Início calcado numa vontade de origem, num antes absoluto (“antes de tudo”) que se prolonga, diferido, por todo o texto, pois afinal trata-se de um poema de memória, que irá resgatar a infância e a juventude do poeta vivida na sua cidade natal, São Luís do Maranhão. Todo o poema é, de certo modo, um resgate da vida pela memória, o vivido recuperado pelo texto, pela linguagem.

Nesta perspectiva trata-se, portanto, de uma espécie de reconstituição de si por meio da escrita, um procedimento antigo em literatura, do escritor que, na velhice, já quase fora do mundo, procura unir, pela escrita, as pontas da vida, a velhice e a infância, numa espécie de balanço final para a posteridade. De fato, embora Gullar não fosse velho à época da escrita do *Poema sujo*, a morte o cercava na forma de perseguição política e de seu exílio na Argentina ele acreditava que este seria realmente seu último poema:

[...] surgiram rumores de que exilados brasileiros estavam sendo seqüestrados em Buenos Aires e levados para o Brasil, com a ajuda da polícia argentina. Achei que era chegada a hora de expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais — o poema final. (GULLAR, 1998, p. 237)

## 2. Embrião: pulsão

Os sete primeiros versos do poema exprimem este balbuciar ou titubear da linguagem ainda não articulada. São versos que oscilam entre duas e quatro sílabas, que se

apóiam mais na sonoridade (rimas, aliterações, ecos, assonâncias, repetição, ritmo) da linguagem do que no seu aspecto discursivo:

turvo turvo  
a turva  
mão do sopro  
contra o muro  
escuro  
menos menos  
menos que escuro  
(PS, p. 218)

Versos que se apresentam ao leitor como som quase inteiramente despido de sentido, isto é, como expressão do antes da linguagem, antes da significação e do jogo de decifração. Estamos no umbigo, no embrião poemático. Da mesma forma que o embrião é uma espécie de potência do ser vivo inscrita nas cadeias de DNA, este começo é a potência da linguagem do poema inscrita no ritmo — sonoro e semântico. Inicialmente, um ritmo sonoro curto e veloz, que se expande abruptamente num verso de dezoito sílabas:

menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo

Ao qual se sucedem novamente versos curtos entremeados por mais dois longos:

escuro  
mais que escuro:  
claro  
como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma  
e tudo  
(ou quase)  
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas  
azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu  
(PS, p. 218)

A sensação sonora da leitura deste trecho inicial, se respeitada a pausa versificatória, é a de um ciclo vocal composto de versos curtos e velozes que se expande abruptamente num verso longo que, por sua vez, se contrai novamente, de forma não menos abrupta, em versos curtos, até o fecho bruto (pela sonoridade e pelo sentido): “teu cu”. Trata-se de uma sucessão de movimentos curtos e rápidos entremeada de movimentos longos e lentos: contração e expansão da voz. Da mesma forma que o tamanho dos versos é

assimétrico, também o é a sucessão em que aparecem os mais longos, que não seguem uma regularidade: eles são, respectivamente, os versos de número 8, 12 e 15 da série de 23.

Outra assimetria ‘rítmica’ diz respeito ao sentido. A maior parte das palavras do trecho, embora não deixem de articular sentidos, não se organiza sintaticamente numa linguagem discursiva, com exceção de dois momentos: o que vai do segundo ao quinto verso (a turva / mão do sopro / contra o muro / escuro) e o oitavo (um bicho que o universo fabrica e vem sonhado desde as entranhas).

A pulsão inicial do poema (o ritmo de seu umbigo/embrião) que, de certa forma, é o ritmo da memória, não é, portanto, nada regular. Trata-se de uma mistura de movimentos intensivos alternados com proliferações extensivas, versos curtos e longos, trechos discursivos e não discursivos.

### **3. Embrião: sonho, desejo**

Os quinze primeiros versos do *Poema sujo* guardam, ao mesmo tempo, uma diferença e uma semelhança com o resto do poema. Por um lado, são os únicos cujo sentido não se oferece imediatamente ao leitor, pois a linguagem não se organiza de forma discursiva (ou pelo menos enumerativa, que também é uma característica do poema: mas a enumeração não deixa de ser um modo do discursivo) e embora as palavras sejam de uso corrente, não se pode dizer que estes versos iniciais sejam coloquiais, como serão os do restante do poema, já que não chegam a se articular como discurso inteligível. É o único momento do poema que aguça de pronto no leitor uma curiosidade voltada à decifração (de que, afinal, fala o poeta?), não porque seja simbólico ou metafórico (mas talvez o seja, afinal o sentido imediato não é obscuro?) mas, pelo menos à primeira vista, por conta da escassa articulação semântica — que, ademais, remete à fase concretista e neoconcretista de Gullar, tanto pela anti-discursividade da linguagem quanto pela exploração da espacialidade da página.

Por outro lado este trecho inicial se assemelha (anuncia embrionariamente, umbilicalmente) ao restante do poema por seu dinamismo rítmico que alterna, de forma irregular, concentração e proliferação, rapidez e lentidão, intensidade e extensividade, como se o texto fosse povoado (ou mesmo constituído) desde o umbigo, desde as entranhas, por rajadas assimétricas de pulsões (energias) verbais, como o homem é povoado de pulsões/sonhos: “um bicho que o universo fabrica e vem sonhado desde as entranhas”. Um dos possíveis sentidos deste verso (um dos momentos em que o sentido parece se dar imediatamente ao leitor) é o de indicar a temática do poema, que vai aproximar o texto do sonho, ou melhor, expressar a intenção de que o poema apreenda, de algum modo, a matéria e

o ritmo descompassado do sonho. O *Poema sujo* se forma, em seu embrião (antes da linguagem, do sujeito e do mundo), sob o signo do sonho, que também podemos traduzir por desejo e delírio. Mais tarde se verá que o sonho/desejo concebido neste trecho inicial, tanto se aproxima quanto se afasta da concepção usual de sonho ou desejo de uma subjetividade.

O fato do homem vir nomeado como bicho remete à sua situação radicalmente mundana (chã). E que o verso se refira explicitamente ao universo como fábrica deste bicho anuncia a visada cósmica do poema, ou seja, que se trata da posição do homem (animalidade chã) em relação à máxima amplitude de tempo e espaço a que o cosmo remete. O sonho é a articulação entre estas duas grandezas assimétricas, cosmo e homem: é com a matéria do sonho/desejo que o primeiro institui e constitui o segundo. Por esta linha de leitura, o ritmo do texto quer exprimir ou se ligar ao ritmo do sonho (desejo) humano, que remete, de certa maneira, ao ritmo do cosmo (pois o sonho é doado/imposto ao homem pelo cosmo).

#### **4. Umbigo do poema: inconsciente**

Estes primeiros 23 versos, que invocam o turvo e o escuro articulados com a claridade, a limpidez e a leveza (o claro da água e da pluma), que faz alternar as intensidades (menos e mais) destes elementos, estes versos perfazem, na sua obscuridade de sentido, um jogo contraditório, sob a égide do paradoxo. “A turva mão do sopro” é a linguagem, ou proto-linguagem, que quer romper “contra o muro escuro” da memória que se nega à consciência e à lembrança? Por isto este jogo de claro e escuro, de desvelamentos velados, de resistência (duro) e arrefecimento (mole) do muro da memória? E ainda por isto, este jogo com as profundidades, o furo como invasão ou rompimento, o fosso como abismo da memória em lugar da barreira do muro? Este jogo enigmático que parece apontar para a linguagem e a memória vai se interromper abruptamente no verso 15 (“um bicho que o universo fabrica e vem sonhado desde as entranhas”), desviando o foco da memória para o homem que a carrega (em forma de sonho/desejo? Parece haver aqui uma aproximação entre a memória e o sonho, como se a matéria da memória fosse o sonho, malgrado sua realidade passada). Em todo caso, todas estas imagens de turvação, obscuridade e profundidade evocadas têm, em comum com o sonho, pelo menos para a psicanálise, o fato de remeterem ao inconsciente. O tateio da linguagem, aqui, parece ser também o tateio da consciência em busca dos enigmas inconscientes (o velado revelador). E mesmo a dimensão da cura (da restauração de si) psicanalítica não parece descartada:

Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos [durante a escrita do *Poema sujo*] estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino. (GULLAR, 1998, p. 238)

Em todo caso, se o inconsciente se insinua e sua evocação parece, de fato, se ligar à preservação/restauração da saúde do poeta, neste ponto da leitura nada garante que este inconsciente será o da psicanálise e que este sujeito será o que a crítica modernista está acostumada a tratar. No caso do sujeito em particular, a situação se complicará bastante.

## 5. Do embrião ao corpo: do azul ao jorro

Após esta linguagem obscura que aponta (provavelmente) para a obscuridade do inconsciente (a obscuridade recobrando tanto a matéria/inconsciente quanto a forma/poema que a exprime), segue-se outro ciclo, bem mais regular, de oito versos curtíssimos, variando entre três e duas sílabas, conduzidos pela anáfora/verso da palavra azul:

azul  
era o gato  
azul  
era o galo  
azul  
o cavalo  
azul  
teu cu  
(PS, p. 218)

Com exceção do último, o sentido destes versos se referem a outros momentos poéticos de Gullar, numa espécie de intertextualidade. A repetição de azul remete ao poema concretista “marco azul” e também ao poema “Memória” de *Dentro da noite veloz*: “E há qualquer coisa azul que o ilumina [o menino] / e que não vem do céu, e se não vem / do chão vem / decerto do mar batendo noutra tarde / e no meu corpo agora” (DNV, p. 179-180). O gato e o galo são ‘personagens’ de importantes poemas de *A luta corporal*, fase existencial (metafísica? subjetiva? qual o melhor adjetivo, se é que haja um adequado?) do poeta. Da perspectiva do referente (da coisa lembrada) azul remete ao mar e ao céu de São Luís, à atmosfera quente e luminosa da cidade equatorial da infância de Gullar. Como se a memória se banhasse de uma torrente de azul, que é a própria presença de São Luís, ou melhor em São Luís, pois a abóbada e o mar são horizontes sob e ao largo do qual o sujeito se encontra: trata-se de uma entrada na luz azul da São Luís da infância, cidade-memória.

Mas este adjetivo azul, que evoca a claridade imensa de São Luís não se aplica ao mar nem ao ar, e sim a seres obscuros da cidade: o gato, o galo, o cavalo e, por fim, a um cu (novamente o jogo entre cosmo e chão), seres da insignificância, da excrescência e da interdição. O cavalo prolonga a série animal (inclusive no plano sonoro) deste ciclo, mas a faz inflectir para a sexualidade, pois é signo da virilidade e do falo, da qual o ânus seria o seu complemento contrário, profundidade penetrável.

Este jogo sexual, entre cavalo e cu, de certo modo reduplica o jogo dos primeiros versos, em que o fosso da memória (inconsciente obstruído) se identifica com o muro que resiste (obstrui) à mão do sopro que remete à linguagem e à consciência. Mas lá a sexualidade estava, no mínimo, latente, enquanto aqui, aflora em plenitude.

Em lugar da mão do sopro, o que recobre o elemento ativo da linguagem é o cavalo, enquanto que cu substitui o fosso a ser penetrado. A efetuação deste coito levará ao gozo do poema, ou ao poema como gozo (da linguagem). Mas o cu é também o órgão da defecação e aqui se perfaz uma outra analogia, contrária à primeira. Como defecador, o ânus pode se associar à boca e, por analogia, o fluxo de fezes ao de linguagem. De elemento passivo, a ser invadido de maneira agressiva e sexual, ele se torna um elemento ativo, que passa a produzir fluxos de sentido. Na verdade, é uma contradição apenas em termos, pois a partir do momento em que o inconsciente é penetrado (desvelado), ele efetivamente se torna um elemento ativo, que passa a fluir por conta própria: o poema como palavra, mas também como gozo e merda, como fluxos, excreções sujas e compulsivas do corpo.

De fato, o que se segue a “teu cu”, como que disparado de seu gatilho semântico é o que se pode chamar de gozo, defecação ou mesmo vômito lingüístico, jorro de linguagem:

tua gengiva igual a tua bucinha que parecia sorrir entre as folhas de  
banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como  
uma boca do corpo (não como a tua boca de palavras) como uma  
entrada para  
(PS, p. 219)

Uma entrada para o prazer, para o gozo mas, no caso do poema, uma entrada para o próprio poema, para a memória/buceta (agora linguagem, mas falando não como uma boca de palavras: como uma boca de prazer?) aberta para liberar a sujeira da vida rememorada, do poema — como a boceta de Pandora, aberta para soltar os males/sujeira do mundo.

A primeira lembrança articulada que vem ao poema (violenta e descontrolada) é a da sexualidade, a do contato sexual do eu lírico com uma mulher. Cena que parece remeter a uma lembrança efetiva do poeta, de uma abertura adolescente para o prazer. Ao mesmo

tempo, remete, ao nível do poema, a uma abertura (libidinosa) da escrita à memória obstruída, ao inconsciente: “como uma entrada para”...

## 6. Jorro

Este jorro (defecação, ejaculação, vômito) convulsivo da memória vai se prolongar por mais ou menos quatro páginas, nas quais a enumeração de coisas e eventos passados e o tom de delírio (sonho?) vão predominar. Ao que parece, o jorro lingüístico destas páginas iniciais corresponde à escrita que *jorra* imediatamente após o poeta encontrar o umbigo (os primeiros versos do poema): “Senti que tinha encontrado o umbigo do poema [...] e *quase sem tomar fôlego*, escrevi cinco laudas.” [grifo meu] (GULLAR, 1998, p. 238). Nestas conturbadas primeiras páginas os versos se alternam com momentos de prosa poética, como o trecho do poema citado acima. Trata-se de um prolongamento, numa escala mais ampla, do movimento de contração e expansão que observamos nas primeiras 23 linhas do poema: os versos remetem ao ciclo mais regular e contido, enquanto que a prosa poética tende à proliferação descompassada do jorro. Em todo caso, mesmo quando o poema se articula em versos, o furor enumerativo e o caráter delirante da linguagem não cessa e coisas, pessoas, eventos e significados emergem imprecisos das massas indiferenciadas da memória, como se o poema brotasse de um caos mnemônico e a linguagem estivesse ainda num estado de quase transe, e errasse, à deriva, neste caos:

bela bela  
mais que bela  
mas como era o nome dela?  
Não era Helena nem Vera  
nem Nara nem Gabriela  
nem Tereza nem Maria  
Seu nome seu nome era...  
Perdeu-se na carne fria  
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia  
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas  
constelações de alfabeto  
noites escritas à giz  
pastilhas de aniversário  
domingos de futebol  
enterros cursos comícios  
roleta bilhar baralho  
mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa  
e de tempo: mas está comigo está  
perdido comigo  
teu nome  
em alguma gaveta  
(PS, p. 219)

Este estado de jorro (transe, errância, delírio) da linguagem, embora vá esmaecer (ou talvez seja melhor dizer que vá mudar de regime) após as páginas iniciais, se prolongará por todo o poema, constituindo uma característica decisiva de sua forma. Em tempo oportuno este aspecto será mais explorado.

Em todo caso, se confiarmos nas palavras do poeta, o jorro de linguagem (e seu esmaecimento) era mesmo seu projeto:

Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto para fora este magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. [...]

Na manhã seguinte, mal despertei, sentei-me à máquina de escrever: era a hora de vomitar a vida. Sim, mas como? Fiquei ali paralisado. Se a linguagem tivesse garganta, meteria o dedo nela e provocaria o vômito verbal... (GULLAR, 1998, p. 237)

O que fugiu ao projeto foi o tempo rememorado no poema, que raramente é o do homem (adulto) ou o do poeta. Da mesma maneira que as páginas iniciais encetam uma espécie de proto-linguagem, a idade rememorada é a do proto-homem que é a criança e o jovem. Busca do paraíso perdido da infância? Confirmação do postulado freudiano de que a criança é o pai do homem? Quando a força bruta do inconsciente finalmente irrompe, o que vem à tona e jorra é irremediavelmente o espaço-tempo primitivo do sujeito (e da cultura) como querem a psicanálise e um certo romantismo e modernismo? Todo um problema do sujeito, de suas origens e seu desenvolvimento estão implicados nesta questão do tempo rememorado: o tempo não conceitual, irrefletido, quase inconsciente, de vida puramente vivida da infância e da juventude. Esta problemática do surgimento do sujeito (colocada em termos modernos desde o romantismo) será uma das linhas (de sentido) que vai perpassar o *Poema sujo* ou, pelo menos, a sua leitura (mas um poema não é sempre a sua leitura?).

## **7. Retorno ao embrião: questão do inconsciente**

A esta altura, convém retomarmos os 23 versos iniciais do *Poema sujo*, os quais Gullar chamou de umbigo do poema. São versos enigmáticos, inarticulados como linguagem, como já foi dito. Nada, portanto, garante que a decifração que deles fizemos, extraindo-lhes o sentido de um jogo em que a linguagem ou a consciência busca demolir o muro ou penetrar no fosso do inconsciente, nada garante que este seja o seu melhor significado — no sentido de ser o mais plausível, já que, em se falando de poema,

difícilmente poderemos dizer que haja um significado mais verdadeiro. Talvez não haja, por sob a ilegibilidade de tais versos, nenhuma possibilidade de decifração ou, por outras palavras, pode ser que tais versos não sejam metáfora, metonímia ou símbolo de nenhum significado, que sejam simplesmente inarticulação bruta da linguagem, que se resolve apenas no seu ritmo e nos quase sentidos que suas palavras e frases desgarradas insinuam ao leitor. Aliás, é muito provável que sejam ‘apenas’ isto.

Destes versos intuimos não só o sentido de inconsciente, mas também todo o desenvolvimento da problemática do sujeito (poeta) que, numa primeira leitura, possui e manipula este inconsciente. Se tais versos não significam efetivamente nada de completo, se lançam apenas farpas desconexas de sentido, extrair deles estes sentidos seria lícito? Ou ainda, eles não se prestariam, por sua escassez significante, a inúmeros sentidos, muitos deles conflitantes entre si? Sem dúvida, pesa sobre a decifração a sombra da ilicitude e é bem possível que, com alguma ginástica, possamos atribuir outros sentidos bem diversos a eles.

Mas o exercício de extrair destes versos o tema do inconsciente, malgrado a sua arbitrariedade, não deixa de ter uma vantagem que se apóia exatamente na amplitude do conceito de inconsciente que, sem uma definição rigorosa, pode significar qualquer coisa de oculto ou esquecido, inacessível ao entendimento imediato. Ou seja, a vantagem do conceito, tal como utilizado até agora, é exatamente a sua fraqueza conceitual, sua falta de precisão.

De que se compõe este inconsciente? de pulsões, de linguagem, de relações sociais? Como ele se organiza? Como teatro íntimo, estrutura de linguagem ou formações históricas? O que ou a quem se vincula? A um sujeito individual, a um texto ou a uma sociedade? Como se dá este vínculo? O inconsciente pertence a estas entidades, as constitui ou as atravessa? Estas questões permanecem em suspenso. E o melhor é que continuem assim, pelo menos por enquanto. Uma das linhas de desenvolvimento desta leitura será a de entender, não como o *Poema sujo* responde, mas como repõe incessantemente estas questões, levando-as ao limite de sua possibilidade e de sua validade mesma.

Se atermo-nos à literatura em particular, estas questões concernem à crítica em geral, mas principalmente à crítica literária brasileira, pelo menos desde o modernismo, pois são delas (de como são respondidas) que tal crítica extrai os conceitos e os métodos de suas interpretações ou, por outras palavras, são estas questões que dão os parâmetros para as decifrações textuais, para a penetração e revelação dos sentidos latentes (inconscientes) do texto. O *Poema sujo*, ao repor estas questões de modo tão particular (que vamos tentar entender), ao mesmo tempo que as corrobora, as leva ao limite, pondo em dúvida sua validade e, em consequência a validade e a viabilidade dos instrumentos da crítica modernista, se

podemos chamar assim a crítica literária que emergiu e se desenvolveu ao longo do modernismo literário brasileiro.

“Um bicho que o universo fabrica e vem sonhado desde as entranhas”: aceitemos a arbitrariedade da decifração e continuemos a ler, nestas “entranhas”, a interioridade (fosso) constituinte do homem, cujo sentido nos escapa, a ler nelas o mistério do inconsciente e no sonho o desejo que se movimenta e constitui estas entranhas, seja a matéria deste desejo a linguagem, as pulsões, as relações sociais ou qualquer outra. Arrisquemos ainda mais: um sentido possível deste verso discursivo, que irrompe em meio à desarticulação do discurso a sua volta, é o de apresentar, abruptamente, o enigma terreno do (bicho) humano. As entranhas remetem à interioridade oculta, mas não só isto. Remetem também à anterioridade do homem, pois o gerúndio “sonhando” implica numa duração que vem “desde as entranhas”, desde o umbigo — pode-se extrair daqui um sentido de gênese. As entranhas são, portanto, o princípio, o tempo primitivo *entranhado* na memória — no caso do *Poema sujo*, trata-se, numa primeira leitura, da infância do indivíduo. O poema sai no encalço deste sonho/desejo interior e anterior do homem, numa espécie de viagem i-memorial (os primórdios seriam memorizáveis?). A tarefa desta viagem seria *extrair* os sentidos *entranhados* na memória inconsciente, a qual é, ao mesmo tempo, interior e anterior: mergulho nos abismos, rememoração dos primórdios.

## **8. Inconsciente: definição**

A crítica lida sempre com um inconsciente? Não seria psicologizar demais o trabalho crítico e a literatura. No sentido amplo (quase amorfo, quase mesmo que irresponsável) de inconsciente que propomos, não. O inconsciente de uma coisa é o que não se vê, é o que não se sabe com clareza, o que se oculta e, no entanto, age incessantemente sob ela, constituindo, talvez, a sua força mais efetiva. Ou seja, é a potência que move ‘realmente’ a coisa, por detrás de suas cortinas ou de seus muros ou por baixo de sua superfície. Se aceitarmos este sentido grosseiro de inconsciente (aceitemo-lo por enquanto) e considerarmos que esta coisa é um texto, de fato o trabalho da crítica modernista mais fecunda tem sido atacar, com os mais diversos instrumentos à sua disposição, o inconsciente do texto, a fim de revelar (analisar/decifrar) o sentido latente que se move nas suas entranhas e que move o próprio o texto enquanto sentido profundo. Seja esta crítica de orientação psicológica, histórica, formal ou a que se oriente utilizando sincrética e seletivamente os instrumentos destas (e outras) perspectivas.

## 9. Os “movimentos” do poema

Como nos indica o autor, o *Poema sujo* se compõe de “vários movimentos, como uma sinfonia” (GULLAR, 1998, p. 238). Não é fácil delimitar tais “movimentos”, talvez seja mesmo impossível, pois eles se interpenetram sem cessar. Em todo caso, estas primeiras páginas de jorro verbal perfazem uma parte que chamaremos de ‘caos introdutório’. Ele vai do início ao momento no qual emerge a temática do corpo, a qual o texto irá destacar do fluxo e aprofundar. Tentemos, então, enumerar estes “movimentos” do poema e suas respectivas temáticas, sempre tendo em conta o caráter relativamente arbitrário de tal divisão:

1. *caos introdutório*.
2. *corpo*: inicia-se com o verso “Do corpo. Mas o que é o corpo?”;
3. *infância*: início nos versos “claro claro / mais que claro / raro”;
4. *dias e noites*, na verdade se subdivide em dois:
  - a. *dias*: início em “Muitos / muitos dias há num dia só”;
  - b. *noites*: começa em “Numa noite há muitas noites”.
5. *rio*, que pode também ser lido como um desenvolvimento em fuga do movimento “noites”: inicia-se em “Resta ainda acrescentar”;
6. *pássaros/crônicas urbanas*: começa com o verso “Apenas os índios vinham banhar-se / na praia do Jenipapeiro, apenas eles”;
7. *Newton Ferreira e a cidade*: início em “Não seria correto dizer / que a vida de Newton Ferreira”;
8. *cidade amante*: “Ah minha cidade verde”;
9. *velocidades e centros*: “Não tem a mesma velocidade o domingo”;
10. *epílogo*: “O homem está na cidade”.

Dez cantos, como numa epopéia? Mas poderiam ser mais ou menos, pois os “movimentos” se desdobram uns nos outros, fogem, retornam diferidos (mas como numa epopéia, o poema é longo e se inscreve sob o signo da viagem — embora interior). Não seguiremos necessariamente a sucessão destes “movimentos” e nem nos obrigaremos a interpretar detidamente cada um deles. Mas os limites que traçamos para defini-los não serão inúteis, pois marcam inflexões do texto que servirão de balizas (precárias, é verdade) para sua leitura.

## 10. A 'forma' do jorro

Se o ritmo em que Gullar escreveu o “movimento nº 1” foi intenso, “quase sem tomar fôlego”, o ritmo do texto também o é, e sua leitura nos causa uma sensação de atordoamento ou vertigem. Referimo-nos a este “movimento” como caos, jorro, delírio de linguagem. A enumeração desordenada de coisas, pessoas e acontecimentos é uma de suas características e é também uma característica do delírio, do jorro desconexo do verbo que é a linguagem dos loucos. A linguagem ‘fácil’, calcada na fala cotidiana e a pontuação rarefeita (que será de todo o poema) acrescentam à desordem enumerativa um dinamismo rítmico perturbador.

Nos trechos em versos, além do predomínio da linguagem coloquial, da enumeração desordenada e da rarefação de pontuação, há um constante uso do *enjambement*, que provoca um descompasso entre a pausa rítmica e a semântica: ao fim da linha há que se fazer uma parada sonora, mas não de sentido, pois o discurso continua na próxima linha. O efeito é bem conhecido: se se obedece à pausa sonora, perde-se a continuidade semântica, se a leitura obedece ao sentido, o ritmo do verso se perde, se o leitor tenta conciliar verso e discurso, corre o risco de perdê-los ambos. Eis um exemplo, entre tantos:

um prato de louça ordinária não dura tanto  
e as facas se perdem e os garfos  
se perdem pela vida caem  
pelas falhas do assoalho e vão conviver com ratos  
e baratas ou enferrujam no quintal entre os pés de erva-cidreira  
e as grossas orelhas de hortelã  
quanta coisa se perde  
nesta vida  
Como se perdeu o que eles falavam ali  
mastigando  
misturando feijão com farinha e nacos de carne assada  
e diziam coisas tão reais como a toalha bordada  
ou a tosse da tia do quarto  
e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa  
janela  
tão reais que  
se apagaram para sempre  
Ou não?  
(PS, p. 220)

Onde parar a leitura para tomar fôlego (para o entendimento, para a respiração, para a voz)? A im-pressão (a prensa, a pressão) provocada pela leitura é de um moto-contínuo, movimento impetuoso de uma força energética. Mas estas correntes de energia (rítmica e semântica) que pulsam no poema não são marcadas pela continuidade, regularidade e simetria, mas pela ruptura, irregularidade e desproporção, em suma, pelo descomedimento do delírio. A linguagem discursiva e o coloquial, característicos da normalidade da fala e signos, portanto,

de uma certa continuidade, ao invés de amenizar, na verdade entram neste jogo do descomedimento, por duas fendas: uma rítmica e outra contextual. Em primeiro lugar, como já mostramos, o ritmo ‘normal’ do discurso é duas vezes rompido: não cessa de ser quebrado pelo *enjambement*, como também não cessa de ser prolongado ‘artificialmente’ pela falta de pontuação ‘adequada’. Em segundo lugar, o coloquial e o discursivo são retirados de seu contexto pragmático do dia a dia e lançados numa torrente de enumeração desordenada e compulsiva, delirante. De certa forma não há novidade nisto, pois o uso modernista do coloquial (enfim, qualquer uso estético seu) provoca esta descontextualização. Talvez nem o caudal verbal no qual o coloquial é engastado seja a novidade, pois muitos poemas longos de Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, sem falar nos dois primeiros ‘romances’ de Oswald de Andrade, exploram um certo desregramento poético, utilizando-se da linguagem cotidiana. Embora Gullar navegue nestes caudais da escrita com perícia, a novidade de sua lira não se dá neste ponto, no qual é devedor das conquistas dos primeiros modernistas. Em todo caso esta dupla quebra da ordem normal do discursivo e do coloquial é uma característica determinante deste “movimento nº 1” do *Poema sujo*.

Estas primeiras páginas têm ainda outra assimetria, que é a medida dos versos. Neste aspecto, elas seguem o esquema dos 23 primeiros (umbilicais), marcado pela grande irregularidade de suas medidas. Versos curtos se alternam com médios e outros muito longos. E o ritmo desta alternância também não é regular. No trecho que citamos acima, de 18 linhas, há dois versos de apenas duas sílabas, enquanto que o maior soma mais de vinte. E os demais variam enormemente de medida, havendo versos longos de 16, 13 e 11 sílabas e quase todas as medidas menores que 10 sílabas. Novamente o resultado é o reforço da ruptura e da desproporção do discurso, o qual assume a forma de uma circulação (os versos são ciclos) *desconjuntada*, adjetivo que nos remete, novamente à figura do caos, do mesmo modo que os outros termos que temos utilizado: jorro desconexo, ruptura e desproporção.

Um aspecto visual se junta às medidas desconjuntadas dos versos. Estes são dispostos na página em blocos que, visualmente, estão, ora mais, ora menos afastados da margem esquerda da página. Não é incomum que um único (ou mais) verso se desgarre do alinhamento do bloco a que pertence (ou pareceria pertencer), como no exemplo abaixo:

E depois de tanto  
que importa um nome  
Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:  
te chamo aurora  
te chamo água  
te descubro nas pedras coloridas nas artistas de cinema  
nas aparições do sonho  
(PS, p. 221)

Novamente, não há como estabelecer uma regularidade para esta movimentação vertical dos blocos (estrofes?) e dos versos no seu 'interior'. Se a grande variação de medidas resulta num desconjuntamento do ritmo sonoro, aqui o que se desconjunta é o ritmo (circulação) visual dos versos e blocos de versos na página.

## 11. Caos, multiplicidade, mundanidade

Esta primeira parte do *Poema sujo* tem os caracteres do jorro desconexo. Um caudal textual que remete, numa primeira impressão, à memória ou, mais precisamente, à irrupção violenta (gozo, vômito, defecação) do inconsciente na memória, pois a memória mesma, só se reconhece como tal (só toma consciência de si) na medida que o esquecido e o oculto irrompem, ela é uma espécie de passagem entre a profundidade (invisível) e a superfície. É o inconsciente que se ocultava e se recusava à penetração da linguagem, que agora passa a fluir. Que inconsciente é este? De Gullar? De um sujeito lírico próximo ao eu biográfico? Do texto? Ou um inconsciente social? Ainda não vamos responder a esta pergunta (e talvez nunca consigamos respondê-la satisfatoriamente, talvez consigamos apenas levar este problema a seu limite de resolução, ou irresolução). Por enquanto, vamos continuar a mapear o funcionamento deste inconsciente recuperado pela memória, tentar mapear o regime do seu jorro.

Também chamamos este jorro do inconsciente de caos (ou pelo menos o regime deste jorro é caótico), uma fluxão energética *desconexa* cujo regime de circulação não é a continuidade, a simetria e a regularidade, mas a ruptura, a desproporção e o desconjuntamento. O adjetivo desconexo indica desordem, impossibilidade de se estabelecer relações/conexões, que é a impossibilidade mesma de fazer sentido: este só aparece a partir do momento que as relações (entre idéias, palavras, coisas, formas etc) são realizadas. Qualificamos o jorro de desconexo principalmente por seu furor enumerativo, que apresenta as coisas em sucessão, sem nenhuma ordem ou motivação (sem conexão), pelo menos aparentemente.

Mas a verdade é que do jorro emergem algumas frágeis conexões ou proto-conexões. No trecho que citamos um pouco acima, que enumera utensílios domésticos, pragas caseiras (ratos e baratas), vegetais de quintal, falas cotidianas etc, neste trecho estas coisas e acontecimentos de natureza diversa se orientam pelo tema da perda: “quanta coisa se perde / nesta vida”. Que remete ao tema da recuperação do que foi perdido pela memória que, por sua vez, é uma linha temática que percorre todo o poema: a luta para recuperar o sentido perdido, para articular o inarticulado ou ordenar o caos. As primeiras articulações de sentido (as suas

proto-conexões) deste caos são, portanto, sobre seu próprio funcionamento, são *metacaóticas*, na falta de nome melhor. Se considerarmos que este caos (este jorro do inconsciente) é, pelo menos num primeiro momento, textual, podemos dizer que estes sentidos iniciais que emergem são metapoéticos. Uma metapoética do caos.

Outro tema (conexão) que emerge, pelo menos por três vezes, neste jorro inicial, é o da *multiplicidade*. Novamente é o próprio jorro/caos se tematizando, pois um dos atributos correntes do caos é sua multiplicidade apavorante, que bloqueia a ordem (esta, por sua vez, implica sempre na busca de unidade, do uno). Vejamos estes momentos:

Seu nome seu nome era...  
Perdeu-se na carne fria  
perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia  
perdeu-se na profusão das coisas acontecidas  
(PS, p. 219)

E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de  
dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)  
(PS, p. 221)

Num cofo no quintal na terra preta cresciam plantas e rosas  
(como pode o perfume  
nascer assim?)  
Da lama à beira das calçadas, da água dos esgotos cresciam  
pés de tomate  
Nos beirais das casas sobre as telhas cresciam capins  
mais verdes que a esperança  
(ou o fogo  
de teus olhos)

Era a vida a explodir por todas as fendas da cidade  
sob  
as sombras da guerra: [...]  
(PS. p. 221-222)

Todos estes três trechos remetem a multiplicidades: confusão de coisas acontecidas, profusão de noites e dias, golfadas de formigas brotando aos milhões, a vida a explodir por todas as fendas da cidade. O segundo trecho, cujo assunto é o fluxo de formigas brotando em golfadas, remete, quase sem mediação, ao caos verbal que jorra de dentro (de que casa? subjetiva? textual?). É importante, ainda, fixar a observação que se segue: como se aquilo [as formigas, o jorro] fosse a essência da casa. Neste ponto o poema dará a nossa leitura uma primeira indicação de como ele remete ao problema do inconsciente (que nós definimos de maneira tão genérica e grosseira) de modo a complicar as posições da crítica modernista. A essência do que se oculta e jorra é a própria multiplicidade: a casa, edifício sólido e protetor, símbolo do corpo, mas também do ser (morada do ser), é em sua essência uma multiplicidade móvel, fluída, apavorante. Se a crítica tem por intenção e missão apreender o sentido latente do texto (o seu inconsciente), como o fazer se esta latência se revelar puro jorro, se ela for da natureza

do inapreensível (pois o apreensível é o que pode ser fixado, aprisionado de algum modo, o que pode não ser o caso do jorro, como não é o caso das pragas). Esta será outra linha de sentido que atravessará o poema.

O segundo trecho citado remete ainda à vida vegetal que brota da terra preta, do esgoto e dos beirais das casas, nos mínimos espaços, nas condições mais precárias e abjetas. A vida que explode por todas as “fendas” mundanas, mesmo (talvez principalmente) na imundície. A vida explode na cidade, mas também na memória. O próprio jorro verbal que rememora esta explosão vital é também vida (do inconsciente) que explode no poema. Este, por sua vez, é tão mundano quanto a vida vegetal e, como esta, vem de um lugar insignificante, precário e abjeto: o corpo. Assim como a vida jorra de todas as fendas da terra/cidade, a vida do poema (que tem umbigo como um bicho, nas palavras de Gullar) jorra de todas as fendas do corpo. Já vimos como o jorro verbal se recobre dos sentidos de vômito, gozo e defecação. Esta *mundanidade*, este fluir irremediavelmente terreno (esta sujeira congênita, pois a pureza é extraterrena) que caracteriza o poema e os seres é uma terceira linha de sentido do *Poema sujo*.

Mas estas temáticas (caos, multiplicidade, mundanidade) não são explicitadas em nenhum “movimento” do poema, não constituem, portanto, assunto seu. Elas atravessam-no como linhas de energia semântica que interagem com os temas. São uma forma de dispor os conteúdos, uma perspectiva (ética e estética) pela qual os temas propriamente ditos são abordados.

## 12. Ondas no mar: as temáticas do jorro

“A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos.”

Deleuze e Guattari

Nos dois últimos itens tentamos mapear o funcionamento da primeira parte do *Poema sujo*, a qual chamamos *caos introdutório*. Em resumo, verificamos as seguintes características: linguagem discursiva (excetuando os 23 primeiros versos) e predominantemente coloquial, enumeração desordenada, rarefação de pontuação, uso do *enjambement*, alternância entre trechos de versos e prosa poética. No caso dos versos, observamos que sua medida é bastante irregular, assim como sua distribuição vertical no espaço da página. Observamos também que da irrupção (na forma de enumeração) desordenada de coisas e fatos emergem algumas conexões, a que chamamos linhas de sentido.

Excetuando-se os trechos que chamamos de prosa poética (e os chamamos assim simplesmente por não estarem em forma de versos), que se restringem a esta primeira parte, estas características serão de todo o poema. Será a maneira como o texto dispõe suas matérias ou, se quisermos ser mais técnicos, são as características formais de sua linguagem (sua estrutura?). Este modo de pulsão formal da primeira parte (caos inicial) dará o ritmo (a pulsão) do restante do poema: todo o texto será, então, um jorro lingüístico. Mas com algumas diferenças. Se o ritmo atordoante de moto contínuo (circulação energética) deste caos inicial do “movimento nº 1” se prolonga poema afora, a predominância do furor enumerativo e o caráter desconexo do discurso (quase uma automação discursiva, há algo da escrita automática surrealista neste começo) dele derivado se esmaecerá. Os “movimentos” seguintes são marcados pelo desenvolvimento de temas que emergem do jorro, cujo regime de fluxo é o do caos. Este, mais que atravessar as temáticas, é o meio do qual elas se desgarram e no qual se desenvolvem, como ondas no mar. Uma das tarefas de nossa leitura será ‘mostrar’ que o caos é este meio constituinte do poema, bem como ‘apreender’ a emergência (e a reimersão) do sentido neste meio. ‘Mostrar’ e ‘apreender’ entre aspas, porque a visão e a apreensão (que são aprisionamentos do sentido) não concernem ao caos em si, mesmo porque dificilmente há um ‘em si’ do caos. Só o que se extrai (o que emerge) dele é visível e apreensível.

Se o caos não é apreensível, não seria um equívoco chamar assim esta primeira parte do *Poema sujo*? Ela já não é apreensão, já não é linguagem, nomeação, mesmo que desconjuntada? De fato, o jorro é menos o caos que a proximidade dele, o momento em que a “turva mão do sopro” (há uma reminiscência, aqui, do Gênesis, do hálito de Deus, que é também sêmen e verbo, que *ordena* a ordem do mundo) rompe “o muro escuro” e extrai a primeira articulação de linguagem do inarticulado. Este jorro carrega, por ser primeiro (primitivo), muito do inapreensível do caos. É quase caos, o limiar de sua transfiguração em sentido.

### **13. Vórtices no ar: caos, jorro e temáticas**

O caos seria a desordem e amorfia puras? Ou se trata de uma ordem e de uma formação complexas demais para alcance do humano? Indeterminação ou hiperdeterminação? O melhor seria pensar que a impossibilidade de apreensão do caos se deva menos ao grau de determinação do que nele se esboça do que sua velocidade extrema:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam [...] O caos não é um

estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza e desfaz no infinito toda consistência. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 59).

De fato, o jorro verbal desta primeira parte é veloz, súbito, vertiginoso (são palavras caras à Gullar). Estar próximo demais ao caos implica em lidar com suas velocidades vertiginosas, em obter sentido (relações entre determinações) a partir da desaceleração de seu movimento vertiginoso. As temáticas que se esboçam nesta primeira parte são já um princípio de conexão entre as aparições (emergências), uma tentativa de reter a velocidade do fluxo em torno de um movimento mais lento, apreensível à linguagem.

Após o jorro inicial, as temáticas se destacam dele, ganham em contraste e se aprofundam, formando o que Gullar chama de “movimentos” do poema e que nós dividimos (um tanto arbitrariamente) em dez. Os “movimentos” são desacelerações do caos, nos quais os temas são fixados e tratados de modo mais extenso (horizontal) e intenso (vertical). Portanto, ao longo do poema não se pode dizer que o jorro cessa, dando lugar a um outro regime poético (racional ou estruturado, por exemplo). O que ocorre é uma mudança de regime no interior do próprio jorro de linguagem, que se desacelera e se enovela em temas mais bem delimitados, como espirais de ar (redemoinhos, vórtices) se formam numa atmosfera por diferença de temperatura e pressão. No *Poema sujo* o jorro está sempre ao fundo, ou melhor, ao redor, como meio no qual estes “movimentos” em vórtice se desenrolam. A pulsão do caos espregueia o limiar destes vórtices/temáticas. Estas lutam contra o caos ao mesmo tempo que dele se alimentam, pulsam numa frequência próxima a ele para extrair-lhe “movimentos” que irão aprofundar (desacelerar), mas sem nunca perder de vista sua ‘origem’ caótica, numa espécie de caogênese.

#### **14. O delírio e as formações do inconsciente**

Temos escrito jorro, vômito, gozo, defecação de linguagem, a respeito do início do *Poema sujo*. Afirmamos ainda que tal jorro não se resume a suas primeiras páginas, nas quais ele é, sem dúvida, mais patente, mas atravessa todo o corpo do poema, constituindo seu regime de funcionamento, como uma pulsão de base. Isto, contudo, ainda teremos que verificar na análise do restante do poema. Em todo caso um dos termos que usamos para nos referirmos ao jorro é bastante comum para se referir a explosões convulsivas da linguagem, um termo que também se vincula ao sentido de excreção descontrolada, aplicado, no entanto, exclusivamente a manifestações verbais: o *delírio*. Linguagem dos loucos, bêbados (drogados), profetas e, pelo menos desde o romantismo, dos poetas. No caso dos loucos e drogados o delírio é o puro descontrolo do verbo (indeterminação), mas em se tratando de

profetas e poetas românticos, há um controle, situado numa esfera superior (hiper-determinação) ao entendimento humano: uma espécie de controle sobrenatural, que se apossa do corpo ou do espírito de quem escreve, mas também de quem lê — o texto delirante é inspirado e inspira, contagia, como uma praga.

Delírio, (transe, alucinação, outras palavras que recobririam também o sentido de jorro verbal), eis o regime de linguagem que atravessa todo o corpo textual do *Poema sujo*. Quando o delírio é louco ou drogado, corre o risco de se precipitar no sem sentido absoluto, numa entrada sem guarida no caos: o resultado é dissipação e morte (do sentido e, não raro, da própria pessoa que o perde). Quando o delírio é profético ou romântico, ele é caos em aparência, mas em Verdade, recobre e manifesta (exprime de forma obscura, enigmática) um outro sentido que seria a própria essência do Sentido ou, nos termos de Derrida (1973, p. 22-32), a Presença. Que é a de Deus no caso do profeta, mas para o (neo)romântico pode ser o Sujeito, a Nação, a Consciência etc. A questão é saber qual destes delírios (louco, drogado, profético, (neo)romântico) o *Poema sujo* põe em cena. Ou se trata de um outro regime de excrescência verbal, de uma outra configuração do caos, de uma outra maneira de delirar?

Se este delírio for o dos loucos e drogados, é provável que o *Poema sujo* não tenha sentido nenhum, que, por outras palavras, seja uma completa amorfia. Caso este delírio seja neo-romântico (ou mesmo profético) estamos diante de uma linguagem que cifra (encobre) uma profundidade além do entendimento humano ou, pelo menos, além da opinião corrente, uma linguagem que necessitaria de uma leitura acurada (crítica) para decifrá-la, fazendo-a revelar o que encobre. Neste caso, a decifração do delírio, nos conduziria a um provável inconsciente metafísico do texto, a sentidos universais que se guardam nas suas profundezas ou nas suas sombras, e que se constitui sua força motriz. O inconsciente seria, neste caso, a hiper-determinação sobrenatural que se manifesta, na superfície, como caos, acessível apenas a uma intuição ou racionalidade irmanadas com suas forças sobre-humanas.

Mas a natureza do inconsciente para o qual o delírio de poema aponta pode ser mais empírica e remeter a formações históricas (estrutura social), de linguagem (estrutura formal) ou mesmo mentais (estrutura subjetiva) que nada devem à metafísica. Pode ainda remeter a combinações destas três formações (sincretismo do inconsciente). Estaríamos diante de outras maneiras de delirar, mais mundanas e desencantadas que a profética e a romântica. Em todo caso, tais formações de fundo seriam ainda estruturas objetivas, unidades apreensíveis que se ocultam numa zona de sombra e precisam, portanto, ser desveladas: seriam ainda uma Presença a ser descoberta. O inconsciente do poema, neste caso, se constituiria como uma hiper-determinação que apenas em aparência é caos, como o inconsciente metafísico. Só que ao contrário deste, sua realidade cognoscível não é ideal e

sobrenatural, mas empírica e mundana, aberta, portanto, ao exercício hábil e laborioso de uma *racionalidade humana* que saiba perscrutar a sua essência. Resta dizer que a crítica que chamamos de modernista vai estabelecer como tarefa o desvendamento de uma, ou mais, destas três formações mundanas do inconsciente da obra:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a inventou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (CANDIDO, 1993, p. 33)

Ao se referir aos níveis de compreensão da obra literária é para uma combinação destas três formações inconscientes (social, subjetiva e formal) que Antônio Cândido aponta, com a clareza, concisão e profundidade habituais. Uma lição modelar, ministrada justamente pelo crítico-modelo, mestre da crítica modernista — no sentido poundiano de *master*, figura que reúne, aprofunda e extrapola as inovações dos *inventors* que o prenunciam, convertendo-se num autor basilar, para sua época e as seguintes. Do modelo não se pode desviar, mesmo para romper com ele.

Seria uma (ou várias) destas formações mundanas a solução para o caso/caos do *Poema sujo*? Ou haveria alguma outra maneira de delirar que, por sua vez, levaria a outro inconsciente?

## 15. Corpo: “movimento nº 2”

A primeira temática que se destaca do delírio inicial, perfazendo o “movimento nº 2”, é a que se refere ao corpo do poeta. No trecho abaixo podemos verificar que se trata mesmo de um destaque, de uma desaceleração que ocorre no jorro vertiginoso e se configura (se determina) numa onda ou vórtice temático, que o poema vai dar consistência:

Mas a poesia não existia ainda.  
Plantas. Bichos. Cheiros. Roupas.  
Olhos. Braços. Seios. Bocas.  
Vidraça verde, jasmim.  
Bicicleta no domingo.  
Papagaios de papel.  
Retreta na praça.  
Luto  
Homem morto no mercado  
sangue humano nos legumes.  
Mundo sem voz, coisa opaca.  
Nem Bilac nem Raimundo. Tuba de alto clangor, lira singela?

Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala humana, voz de gente, barulho escuro do corpo, intercortado de relâmpagos (PS, p. 222-223)

A este jorro enumerativo segue, como que destacada pela iluminação súbita dos “relâmpagos” que intercortam as palavras, a temática do corpo do poeta, a qual se insinua no corpo do homem morto no mercado, signo, talvez do mundo sem voz antes da linguagem — que é o mundo da infância, mas também o do inconsciente inexprimível. Depois, o corpo reaparece novamente como o produtor do barulho escuro que é a fala humana e finalmente se firma como temática no próximo bloco de versos, que se inicia de forma abrupta, mas que mantém com o bloco anterior uma certa continuidade, como se fosse uma espécie de glosa do mote ‘corpo’. É como se o texto (ou o poeta) se atentasse em uma das aparições velozes do delírio e a desacelerasse (definisse) como tema, antes de sua reimersão no jorro:

Do corpo. Mas o que é o corpo?  
Meu corpo feito de carne e osso.  
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,  
flexível armação que me sustenta no espaço [...]  
(PS, p. 223)

A partir deste ponto há uma inflexão do delírio e a linguagem, sem deixar de ser extremamente dinâmica, vai se concentrar em inquirir sobre o corpo do poeta, numa verticalização (constituição de uma onda ou vórtice) temática do jorro delirante.

## 16. Pensamento e delírio

Usamos a expressão ‘inquirir’ para nos referirmos à maneira como o poema trata a temática do corpo. De fato, este “movimento nº 2” vai engendrar um procedimento poético que se estenderá por todo o *Poema sujo*, constituindo-lhe outra característica sua: o fluxo delirante de lembrança se destaca em temáticas, isto é, vem à tona como ondas (vórtices) navegadas por um esforço de *pensamento*, o qual inquire constantemente este mesmo fluxo e suas respectivas ondas. O poema é inteiramente atravessado por um furor pensante, ou, nos termos de Ezra Pound, por uma forte logopéia, que se compõe com a força delirante de sua linguagem. A poesia-pensamento não é novidade na obra de Gullar, trata-se, mesmo, de uma constante sua, desde *A luta corporal*, seu livro inicial.

O pensamento não subordina e talvez nem mesmo guie as ondas de delírio, mas navega nelas: o delírio é uma espécie de ritmo de base, um meio rítmico que o pensamento tenta mapear e no qual tenta se orientar. É como pensamento que as temáticas se destacam do

fluxo, como se ele fizesse um recorte de algumas aparições do fluxo delirante e se perguntasse: de que se trata? como funciona?

Mas não se trata, claro, de um pensamento conceitual, próprio da filosofia ou das ciências humanas, mas de uma espécie de pensar sensitivo, apoiado na força sonora e imagética dos versos (melopéia e fanopéia). Para usar os termos de Deleuze e Guattari (1992, p. 217), não se trata de fazer conceitos, que é uma tarefa da filosofia, mas de “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afeto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações”.

## 17. O corpo como circulação

É por um esforço de pensamento, então, que a temática corpo se destaca como segundo “movimento” do *Poema sujo*:

Do corpo. Mas que é o corpo?  
Meu corpo feito de carne e de osso.  
Esse osso que não vejo, maxilares, costelas,  
flexível armação que me sustenta no espaço  
que não me deixa desabar como um saco  
vazio  
que guarda as vísceras todas  
funcionando  
como retortas e tubos  
fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento  
e as palavras  
e as mentiras  
e os carinhos mais doces mais sacanas  
mais sentidos  
para explodir como uma galáxia  
de leite  
no centro de tuas coxas no fundo  
de tua noite ávida  
cheiros de umbigo e de vagina  
graves cheiros indecifráveis  
com símbolos  
do corpo [...]  
(PS. p. 223)

Não é um corpo metafísico, espiritual. Trata-se, antes, de um corpo inteiramente terreno, biológico, não povoado por nenhuma entidade sobrenatural. Mesmo seus os caracteres mais impalpáveis e simbólicos, o pensamento, as palavras e as mentiras, existem, como a carne, graças à circulação do sangue. Este, por sua vez, parece não remeter a nenhum sentido simbólico além de sua tarefa biológica de manter o corpo funcionando: o sangue é circulação biológica.

Se há alguma latência de sentido que se possa extrair daí é este aspecto circulatório das matérias. Mais que o sangue, parece que todo o corpo circula, pulsa. Vejamos como este sentido se constrói no texto. Até o verso “mais sentidos”, o trecho se compõe de uma série de recursividades vocabulares e sintáticas que dão a sensação do retorno diferido, que é um outro modo de se referir à circulação. A recursividade procede de maneira anafórica, pela repetição de palavras (*Do corpo, mas o que é o corpo? / Meu corpo feito de carne e osso. Esse osso que não vejo...*), pelo encadeamento das coordenadas (*flexível armação que me sustenta no espaço / que não me deixa desabar.../ que guarda as vísceras todas...*), dos termos aditivos (*fazendo o sangue que faz a carne e o pensamento / e as palavras / e as mentiras / e os carinhos...*) e do advérbio (*mais doces mais sacanas / mais sentidos*). É como se o ritmo do texto pulsasse numa frequência compatível (traduzível, transcodificável) com o do corpo ou, nos termos de Deleuze e Guattari, como se o trecho fosse um *percepto textual* construído em conexão com a *percepção do corpo como circulação*. Pois o corpo poderia ser percebido como outra coisa, como estrutura, por exemplo. E, de fato, os ossos compõem sua “flexível armação” (sua estrutura), mas apenas como apoio para suas circulações biológicas, as quais são o aspecto enfatizado.

Se o trecho se fixa nas circulações do corpo e as pensa, estas não têm necessariamente constância nem coerência, pois sofrem inflexões. A primeira é a passagem do material ao simbólico (o sangue que faz a carne e o pensamento / e as palavras / e as mentiras). A segunda é uma inflexão para a sexualidade (e os carinhos mais doces mais sacanas / mais sentidos) que também é uma mudança de tom, o qual abandona o aspecto descritivo emprestado do discurso biológico para assumir um caráter mais coloquial e afetivo, que resvala no chulo. O corpo não deixa de ser uma escura casa terrena, mas agora povoada pelas circulações do desejo sexual, por suas iluminações explosivas: “para explodir como uma galáxia / de leite / no centro de tuas coxas no fundo / de tua noite ávida.”

Outra vez a imagem da explosão descontrolada e múltipla (pois a galáxia também é signo da multiplicidade, do incontável), como se no início desta segunda temática o gozo do corpo reatualizasse o gozo (que chamamos também de jorro, vômito, defecação e, por fim delírio) de linguagem no início da primeira temática. Aquele primeiro gozo era também uma alegria, um regozijo, pois significava a própria liberação da memória/linguagem. Era o tão ansiado encontro (explosivo) de uma linguagem, mesmo que caótica. De certo modo, aqui também se trata do encontro de uma linguagem, de uma maneira textual que consegue desacelerar, mapear e navegar o fluxo vertiginoso do delírio inicial. Este gozo corporal remeteria, também, a um regozijo, a um gozo de linguagem. Que não deixa de ser também um

gozo do corpo, pois como vimos neste trecho, as palavras são também uma produção (uma excreção) sua.

## 18. Corpo-limiar: do terreno ao cósmico

Uma das forças do *Poema sujo* é a articulação entre o terreno e o cósmico, entre o ínfimo e íntimo de suas matérias e sua abertura para a extensão absoluta. É a força do limiar, que faz os acontecimentos ínfimos escaparem de si para o horizonte infinito do cosmo. Assim, a contingência de um gozo, ato puramente corpóreo, um evento a mais do corpo e do cotidiano de uma cidade, se conecta à amplitude da galáxia

e os carinhos mais doces mais sacanas  
mais sentidos  
para explodir como uma galáxia  
de leite  
no centro de tuas coxas no fundo  
de tua noite ávida  
cheiros de umbigo e de vagina  
graves cheiros indecifráveis  
com símbolos  
do corpo [...]  
(PS. p. 223)

que, no caso, é dupla, pois remete ao cosmo da física, mas também à cosmogonia grega da criação do mundo (o leite de Hera que formou a via Láctea. Também interfere aqui uma remissão à cosmogonia judaico-cristã, já que o espírito santo têm conotações de sêmen fecundante). A dimensão cósmica ganha ainda mais amplitude com a referência ao interior da mulher como noite: uma galáxia (explodindo) na noite (ávida, desejante). Esta imagem cósmica abruptamente se reverte, no próximo verso (“cheiros de umbigo e de vagina”) às obscuras e mesmo abjetas dimensões corporais do desejo humano, num contraste que realça tanto o terreno quanto o cósmico.

Neste trecho, a relação entre o terreno e o cósmico se faz por analogia, como se o ato sexual fosse um microcosmo da criação cósmica, o que remete a uma concepção, no mínimo, encantada do mundo, para não dizer religiosa. Se o corpo é um micro-universo, então suas verdades e seus sentidos, seriam também o do cosmo, o homem (ou seus livros) como espelho de Deus, da Natureza, etc. Mas esta concepção encantada do mundo não se sustenta, pois a analogia não prevalecerá como maneira de relação entre o terreno e o cósmico no poema. Um pouco mais à frente a perspectiva muda:

meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo  
meu corpo feito de água  
e cinza  
que me faz olhar Adrômeda, Sírius, Mercúrio  
e me sentir misturado  
a toda essa massa de hidrogênio e hélio  
que se desintegra e reintegra  
sem saber pra quê  
(PS, p. 224)

Aqui a perspectiva do corpo é puramente física, matéria em meio à matéria sem sentido e sem consciência do universo. A passagem do terreno ao cósmico é uma questão de pertencimento puro e simples à mistura do mundo, numa perspectiva que poderíamos chamar de cética, orientada pelo materialismo mais descrente.

Outra relação entre corpo e cosmo se acrescenta, mais atenta ao que se passa no corpo, a tudo que circula nele, ou melhor, a tudo que o atravessa. Trata-se ainda, de um corpo misturado às matérias heterogêneas do mundo (e não apenas as matérias químicas como no trecho acima). Mas aqui há o esforço para pensar como se dá esta mistura, como o corpo se faz no e com o mundo, como se avizinham e se perpassam:

corpo-facho    corpo-fátuo    corpo-fato  
  
atravessado de cheiros de galinheiro e rato  
na quitanda ninho  
de rato  
cocô de gato  
sal azinhavre sapato  
brilhantina anel barato  
língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato  
nos pentelhos  
corpo meu corpo-falo  
insondável incompreendido  
meu cão doméstico meu dono  
cheio de flor e de sono  
meu corpo galáxia aberto a tudo cheio  
de tudo como um monturo  
de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias  
sambas e frevos azuis  
de Fra Angelico verdes  
de Cézane  
matéria-sonho de Volpi  
(PS, p. 225)

Trata-se de um corpo galáxia, cósmico, mas não por relação analógica, pois o corpo não é um microcosmo que contém o mundo, mas é atravessado e composto por ele, por suas pequenas matérias, sujas ou não, por seus signos e desejos. Não se trata nem mesmo de uma dialética entre duas estruturas bem delimitadas, corpo e mundo, ou ainda, sujeito e sociedade. A galáxia aqui é signo de abertura (“aberto a tudo”) e plenitude (“cheio de tudo”) e sua totalidade é, na verdade, uma a-totalidade, uma pluralidade, “como um monturo”. O monturo

remete ao caos e à multiplicidade, ao corpo como um amontoado heterogêneo. Outra vez se insinua, aqui, os fluxos de excrescência, mas em sentido inverso, pois agora é o corpo que seria o excremento, vômito ou gozo: lixo do mundo.

Na verdade, a dimensão cósmica, aqui, é atingida pelo corpo em estado de *limiar*. A expressão “aberto a tudo” remete à natureza porosa do corpo, que, ao invés de se constituir como um recipiente ou casa do ser ou do sujeito, é, todo ele, uma fronteira fluida, poro ou passagem para o cosmo, *corpo atravessado*. Mas, se é uma abertura extrema, o corpo não é rarefeito ou vazio, trata-se antes de uma plenitude, pois é “cheio de tudo”, o que impede o poema de recair numa metafísica, cética ou melancólica, da falta ou do vazio. Por outro lado, o risco é de uma metafísica da presença plena de si, mas o caráter mundano das matérias que atravessam o corpo, conjugado com sua condição de limiar, de multiplicidade aberta, tornam o poema (ou pelo menos este trecho seu) resistente a este sentido que remeteria ao fechamento, à totalidade, identidade e unidade da presença, senão no plano corporal, pelo menos num nível que o transcenda. E, aqui, nada transcende o corpo, pois as matérias (físicas ou simbólicas) do mundo atravessam-no e se imbricam com as suas.

Portanto, antes do corpo ganhar consistência de sujeito e antes do mundo se configurar como seu objeto (natural ou social), o texto ‘alerta’ para as matérias múltiplas que atravessam e constituem, ao mesmo tempo, corpo e mundo. Matérias que são a condição mesma para um corpo se fazer sujeito num mundo objetivo. O limiar não é a zona onde um termina e o outro acaba, mas o meio (o entremeio) de onde ambos emergem. É o limite, tanto do corpo, quanto do mundo, com as matérias-fluxos pré-formadas, ainda não significantes, que os atravessam e os constituem. O limiar mesmo já é o cosmo, pois é a passagem (o devir) para a heterogeneidade (e não a unidade) absoluta das matérias-fluxos pré-formadas: cheiros de galinheiros, rato na quitanda, ninho de rato, cocô de gato, trapos sujos, sinfonias, sambas etc. Aqui, se o corpo é cosmo, ou galáxia, é porque é, desde suas entranhas, limiar. E se a profundidade do corpo já é limiar (“aberto a tudo”), a idéia mesma de profundidade, como ponto ou região mais interior, mais afastada dos limites, vacila. E com ela a idéia de sujeito, de profundidade subjetiva e até mesmo de inconsciente, do jogo entre o profundo e o superficial, entre a forma e o fundo, o dentro e o fora: todas estas relações que se referem a um todo organizado, todo uno ou todo estruturado.

Mas há novidade nisto? Afinal o sujeito moderno e, mais especificamente, modernista já não é fragmentado e múltiplo desde sempre? Não se trata ainda da fratura do sujeito moderno se desenvolvendo na poesia, desde Baudelaire e, entre nós, desde Mário e Oswald de Andrade? A questão aqui não é a da fratura nem a da multiplicação do sujeito. O sentido que este trecho do poema sugere é que não há sujeito a ser fraturado ou multiplicado e

que a multiplicidade nela mesma (uma espécie de fratura absoluta, sem a coisa fraturada) é a condição de emergência do sujeito, como se este fosse uma cristalização no incessante movimento das matérias-fluxos pré-formadas. O sujeito como uma cristalização de fluxo, ou uma onda cristalizada: o que Gullar faz aqui é chegar ao limiar da cristalização (limiar entre o sólido e o líquido, entre matéria e energia), quando o corpo já não é mais sujeito, nem mesmo fragmentário, mas atinge uma consistência de onda e vislumbra o amontoado (a multiplicidade) de fluxos que o atravessa e o faz emergir, como galáxia ou “como um monturo”.

## 19. Corpo sem Órgãos (CsO)

“O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações.”

Deleuze e Guattari

Corpo monturo: amontoado de matérias disparatadas, de imundícies. Corpo galáxia: inumerável e amplo, cósmico, inumeráveis fachos. Corpo facho: circulações energéticas, luminosas, caloríferas. Corpo fátuo, facho passageiro e precário. Corpo fato, acontecimento, antes de ser, de já estar dado como coisa, o corpo é uma precipitação, um evento no mundo.

Este corpo-atravesado (corpo-limiar) inscrito no *Poema sujo* faz o corpo, como formação estruturada, oscilar para uma espécie de amorfia caótica, um corpo-caos. Por formação estruturada, podemos entender desde o corpo biológico até o corpo social, passando pelo corpo subjetivo e textual (o corpo como ser textual, mas que também remete ao próprio texto como corpo estruturado). Estas formações estruturadas são o que Deleuze e Guattari (1996, p. 21) chamam de estratos:

Nós não paramos de ser estratificados. Mas o que é este nós, que não sou eu, posto que o sujeito, não menos que o organismo pertence a um estrato e dele depende? Respondemos agora, é o CsO, é ele a realidade glacial sobre o qual vão se formar estes aluviões, sedimentações, coagulação, dobramentos e assentamentos que compõem um organismo.

Como o corpo-atravesado que Gullar constrói no poema, onde o lugar da profundidade (subjetiva ou objetiva) vacila, o CsO não remete a um fundo de verdade, uma latência de sentido por trás das cortinas ou da encenação (ou abaixo da superfície do texto/consciência). A circulação contínua e em todas as direções deste corpo-atravesado põe em questão o próprio lugar da profundidade, do jogo entre o profundo e o superficial, pois arrasta todos os fluxos na torrente circulatória, da mesma forma que no CsO, que:

é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 13)

Nesta perspectiva, o delírio que atravessa todo o poema não sai necessariamente da boca de um sujeito e nem mesmo é a voz de uma cidade ou de uma estrutura textual, mas é a própria circulação que leva no seu caudal e faz delirar o sujeito, a cidade (sociedade) e o texto. Ou ainda, o delírio os arrasta para o limiar no qual estas formações se fluidificam e se tornam intensidades, se desfazem como organismos (estruturas) e atingem o CsO. Por isto, a tentativa da crítica modernista, mais especificamente a de Lafetá (2004, p. 114-212), de encontrar para o poema, um fundamento de base nas *formações subjetivas, sociais e textuais*, ou melhor, de encontrar o sentido no jogo dialético destes fundamentos (entre a tese do sujeito e a antítese da sociedade, cuja síntese seria o texto), vai sempre deixar escapar o limiar de energia e fluidez a que *Poema sujo* conduz estas formações, fazendo-as *vacilar* como fonte e fundamento de sentido. O sujeito, a sociedade e o texto como lugares profundos (estruturais) onde o sentido nasce e se assenta são postos em questão pelo delírio do corpo-atravesado.

Quase se pode dizer que Gullar pensou, de forma independente, o conceito de CsO que Deleuze e Guattari construíram no *Antiédipo* e no *Mil Platôs*, originalmente. Quase, porque se ele efetivamente o pensou, não o fez por conceitos, mas sim como a poesia o pode fazer, por percepções e sensações. Na verdade, se pensarmos à maneira de Deleuze e Guattari, o *Poema sujo* foi a maneira que Gullar encontrou para construir o seu CsO, pois trata-se de uma construção:

De todo modo você têm um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas de certo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo — ele espera por você. É um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou. Não é tranquilizador, porque você pode falhar. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 9)

Esta ambivalência entre o já feito e que espera, mas que só existirá na medida em que é construído e no momento mesmo da construção já existe, é a de Gullar antes e após escrever os primeiros versos umbilicais do poema: “Senti que tinha encontrado o umbigo do poema [...] e quase sem tomar fôlego escrevi cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema sujo*. (GULLAR, 1998, p. 238). Ele tinha já o CsO, mas era preciso traçá-lo como texto, escrevê-lo, inscrevê-lo no mundo, não que o escrito fosse a representação ou

mesmo a expressão de um CsO profundo e nem ainda que o poema fosse o próprio CsO. É como se a escrita fosse o modo de experimentação para se chegar a ele.

## 20. Horizonte de trabalhos infinitos

De certo modo o texto do poema é o CsO, assim como Gullar e a São Luís rememorada o são, mas na medida em que eles se perdem de si como organismos bem delimitados e estruturados:

O CsO não se opõe aos órgãos, mas a esta organização dos órgãos que se chama organismo. [...] O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 21)

Ou seja, a oposição efetiva é ao organismo, aos estratos, às formações estruturais que organizam as matérias num todo articulado e idêntico a si: unidade, estrutura, presença. E o que o *Poema sujo* faz é partir destas formações fazendo-as atingir a consistência da energia e do fluxo, limiar no qual a unidade está prestes a se desarticular. Esta desarticulação da unidade é o que se processa no “movimento nº 4”, que explora os dias e noites da cidade em sua irredutível heterogeneidade:

muitos  
muitos são os dias num só dia  
fácil de entender  
mas difícil de penetrar  
no cerne de cada um desses muitos dias  
porque são mais do que parecem  
pois  
dias outros há  
ou havia  
naquele dia do poço  
da quinta  
também dentro e fora  
porque não é possível estabelecer um limite  
a cada um desses  
dias de fronteira impalpáveis  
feitos de — por exemplo — frutas e folhas  
frutas que em si mesmas são  
um dia  
de açúcar se fazendo na polpa  
ou já se abrindo aos outros dias  
que estão em volta  
como um horizonte de trabalhos infinitos:  
(PS. p. 235-236)

A ‘unidade’ do dia em São Luís (é o dia de uma sociedade) é da ordem do horizonte. Mas este não é uma organicidade decomponível em partes, não é uma síntese dialética de matérias (ou idéias) contrárias e nem mesmo uma estrutura que se deduz de um jogo de relações diferenciais. O seu regime é o da profusão. O dia-horizonte se constitui como desdobramento infinito dos incontáveis dias que nele circulam. Estes dias particulares não são idéias abstratas, mas acontecimentos concretos, muitas vezes feitos de matérias empíricas: frutas e folhas, ou a própria fruta como dia. Mas cada vez que fazemos um recorte em um destes dias vemos que os limites não são, de fato, essenciais: “porque não é possível estabelecer um limite / a cada um desses / dias de fronteiras impalpáveis”. Pois haverá outros dias no interior deste recorte, ou ainda haverá outras formas de recorte, já que os limites não são nunca palpáveis (verificáveis). O que remete a uma imbricação irregular e incessante dos dias e à impossibilidade da delimitação orgânica ou estrutural do cerne (da presença) de cada um: “fácil de entender / mas difícil de penetrar / no cerne de cada um desses muitos dias”. Difícil, pois os dias são já *limiar* desde o *cerne*. E o dia geral, por sua vez, não se constitui por efeito de uma ordenação ou soma de todos os dias no seu interior (como haverá interior – ou exterior – quando há somente limiares?), mas do desdobramento destes muitos dias, “como um horizonte de trabalhos infinitos”. O horizonte é signo do limite indeterminado, do limiar absoluto, da infinitude mesma, mas o *infinito* deste horizonte não é o da *presença* já dada nem o do *vazio* a ser preenchido, mas se *faz infinito* por meio do trabalho/movimento incessante dos dias: o dia geral como desdobramento contínuo dos dias heterogêneos. Não há, portanto, uma presença latente (uma identidade, um cerne, uma formação inconsciente) a ser buscada e revelada, mas os dias já se preenchem à medida em que se constroem (trabalham). Por outras palavras, o problema de Gullar não é *revelar a essência* (o cerne) que *é o dia* em geral (ou os particulares) por um movimento de transcendência que atingiria uma estrutura profunda ou lei que os organize, mas o de *experimentar os desdobramentos* destes dias uns nos outros, o modo como *fazem dia*, não como presença ou ausência, mas como *imanência plural*. A imanência se opõe à transcendência. Esta vai encontrar o sentido numa formação que se encontra fora dos desdobramentos dos dias. Na imanência, por outro lado, não há sentido transcendente, mas apenas experimentações localizadas, ou seja, blocos de sentido que se fazem *com e no* desdobrar dos dias.

A circulação, o fluir, o desdobramento, o trabalho infinito, o limiar de passagem, estes signos da abertura e do movimento se sobrepõem à fixidez e fechamento dos sujeitos e objetos. Enfim, não é a presença que se move ou faz o movimento, mas é no fluir e na heterogeneidade absolutos (no jorro, no delírio) que se cristalizam as presenças. Na

seqüência, o poema persegue/experimenta alguns desdobramentos dos trabalhos infinitos, a partir do dia do poço:

                  porque a poucos passos  
do poço  
                  acima da ladeira de terra  
                  na rua sem árvores  
                  donde vim há pouco  
                  passa gente e carroça  
                  ou alguém grita na janela  
enquanto um pássaro cruza (possível-  
mente)  
                  por sobre nós  
um urubu talvez  
                  deriva na direção da Camboa  
leve sobre o vasto capinzal e para além da estrada de ferro  
por cima das palhoças de lama  
e lá detrás da fábrica  
assentada numa plataforma fumegante de cinza e detritos  
                  de algodão

um urubu  
que é ele mesmo um dia preto farejando carniça  
                  e na carniça  
junto do Matadouro  
                  que fede  
                  o dia (um dia) apodrece  
  envolvendo o dia  
                  dos moradores das palafitas  
                  e o dia do urubu  
                  e o da lata de azeite Sol Levante  
                  que sobre três pedras  
                  no chão de terra batida da palhoça  
onde mora Esmagado  
                  ferve  
                  com arroz-de-toucinho  
para o almoço  
(PS, p. 236)

O dia se amplia ao descambar para o tráfego (circulação) de uma rua e ganha mais amplitude ainda ao se tornar o dia atmosférico do urubu que circula sobre a cidade, o que configura novamente num movimento do terreno ao cósmico. Mas este mesmo urubu que, com seu vôo remete ao espaço aéreo, carrega consigo o terreno, em seu aspecto imundo, pois “é ele mesmo um dia preto farejando carniça”. Carniça que é a deixa para o desdobramento do dia do Matadouro e dos moradores miseráveis das palafitas.

Não há um dia (ou dias) que preexista como espaço-tempo e que será preenchido pelas coisas, seres e acontecimentos, segundo tal ou qual ordem ou organização. Se assim fosse, o trabalho da leitura seria interpretar a organização (oculta ou inconsciente) que dirigisse estes dias. Mas, ao contrário, a ‘carne’ dos dias, a sua substância é já a das matérias que, ao mesmo tempo que se trabalham, fazem o dia. As frutas, os urubus, a carniça do Matadouro, a lata de azeite não são matérias no dia, mas são já matérias-dias heterogêneas

que fazem/trabalham o dia total, cuja unidade só pode consistir, paradoxalmente, na heterogeneidade (multiplicidade) irreduzível. Por isto a dificuldade (senão a impossibilidade) de interpretar, penetrar no cerne destes dias. O cerne seria o princípio de organização dos dias no espaço-tempo, um sentido transcendente (social, subjetivo, textual) ao qual a interpretação levaria. Mas o que há é o contínuo desdobramento das matérias-dias umas nas outras e a impossibilidade de rebatê-las no Sentido: resta, então, experimentar os dias, perseguir suas circulações, seus desdobramentos em outros dias.

Ao comentar a obra de Carlos Catañeda, Deleuze e Guattari (1996, p. 24) observam que:

Catañeda descreve uma longa experimentação [...]: retenhamos por enquanto como o Índio o força primeiramente a buscar um “lugar”, operação já difícil, depois a encontrar “aliados”, depois a renunciar progressivamente à interpretação, a construir fluxo por fluxo e segmento por segmento as linhas de experimentação, devir-animal, devir-molecular, etc... Porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe “meu corpo sem órgãos”, mas “eu” sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares)

Esta construção fluxo por fluxo e em meio aos fluxos é muito parecida com o procedimento estético do trecho que estamos analisando, no qual se persegue os incessantes desdobramentos dos dias e noites, numa espécie de acumulação de trabalhos urbanos que se imbricam e se sucedem infinitamente (veremos, adiante, que este processo cumulativo é uma importante característica estética de todo o poema). De fato, os dias se desdobram uns nos outros, a partir de um ‘lugar’, o poço da Quinta dos Medeiros. O poeta encontra ‘aliados’ que são as matérias-dias (frutas, animais, homens, ruas, apodrecimento, utensílios domésticos) e, ao invés de interpretá-las, metaforizá-las ou simbolizá-las (ao invés de construir cifras para a decifração), experimenta sua circulação “fluxo por fluxo e segmento por segmento”, nos termos de Deleuze e Guattari. E este eu que experimenta os dias não necessariamente traz dentro de si as matérias experimentadas, como se é o dono ou o recipiente de um inconsciente, mas se torna um fluido elemento seu, uma matéria-dia a mais em sua composição. E como todas as matérias-dias do dia-geral, seus limites são problemáticos, assim como seu cerne (sua subjetividade ou seu ser). E o eu efetivamente circula e se perde (vaga, deriva) na experimentação dos dias, mas o foco, aqui, já não é a sua composição de corpo-atravesado, como no “movimento nº 2”, mas na composição do corpo da cidade como dias desdobrados. O eu, aqui, é um operador, uma perspectiva, uma matéria-dia a mais que vaga e mapeia os vagares das outras matérias-dias que se desdobram na pluralidade que é o dia geral cidade.

Na seqüência do poema uma síntese metafórica emerge, mas esta, ao invés de conotar um sentido, constata a multiplicidade dos dias, a sua realidade concreta de desdobramento infinito de matérias-dias:

e todos estes dias enlaçados como anéis de fumaça  
girando no catavento  
esgarçando-se nas nuvens  
e o alarido da pipiras na sapotizeira  
às seis da tarde  
ou  
no cubo de sombra e vertigem  
da água  
do dito poço  
da dita quinta  
que os anos não trazem mais  
(PS, p. 237)

Os dias estão enlaçados, ou ainda, desdobrados uns nos outros como anéis, que remetem à circulação: são circulações que se precipitam e se imbricam umas nas outras. A fumaça, matéria aérea destes anéis, é pouco afeita a limites precisos. Anéis que são limiares desde o cerne como vórtices ou espirais de ar num catavento. A imagem é plástica e o efeito final é o de completa difusão visual, com os anéis de fumaça se evolando/misturando (“esgarçando-se”) nas nuvens. Estas são um signo que remetem metaforicamente ao dia geral, horizonte de trabalhos infinitos ou CsO cósmico e molecular, no qual a consistência dos dias (já aérea desde o início) se torna pura onda de ar (intensidades circulantes). O que se esgarça é também a consistência do sentido, da possibilidade extração de sentido essencial (profundo) de cada um destes dias.

Subitamente o poema recua do tom metafórico e do nível cósmico das nuvens, engatando nelas uma matéria-dia cotidiana (um anel denotativo e mundano): “e o alarido das pipiras na sapotizeira”, retornando, depois, ao poço, o lugar obscuro e delirante (“cubo de sombra e vertigem”), no qual o corpo se instalara para experimentar o desdobramento dos dias. O fecho é uma alusão a Casimiro de Abreu e ao tema romântico da infância perdida: “que os anos não trazem mais”.

Mas no *Poema sujo* não há o lamento pela idade paradisíaca que não volta, tão presente nos poemas da memória de *Dentro da noite veloz*. Tampouco o mundo da infância é rememorado com o olhar cético e desencantado do adulto, cujo realismo corroeria a ingenuidade e a perspectiva mítica da criança, num misto de nostalgia e desilusão, lirismo e ironia, como acontece na poesia de recordação de um Carlos Drummond, por exemplo. A rememoração, aqui, não faz circular afetos nostálgicos, melancólicos ou desencantados do eu, seu regime é outro, como se depreende do próximo bloco de versos:

E trazem cada vez mais  
por ser alarme agora em minha carne  
o silêncio daquela água  
por ser clarão  
a sua sombra  
debaixo das minhas unhas  
(PS, p. 237)

A infância é o hoje e não o passado do adulto, como o silêncio é alarme e a sombra clarão. Ruído luminoso na experiência de agora, os dias vêm, “cada vez mais”, como se Gullar não buscasse a infância do tempo que passou, mas a infância de seu corpo contemporâneo, a capacidade (a energia, a intensidade) da criança de experimentar o mundo como uma nova terra: a juventude de sua idade (que era a da morte, se considerarmos que esta pairava como ameaça sobre o poeta exilado). Neste caso, a busca da infância, antes de ser um regresso é, na verdade, um arremessar-se no agora. Esta experimentação das forças da infância remete, novamente, ao CsO de Deleuze e Guattari (1996, p. 27-28):

O ovo é o CsO. O CsO não existe “antes” do organismo, ele é adjacente, e não pára de se fazer. Se ele está ligado à infância, não o está no sentido de uma regressão do adulto à criança, e da criança à Mãe, mas no sentido em que a criança, assim como o gêmeo dogon, que transporta consigo um pedaço de placenta, arranca da forma orgânica da mãe uma matéria intensa e desestratificada que constitui, ao contrário, sua ruptura perpétua com o passado, sua experiência, sua experimentação atuais. O CsO é bloco de infância. Ele não é criança “antes” do adulto, nem “mãe” “antes” da criança: *ele é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto*, seu mapa de densidades e intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa. [grifo meu]

Se Gullar rememora a infância, tal exercício é menos uma reconciliação com o passado ou a busca melancólica (nostalgia) por um paraíso perdido (a presença ou o sentido primordiais) que a construção de um circuito de forças com as potências da infância, idade que se faz irremediavelmente no agora: obviamente no mundo da criança não há o espaço-tempo da nostalgia, de um ‘lugar’ no passado onde subsistiria a pureza ou a essência do ser corrompido. Ao contrário, a cidade e o corpo experimentados/rememorados são ‘corrompidos’, isto é, destituídos de cerne, desde sua origem mais remota (como pudemos observar no desdobramento dos dias da cidade). Suas circulações incessantes não repousam sobre nenhuma formação estruturada apreensível, oculta sob a superfície do texto ou na sua origem — o *Poema sujo* e sua face refratária ao inconsciente, ao velado revelável e revelador de sentido. Neste aspecto, o poema, não obstante sua complexidade, é superficial e contemporâneo, composto como um plano que prescinde das oposições entre profundidade e superfície, origem e originado, ao contrário do que nossa leitura inicial sugeria (cf. itens 1 a 4)

## 21. Da composição do CsO

O que, exatamente, seria o CsO no *Poema sujo*? A São Luís resgatada pela memória? O eu lírico infantil ou adulto? O próprio poema enquanto construto textual? De certo modo, a experimentação da cidade como horizonte de trabalhos infinitos remete a um sentido em que esta, sem deixar de ser apreendida como estrutura sócio-histórica, leva esta mesma estrutura ao limiar de sua desestruturação. Limiar cujo movimento incessante se recusa a receber um centro ou unidade de sentido, colocando em jogo o próprio conceito de representação como instrumento de abordagem do poema. Afinal, trata-se de uma São Luís representada? À primeira vista, parece que sim, e representada de modo realista, descritivo e destituído quase totalmente de metáforas: a cidade surge vibrante aos olhos do leitor. Mas a representação não se satisfaz como a visualidade sugerida, ela pressupõe uma unidade interna, uma estrutura oculta, que é, ao mesmo tempo, do texto e do referente. Algo como uma estrutura textual que recobre ou critica (ou ambos) uma estrutura social, ou ainda, que recobre uma organização subjetiva. Ou uma combinação de ambas: o *Poema sujo* como texto que se estrutura de forma a representar uma dialética do sujeito com a sociedade, o mundo solitário do eu lírico (que, no caso, é tão próximo ao eu biográfico) e a coletividade de uma cidade brasileira, de uma nação talvez. Eis a solução que João Luiz Lafetá (2004, p. 114-212) encontrou para situar o poema na obra de Gullar e na literatura brasileira. E o poema não deixa de remeter à relação destas três estruturas: textual, subjetiva e social. Ele, na verdade, parte delas, pois sempre podemos nos referir a seu sujeito (sujeito lírico/Gullar) e sua expressão, a seu objeto (a cidade/sociedade) e sua representação e a sua linguagem (texto) e sua construção. Mas, pelo menos em dois destes níveis, o sujeito expresso e o objeto representado, pudemos verificar como o poema os leva a um estado de limiar energético de puro movimento, no qual as identidades do sujeito e do objeto não são mais discerníveis. E não por conta de uma síntese entre ambos, mas porque são levados a seus próprios limiares ‘internos’, à sua condição de *corpo atravessado* (no caso do eu lírico) ou *horizonte de trabalhos infinitos* (caso da cidade). Como se o corpo fosse despido de seu eu, mas embaixo desta subjetividade não houvesse uma estrutura oculta (inconsciente), mas apenas imbricações de matérias-fluxos em permanente movimento: como se o eu fosse apenas um ponto de estabilização (uma coagulação) do movimento destas matérias. O mesmo ocorre quanto à cidade que, no desdobramento infinito de seus dias, se perde de si (e do sujeito) como unidade apreensível. E a perda desta unidade também não revela uma outra, oculta por debaixo de seu turbilhão superficial: a experimentação dos dias, ao contrário, constata que em todas as suas

dimensões a cidade é um perpétuo turbilhão dela mesma, inapreensível como unidade em qualquer nível.

A ‘estrutura’ do texto se constrói, então, como a ‘expressão’ deste eu que se despe em corpo-limiar e como a ‘representação’ desta cidade que se desdobra sem cessar. Na verdade, fazendo o sujeito e o objeto vacilarem como estruturas, mesmo estilhaçadas, o texto faz vacilar também a possibilidade mesma da expressão do primeiro e da representação do segundo. Faz vacilar ainda a própria idéia de texto enquanto estrutura, de representação, de expressão, ou mesmo como estrutura de pura linguagem. Quanto a este último aspecto da estrutura, não é demais dizer que poema também resiste ao tratamento crítico que o abordaria como construto essencialmente de linguagem, pois, ao mesmo tempo que se escusa a remeter-se à si mesmo como texto e a citar outras textualidades, não cessa de tematizar, explicitamente, instâncias fora da linguagem: eu/corpo, cidade/sociedade. De um modo mais geral, se um exercício crítico, digamos, formalista, vai afirmar que mesmo os textos construídos a partir de poéticas não formalistas, podem e devem receber tão somente um tratamento formalista, que vê a obra como ser de linguagem com alto grau de autonomia em relação, tanto ao real social quanto ao real subjetivo, não se pode negar que essas obras, que remetem constantemente ao social e ao subjetivo, pelo menos pedem para serem lidas considerando esta remissão ‘externa’. Por outras palavras, as obras realistas (representativas) ou subjetivas (expressivas) resistem à abordagem formalista e tanto a chamada crítica ‘sociológica’ quanto a ‘psicológica’, sejam de que matizes forem, sempre insistirão que há algo mais na obra que sua estrutura de linguagem.

Assim posta a questão, podemos dizer também que o *Poema sujo* resiste à interpretação formalista, pois remete insistentemente para o fora da linguagem, para o sujeito (que a diz e se diz) e o referente (do qual se diz). Mas também resiste à interpretação psicológica e sociológica, pois tanto o social quanto o subjetivo são também remetidos para os limiares nos quais estes entes deixam de ser apreensíveis enquanto estruturas (deixam de serem expressáveis ou representáveis). De certa forma, assim como o poema remete para o fora da linguagem, remete também para o fora do sujeito e da sociedade, para um limite que os exorbita, um fora absoluto que extrapola o apreensível (estrutural), seja ele subjetivo, social ou textual. Diante deste impasse que o *Poema sujo* provoca é que o aproximamos, como construção poética, da construção conceitual que é o CsO de Deleuze e Guattari. Conceito que também exorbita o sujeito, o objeto e a significância. Mas ainda não respondemos à questão sobre o que é exatamente este CsO a que o poema remeteria: seria a própria coisa textual do poema?

Havíamos dito anteriormente que, tanto quanto os filósofos, Gullar pensou ‘poeticamente’ o CsO. De fato, as convergências que encontramos entre o conceito filosófico de CsO (como construção da desarticulação dos estratos que se coagulam sobre o CsO e como construção de um corpo que é pura circulação de intensidades) e as explorações poéticas do corpo-atravesado e dos dias desdobrados da cidade parecem confirmar a proximidade entre o poeta e os filósofos. Mais (ou menos) do que pensar, no entanto, poderíamos dizer que Gullar construiu o ‘seu’ CsO, cujo pensamento, mais precisamente o pensamento delirante, é uma das matérias-fluxos (intensidades) que nele circulam. O CsO, no *Poema sujo*, é e não é o corpo desarticulado do sujeito, da cidade e do texto. É, na medida em que o poema leva a consistência subjetiva, social e textual a seus respectivos limiares extremos de *corpo atravessado*, *desdobramento dos dias* e *pensamento delirante*, remetendo à zona de passagem entre a consistência destes entes e sua condição de pura circulação, na qual não há mais sentido em dizer eu, São Luís, e obra como estruturas estáveis, como identidades delimitáveis ou mesmo fragmentárias (no sentido de uma unidade que se estilhaçou). Na medida em que cada um destes entes se desarticulam como estratos demarcáveis e atingem um estado de pura circulação, podemos dizer que eles tendem para o seu CsO ‘específico’. Mas não o são, na medida em que o CsO que Gullar constrói está para além (ou aquém) de cada um destes CsO ‘específicos’. Na verdade, o poeta constrói o ‘seu’ CsO no limiar destas três desarticulações, utilizando suas energias específicas.

Antes, convém retornarmos a Deleuze e Guattari para exemplificarmos como se dá a construção de um dado CsO, o do masoquista, que se faz de forma bem diversa:

O que faz este masoquista? Ele parece imitar o cavalo, *Equus Eroticus*, mas não se trata disso. O cavalo e o senhor domador, a senhora, tampouco são imagens da mãe e do pai. É uma questão completamente diferente, um devir animal essencial ao masoquismo, uma questão de forças. [...] O masoquista opera uma inversão de signos: o cavalo vai lhe transmitir suas forças transmitidas, para que as forças inatas do masoquista sejam por sua vez domadas [como as forças instintivas do cavalo o são]. existem duas séries: a do cavalo (força inata, força transmitida pelo homem), a do masoquista (força transmitida pelo cavalo, força inata do homem). Uma série explode na outra, cria circuito com outra: aumento de potência ou circuito de intensidades. O “senhor”, ou antes, a senhora-cavaleira, a equitadora, assegura a conversão das forças e a inversão dos signos. O masoquista construiu um agenciamento que traça e preenche, ao mesmo tempo o campo de imanência do desejo, constituindo consigo, com o cavalo e com a senhora um corpo sem órgãos ou plano de consistência. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 17).

A passagem é longa, mas exemplar, pois deixa claro como o CsO não se reduz a um sujeito ou um objeto específicos e como a sua construção não é dialética e nem mesmo sintética, mas procede por “explosão de uma série na outra”. E estas séries já são, em si mesmas, coletivas, são forças ou potências que circulam no cavalo, na senhora e no masoquista: o CsO como imbricação, não de entes unos ou múltiplos, mas de entes levados a

sua condição limiar. Uma troca de circulações semelhante ocorre no *Poema sujo*, na qual as séries (os coletivos) de forças do homem, da cidade e da escrita “explodem” umas nas outras, numa troca na qual as circulações de uns se imbricam (formam circuitos) com a dos outros. Talvez o CsO que mais se aproxima do *Poema sujo* seja o do amor cortês que:

não ama o eu, da mesma forma que não ama o universo inteiro com um amor celeste ou religioso. Trata-se de criar o corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta [de uma síntese], de uma maior extensão, mas em virtudes de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode chamar de extensivas. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 18).

O *Poema sujo* remete, certamente, a uma relação amorosa. Ele não se furta ao afeto (desmedido) e a São Luís é a amada que faz o amante delirar, com ardor. A sexualidade que circula no poema não é fortuita, ela aponta, entre outras coisas, para o caráter amoroso (libidinoso) da relação entre os corpos do eu e da cidade amada. Mas, como vimos, não se trata de uma cidade ou amor ideais, pois é à concretude da interpenetração de fluxos que o poema remete, como neste trecho do “movimento nº 8”:

Desce profundo o relâmpago  
de tuas águas em meu corpo,  
desce tão fundo e tão amplo  
e eu me pareço tão pouco  
pra tantas mortes e vidas  
que se desdobram  
no escuro das claridades,  
na minha nuca,  
no meu cotovelo, na minha arcada dentária  
no túmulo da minha boca  
palco de ressurreições  
inesperadas  
(minha cidade  
canora)  
de trevas que já não sei  
se são tuas se são minhas  
mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu  
corpo?)  
lampeja  
o jasmim  
ainda que sujo da pouca alegria reinante  
naquela rua vazia  
cheia de sombras e folhas  
(PS, p. 259-260)

O relâmpago das águas da cidade, uma imagem que une energia, luz e fluidez (a cidade como circulação), penetra no corpo do eu-amante. Por outro lado, as circulações da cidade descem “tão fundo e tão amplo” que “eu me pareço tão pouco”, numa inversão de potências, em que a profundidade e a amplitude da penetração faz com que o eu é que seja envolvido (penetre e

circule) na cidade. O que se segue é uma fusão dos dois corpos limiares “(do teu? do meu / corpo?)” e já indiscerníveis que circulam um no outro: desdobramento infinito de desejos.

“Um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”: no item 7 lemos as entranhas como o inconsciente e o sonho como o desejo que se movimenta dentro e constitui este abismo original. O inconsciente como profundidade e anterioridade, guardando, como coisa oculta e esquecida, o movimento do desejo. Mas neste caso a finalidade do desejo é justamente a de compor um inconsciente, a de se inscrever num abismo e numa origem nos quais se resguarda o *sentido*, ou a *presença*. O que vimos agora é que, seja qual for a natureza deste inconsciente (subjetivo, social ou textual), o *Poema sujo* faz vacilar a presença que se guardaria no seu fundo, faz vacilar a idéia mesma de profundidade, bem como a de anterioridade. Faz vacilar, enfim, a própria idéia de inconsciente, como estrutura profunda ou anterior, que regula, dá sentido e finalidade ao movimento do desejo, o qual, por sua vez, circula no *Poema sujo* como se não tivesse sujeito nem objeto, causa nem finalidade: “mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu / corpo / lampeja / o jasmim)”. Um desejo sem origem nem objeto, sem *arque* ou *telos*, enfim, desejo imanente: “O CsO é o campo de *imanência do desejo*, o *plano de consistência* próprio do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” [grifo dos autores] (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 15)

De fato, a temática para além ou aquém de todas as temáticas que o *Poema sujo* destaca e faz saltar de seu jorro, é a do *desejo*, este sonho que vem “desde as entranhas” do bicho humano. Mas tais entranhas não são o repositório (inconsciente) do desejo. Vimos (cf. item 18), pelo contrário, que o corpo deste bicho é um corpo-limiar, atravessado “desde as entranhas” por matérias-fluxos exteriores ao eu, já imbricadas com as circulações da cidade (“cheiros de galinheiro e rato /na quitanda ninho / de rato / cocô de gato / sal azinhavre sapato / brilhantina anel barato”). As entranhas não têm necessariamente profundidade nem anterioridade, no sentido de guardar um sentido oculto ou esquecido, a ser resgatado. O que está sob e atrás do corpo (corpo do sujeito, mas também da sociedade e do texto) é uma pura circulação do desejo, irreduzível a qualquer *sentido*, *estrutura* ou *unidade transcendente*, em suma, irreduzível a qualquer *presença* que regule o movimento do desejo de fora do próprio movimento. Vimos que o poema desarticula o eu, a cidade e o texto até o limiar de suas respectivas consistências, fazendo-os atingir ou, pelo menos, vislumbrar sua condição de energia ou fluxo. Este limiar, esta circulação energética e fluida que os atravessa e os constitui, a partir de seu movimento, é o desejo. Atingir este limiar é atingir o ponto (de fusão) em que não são estas entidades (estruturas) que movimentam o desejo, mas ‘onde’ o

*movimento do desejo é que engendra as entidades.* Por sob os estratos do sujeito, da sociedade e do texto, o *Poema sujo* constrói e vislumbra a pulsão imanente do desejo.

Neste aspecto, não faz sentido falar em inconsciente, a não ser que seu regime não seja mais o da representação (inconsciente-teatro), mas o da produção (inconsciente-fábrica). Tal inconsciente produtivo, destituído tanto da profundidade quanto da anterioridade, que também não pertence a um sujeito e que Deleuze Guattari (1966, p. 28) afirmam contra o inconsciente edipiano da psicanálise, que teria substituído “o inconsciente como fábrica por um teatro antigo; substituíram-se as unidades de produção inconsciente pela *representação*; substituiu-se um inconsciente produtivo por um *inconsciente expressivo* (o mito, a tragédia, o sonho...)” [grifos meus], tal inconsciente produtivo seria o que temos chamado, a partir dos termos do poema, de “horizonte de trabalhos infinitos”, no caso do ‘corpo social’ da cidade, ou de “corpo atravessado”, no caso do ‘corpo individual’ do sujeito/poeta. Ou ainda, nos termos dos filósofos, este inconsciente produtivo trata-se de uma “multiplicidade de fusão, que transborda efetivamente toda oposição do Uno e do Múltiplo.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995b, p. 15). Mas ainda será útil chamar este desdobrar incessante do desejo pelo nome de inconsciente? Este termo já não carrega, em sua história, o peso (a gravidade) da profundidade e da origem?

De que afinal se compõe o CsO de Gullar no/do *Poema sujo*? De três corpos: o eu, o texto e a cidade lembrada. Três corpos que são desarticulados de seus estratos (de suas formações) até seu limiar de consistência. Quais as intensidades, ou ainda, quais as energias, ou ainda, quais fluxos de desejo passam por este CsO e o preenche? Do lado da cidade, a circulação de suas atmosferas (suas tardes, dias, frutas, ruas etc). Do lado do eu, as potências do corpo humano, do amante e da criança. Do lado do texto os fluxos de delírio e pensamento. Mas só num sentido muito didático podemos separar assim as energias do CsO, pois o delírio, por exemplo é, desde sempre, a expressão do amor e da criança, assim como das circulações da cidade. Estas, por sua vez, são também as circulações do corpo atravessado no qual o eu se precipita. Eu que arrasta seu corpo pelo da cidade, imbricando seus fluxos com os dela e assim indefinidamente. As circulações devem entre si, as séries dos três corpos “explodem” umas nas outras, formando um circuito de trocas energéticas, a ponto de não sabermos mais qual fluxo é de quem (“trevas que já não sei / se são tuas se são minhas”). Não são apenas as matérias-fluxos dos dias da cidade que se desdobram incessantemente uns nos outros, “como um horizonte de trabalhos infinitos”, mas todos os fluxos do CsO, todos os fluxos dos estratos que ele desarticula (eu, texto, cidade).

## 22. Os corpos estratificados: sujeito, texto, sociedade

Mas o *Poema sujo* não remete apenas ao corpo-limiar (corpo-atravesado ou CsO). Este se compõe, em tensão, com um corpo que Deleuze e Guattari chamam de estratificado ou segmentado, exprimível como sujeito, cujo rosto se define por sucessivos círculos que se fecham em identidades cada vez mais íntimas: brasileiro, nordestino, sanluicense, familiar, individual:

Mas sobretudo meu  
                  corpo  
                  nordestino  
mais que isso  
                  sanluicense  
mais que isso  
                  ferreirense  
                  newtoniense  
                  alziense  
meu corpo nascido porta e janela na Rua dos Prazeres  
                  ao lado de uma padaria  
                  sob o signo de Virgo  
                  sob as balas do 24º BC  
                  na revolução de 30  
(PS, p. 225-226)

A face de tal corpo (o reverso do CsO) é a do sujeito moderno, mesmo que fraturado, em crise, múltiplo. Em termos de literatura brasileira é a face do sujeito modernista, que se insinua nas obras literárias e que é buscado, nelas, pela crítica. É o indivíduo inserido e em relação dialética com a sociedade. Neste aspecto ainda faz sentido falar em inconsciente, em estruturas latentes apreensíveis a partir do texto, que são as formações subjetivas do indivíduo (como autor e como eu lírico), as formações históricas da sociedade e as formações de linguagem do texto. Estas formações se ocultam nas profundezas do texto e apenas se insinuam na sua superfície. Elas devem ser penetradas, capturadas e desvendadas pela crítica, cuja missão é mostrar ao leitor o *sentido profundo* do texto.

Este sujeito (corpo estratificado) é a última configuração do corpo a aparecer na segunda parte do *Poema sujo*: ele vem logo após o bloco de versos que trata do corpo-atravesado. É uma espécie de formação posterior do corpo, mas decisiva, pois é “sobretudo” dele que o poema trata. O próprio Gullar, num exercício de reflexão literária, sublinha o papel do indivíduo como autor, como sujeito que diz e se diz no poema:

Pode-se afirmar, portanto, que, levadas em conta as condicionantes histórico-culturais, o fator decisivo na criação literária e artística é a personalidade do autor. Reside na inesgotável riqueza das interações dessa personalidade com o universo de significações sociais, afetivas e culturais, a possibilidade do surgimento da obra poética. (GULLAR, 2006, p. 158)

No caso do *Poema sujo* (e de toda sua obra poética), podemos dizer que este comentário a respeito da individualidade do autor se aplica também a do ‘sujeito lírico’. De fato, o eu do poema, embora não seja uma transparência de Gullar, remete e recobre o autor que *diz* o texto. Nestas belas reflexões literárias, espécie de auto-leitura que se configura como uma poética, raramente Gullar sairá destes limites modernistas, já dados com mestria por Antonio Candido. Às vezes, no entanto, um certo frêmito de limiar escapa do espírito de síntese dialética: “O poeta fala dos outros homens e pelos outros homens, mas só na medida em que fala de si mesmo, só na medida em que se confunde com os demais” (GULLAR, 2006, p. 158). A dialética, aqui, é levada quase ao limite de sua corrupção: falar de si se confundindo com os demais é seu modo sintético de resolver as contradições entre sujeito e sociedade ou é já a evocação de um limiar no qual o subjetivo e o social não são mais entidades (estruturas) contraditórias que fazem síntese, mas somente imbricações de circulações? Ao contrário do *Poema sujo*, Gullar não desenvolve este impasse em sua reflexão. Por não ser capaz de percebê-lo enquanto leitor e crítico de sua poesia? Mas no *Poema sujo* há, sem dúvida, um nível de percepção deste impasse (marcado pela expressão “mas sobretudo”), que ora vê o sujeito, a sociedade e o texto como formações estruturais numa relação dialética, ora os vê numa composição de corpo-atravesado (CsO). Quando se trata de apreender por conceitos, Gullar não vai além do modernismo, mas no pensamento que se engendra no poema, quando constrói uma percepção não conceitual, ele faz vacilar a segurança dos níveis de compreensão modernistas (sujeito, sociedade e obra).

### **23. Matéria-fogo: desejo**

“Mas sobretudo meu corpo...” É sobretudo deste sujeito moderno (e modernista) que o poema promete dizer. Trata-se de uma assertiva enfática que dá primazia à formação subjetiva em detrimento do corpo-atravesado. Como consequência, podemos dizer que privilegia também o texto e a sociedade como estruturas, pois ao assumir a formação subjetiva, os objetos, externos tendem a se organizar como formações complementares a ela e fazendo-lhe sistema. Mas o texto do poema não quebrará incessantemente esta promessa? Ao mesmo tempo que evoca este sujeito, suas profundidades, anterioridades e fraturas, ao mesmo tempo que evoca seu embate dialético com as estruturas exteriores a ele (texto e sociedade), o poema não fará vacilar estas mesmas estruturas e suas relações internas e externas, não as fará roçar o limiar de sua desarticulação, no qual elas se tornam “um horizonte de trabalhos infinitos”?

Digamos que no *Poema sujo* se verifica uma coexistência tensa entre estas duas maneiras de ver/fazer o real, como se uma fosse o reverso da outra. Uma maneira estrutural, que privilegia as relações das formações subjetivas, textuais e históricas, mesmo quando estas se complicam e se lançam na aventura de seu despedaçamento o qual, por sua vez, nunca deixará de remeter à unidade ou essência perdidas ou almejadas da estrutura. Por esta perspectiva, a infância memorada é o paraíso perdido do sujeito, cujo inconsciente se afirma essencialmente como profundidade oculta ou esquecida.

Da mesma forma que a subjetividade se compõe como abismo a ser sondado, a sociedade se constitui como formação histórica, de cujas leis internas/profundas o texto realiza uma complexa mimese. Não que as denuncie ou as espelhe, embora a denúncia ocorra no poema, mas no embate poético (textual) do sujeito com a sociedade, esta, como formação histórica, lateja na profundidade das águas refratárias da linguagem. O trabalho do crítico, neste caso, seria desvendar a forma social recoberta e refratada pela forma textual e subjetiva, desmontar a complexidade deste jogo e chegar à essência (cerne, centro) de sua forma histórica.

O texto, por estas perspectivas, se constrói como uma água refratária, superfície que encobre revelando, na sua profundidade, as formações (abissais) do sujeito e da sociedade. Mas a água também tem sua profundidade específica de texto, pois ela não é somente transparência ou meio de refração. A descoberta da poesia moderna (que Baudelaire e Mallarmé explicitaram e radicalizaram) foi a da imanência da linguagem poética, que não necessita e nem quer ser um meio de comunicação (ou transporte) para as estruturas subjetiva ou social. Por esta perspectiva, o texto tem sua própria estruturação e se o sujeito e a sociedade se manifestam na linguagem, seriam antes emergências posteriores e controladas pela estrutura de linguagem. Ou, no mínimo, as três formas estruturais têm, cada uma, seu grau de autonomia e seus modos de inter-relação, como nos ensina a lição de Antonio Candido.

Mas, como dissemos, o projeto poético de Gullar se circunscreve duplamente. Por um lado ele perfaz uma órbita modernista, percorrendo os sulcos estruturais do sujeito, do texto e da sociedade. De certa forma, suas sucessivas fases, individualista, concretista, social, de síntese entre expressão e comunicação, tão bem delineadas por João Luiz Lafetá (2004, p. 114-212), são o traçado sucessivo desta órbita modernista. Por outro lado, ele extrapola esta órbita (exorbita). Certamente sua inquietação poética e suas rupturas consigo mesmo, seus cansaços literários (em seus momentos de crise poética Gullar está sempre cansado da literatura, ela o enfastia) são já os sintomas desta exorbitância, desta extrapolação do modernismo. A respeito desta extrapolação talvez não seja adequado falar que as estruturas do

sujeito, da linguagem e da sociedade se fundem ou mesmo se estilhaçam e que destes estilhaços ele construa alguma coisa. Ao invés de *bricoleur* dos fragmentos, é como se o poeta operasse como um arqueólogo, que por sob os estratos de cada uma destas formações estruturais (sujeito, texto, sociedade), procurasse uma matéria anterior e profunda que, no seu movimento, engendrasses estas formações. Ora, o anterior e o profundo, o primordial e o oculto é o que temos chamado de inconsciente. Sim, mas tal inconsciente parece não ter estrutura, nem profunda, nem anterior. Ele, no seu movimento, é a própria impossibilidade da estrutura, da profundidade e da anterioridade, como Gullar percebe no poema “Passeio em Lima”, de *Dentro da noite veloz*:

Debaixo desta árvore  
sinto no rosto o calor  
de suas flores vermelhas (como  
se dentro de um relâmpago)  
Podiam ser de trapo  
essas flores, podia  
ser de pano esse  
clarão vegetal —  
que é a mesma a matéria da flor,  
da palavra  
e da alegria no coração do homem.  
(DNV, p. 213)

No coração (no motor afetivo) do homem o relâmpago das coisas e das palavras são uma mesma matéria. A matéria subjetiva, uma vez que é no sujeito que as matérias externas se equivalem? Mas vimos, no *Poema sujo*, que o corpo também tem uma dimensão que exorbita o sujeito. Neste aspecto, esta matéria exorbita também o sujeito, atravessa-o (corpo-atravesado) e forma-o a partir de seu movimento. Tal matéria parece ser o fogo (a consumição das matérias, a sua passagem a energia, luz e calor). No poema seguinte, “Ao nível do fogo”, Gullar parece tentar apreendê-la:

falo  
e por muitos incêndios ao meu redor  
no incêndio do mar às minhas costas  
(ou a lembrança)  
no alto incêndio das nuvens sobre as cidades  
no incêndio das frutas na mesa de jantar  
  
que por toda parte lavra  
evidente e oculto  
esse fogo  
(DNV, p. 214)

Falo em lugar dos incêndios, mas também no seu interior. A preposição 'por' remete à palavra que fala por algo, mas também ao que fala entre os incêndios, ou seja, a linguagem como signo/substituto do real, mas também como um fluxo-fogo em meio aos outros fogos: novamente a idéia duma matéria comum ao real e à linguagem. Matéria-fogo “que por toda parte lavra”, como se todas as dimensões da existência fossem preenchidas por seu trabalho incessante, numa acepção que se aproxima do “horizonte de trabalhos infinitos” dos dias do *Poema sujo*. Fogo “evidente e oculto”, que remete ao inconsciente, ao que se esconde sob a superfície ou no esquecimento. Mas no mesmo movimento a idéia de inconsciente vacila, pois o fogo é evidente, está já na superfície. Como no CsO de Deleuze e Guattari, que se atinge desarticulando os estratos, a dificuldade de se atingir o fogo não parece ser por conta da profundidade ou anterioridade de uma estrutura oculta, mas pela fluidez do limiar no qual as estruturas (estratos) se desarticulam na “evidente” matéria/energia dos incêndios: convém reter este plural, são muitos incêndios, tratam-se portanto, de multiplicidades.

e por dentro e por fora me trabalha  
como um sistema de sóis vivos ou mortos  
(DNV, p. 214)

Ao atingir este limiar de desarticulação dos estratos os limites se esmaecem e o eu se vê trabalhado por dentro e por fora, como que perdendo a noção de seu próprio cerne: corpo-atravesado ou corpo-limiar.

A nível do fogo  
e entre fogos (em Santiago  
do Chile, em  
Buenos Aires, em)  
falo  
à beira da morte  
como os vegetais  
com seu motor de água  
como as aves  
movidas a vento, como  
a noite (ou a esperança)  
com suas hélices  
de hidrogênio  
(DNV, p. 214-215)

Novamente a linguagem como um fogo “entre fogos”. Falo como fala, poema, linguagem. Esta, por sua vez, é também é falo, pênis, signo da libido, pulsão de vida que atravessa e compõe as coisas. Falo palavra, falo desejo, palavra desejo “à beira da morte” como tudo que incendeia e se consome: vegetais, aves, noite, esperança. A matéria-fogo que Gullar quer atingir é o desejo que trabalha em todas as dimensões, engendra e atravessa os seres, as coisas

e os eventos. Fogo evidente, pois se encontra à flor da pele de tudo, mas oculto, não por efeito de profundidade ou anterioridade, mas porque só ‘vemos’ os estratos que se cristalizam a partir de seu movimento. O desejo em si não é apreensível como estrutura, ele não se deixa fixar, sua natureza é energética, seu regime é o movimento puro, seu tempo é a contemporaneidade e seu espaço não comporta profundidades. Mas é este limiar do desejo que já não conhece sujeitos nem objetos e que os atravessa a todos que este poema e o *Poema sujo* parecem querer atingir.

Por outro lado, na maioria dos poemas de memória de *Dentro da noite veloz*, o tom é embebido pelo lamento nostálgico e o que emerge é o sujeito fraturado de fundo romântico e modernista, relembrando a idade perdida que não volta mais, cujas estrofes inicial e final do poema “Praia do Caju” são imagens emblemática:

Escuta:  
o que passou passou  
e não há força  
capaz de mudar isto.

[...]

O que passou passou.  
Jamais se acenderá de novo  
o lume  
do tempo que apagou.  
(DNV, p. 173-174)

O lume ou fogo, aqui, é fogo original, presença irrecuperável da criança, paraíso perdido antes da queda, da linguagem e da consciência, signos da corrupção da idade adulta. No entanto, em “Ao nível do fogo” e numa certa face do *Poema sujo* (a do corpo-atravesado), o fogo será a energia que desconhece a origem e a presença. Não que ele seja capaz de recuperar a infância perdida, de presentificá-la, numa espécie de eucaristia poética. Mas, desde as entranhas (desde as ‘origens’ e ‘profundezas’), a infância e a São Luís do passado não trazem a inteireza da unidade nem o originário da presença, não há, nelas, nem integridade nem pureza, nada que esteja fora do movimento do desejo, que atravessa, engendra e consome corpos e acontecimentos do passado. E continua a fazê-lo, de modo incessante e irredutivelmente heterogêneo, em todas as direções e por todas as durações, numa afirmação da imanência do desejo e seus incêndios: “e por toda parte lavra / evidente e oculto / esse fogo”. A face do *Poema sujo* que busca este fogo promove uma *desarticulação da unidade* e uma *destituição da presença* (do sujeito, do texto, da sociedade), as quais não se encontram mais em nenhuma idade ou lugar, nem mesmo como unidade esfacelada ou presença fantasmática.

## 24. Face modernista

Há dois “movimentos” (duas temáticas) no *Poema sujo* que se inscrevem mais claramente na poesia modernista. Inscrição que se efetiva porque o texto (a intenção do texto), neles, parece pedir uma leitura modernista: são os “movimentos” nº 3 e 6.

O “movimento nº 6” se caracteriza pela enumeração de eventos, são crônicas de São Luís. A linguagem de fundo coloquial se junta à descrição da cena cotidiana num procedimento caro ao modernismo, praticado por quase todos os seus mestres, de Bandeira à Drummond, passando por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Jorge de Lima. A cidade torna-se paisagem e a voz lírica é a de um sujeito relativamente distanciado (suspenso, delimitado) que a observa, ou melhor, recorda a observação. O jorro da linguagem não cessa, o encadeamento das crônicas preserva o caráter de movimento e enumeração disparatada do delírio. Mas este deixa de ser perpassado pelo pensamento e sofre uma inflexão para a narrativa e a descrição, que se desenvolvem abertas e fragmentárias, sem dúvida, mas sem o mordente de uma (ou mais) idéia tentando navegar o fluxo. Junte-se a isto o estilo de cada fragmento, que poderíamos chamar de realista e, nestes “movimentos”, o poema torna-se representação, a cidade o real representado, enquanto o sujeito/narrador se apaga da cena, oferecendo ao leitor uma perspectiva onisciente. Mas o sujeito não deixa de se manifestar de modo indireto, pois se trata de lembranças do narrador/poeta, cuja subjetividade vai se diluir e impregnar as cenas, de forma quase imperceptível, um recurso muito comum em Manuel Bandeira, que, não raras vezes, se afasta das cenas e as narra em terceira pessoa, mas ainda assim contaminando a narração com sua afetividade pessoal.

Já o “movimento nº 3” (infância), é desenvolvido em primeira pessoa, de modo não menos realista. Trata-se das recordações das vivências do poeta quando menino, na cidade de São Luís. A parte final, que é também a mais extensa deste “movimento”, se refere à primeira viagem de trem que o menino realiza, na companhia do pai:

saímos de casa às quatro  
com as luzes da rua acesas

meu pai levava a maleta  
eu levava uma sacola

rumamos por Afogados  
outras ladeiras e ruas

o que pra ele era rotina  
para mim era aventura

quando chegamos à gare  
o trem realmente estava

ali parado esperando  
muito comprido e chiava

entramos no carro os dois  
eu entre alegre e assustado

meu pai (que já não existe mais)  
me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu  
por me levar na viagem

meu pai (que já não existe mais)  
sorria, os olhos brilhando  
(PS, p.231-232)

A imagem do pai que aqui aparece não remete ao pai da psicanálise, do Édipo, ao qual seria atribuído “todo o poder do mito e da religião” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p. 310) mas a um agente do que Deleuze e Guattari chamam de máquina social, que vai ser ‘utilizado’ pela criança para se conectar a ela:

Alguma vez viram uma criança brincar? alguma vez viram como ela povoa já as máquinas sociais técnicas com as suas máquinas desejantes [ou desejo, como temos chamado, ou ainda matéria-fogo, nos termos de Gullar de “Ao nível do fogo”]? ó sexualidade! — e que o pai e a mãe, a quem a criança tira, se for preciso, peças e mais peças, estão apenas em último plano, como *agentes emissores, receptores ou de interceptação*, agentes benevolentes de produção ou agentes de anti-produção muito suspeitos? [grifo meu] (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p. 310)

A forma carinhosa com que o pai de Gullar o inicia no mundo exterior a seu pequeno mundo citadino o faz certamente um “agente benevolente”. Uma perspectiva psicanalítica poderia invocar uma série de imagens que justificariam uma espécie de deslocamento edipiano. Já dissemos que a cidade se constitui numa espécie de amante para o eu lírico. Como se trata de uma viagem fora dos limites de São Luís, aqui a imagem da amante se amplia para o mundo todo como objeto do amor comum do pai e do filho, penetrado por ambos a bordo de um trem, símbolo fálico. Mas o que vemos nesta viagem pode não ser nem o deslocamento nem a sublimação de fantasmas edipianos, não se trata de retorno ao primordial (ao pai, à mãe-cidade), mas antes, uma libertação da origem e uma conseqüente abertura para um novo mundo, um alargamento de perspectivas:

e ver que a vida era muita  
espalhada pelos campos  
que aqueles bois e marrecos  
existiam ali sem mim  
e aquelas árvores todas  
águas capins nuvens — como  
era pequena a cidade!

E como era grande o mundo:  
há horas que o trem corria  
sem nunca chegar ao fim  
de tanto céu tanta terra  
de tantos campos e serras  
sem contar o Piauí  
(PS, p. 232)

Embora este alargamento, aqui, seja geográfico (trata-se do mundo além da cidade), o fato é que esta extrapolação espacial serve de gatilho para outra, mais decisiva, para fora da intimidade, seja a do eu, da família ou mesmo da cidade/amante. Ou melhor, para fora destas entidades vividas como intimidade, como interiores auto-suficientes e auto-centrados (“que aqueles bois e marrecos / existiam ali sem mim [...] como / era pequena a cidade! // E como era grande o mundo”). Esta extrapolação dos limites subjetivos da intimidade vai permear todo o *Poema sujo* que, no entanto, se circunscreve a estes supostos lugares íntimos: cidade, família, corpo do eu, memória. É que tais ‘lugares interiores’ vão ser tratados pela perspectiva de seu fora, como vimos no caso do corpo-atravesado ou ainda no “horizonte de trabalhos infinitos” dos dias da cidade. A estrutura ou a presença necessita de interiores e limites, mesmo lábeis ou em crise, pois é da oposição entre fora e dentro que sua identidade se constitui e que se pode dizer que um atributo ou elemento lhe pertence (é íntimo) ou não (é estranho). O *Poema sujo*, ao tratar as entidades (sujeito, cidade, texto) desde o seu fora, ao explorar o seu limiar de desarticulação no qual elas se imbricam umas nas outras, põe em crise a sua identidade, o jogo entre dentro e fora que lhes estabilizam como presenças. Contudo, não é neste “movimento nº 3” que se dá esta desestabilização entre dentro e fora — como dissemos, trata-se do relato de memórias da infância, o mundo é uma paisagem que o sujeito frui, ao estilo do melhor modernismo. Mas há aqui uma espécie de constatação da máquina do mundo que extrapola o sujeito.

O “movimento” do poema que antecede este é o que tem por tema o corpo, ou seja, o que trataria, supostamente, da intimidade individual. Nele, vimos que esta intimidade corporal é levada a seu limiar de desarticulação enquanto sujeito ou organismo. Vimos também que uma das faces do corpo é o sujeito moderno (organismo), mas outra é feita de circulações e matérias-fluxos e trabalha ao mesmo tempo e contra o sujeito: corpo atravessado ou corpo-limiar, ou ainda, CsO.

Por sua vez, o “movimento nº 4” do poema, que vem depois destas memórias infantis é o dos dias e noites. Nele o tema é a cidade, lugar fora do sujeito, mas que lhe seria íntimo, pois é sua cidade natal, espaço-tempo da vivência da infância e da juventude. A cidade é a mãe/amante do sujeito, aquela onde nasceu, a qual está, portanto, ligado umbilicalmente e pela qual nutre um amor delirante e ardoroso. Mas, como vimos no item 20,

este lugar íntimo, esta mãe ou amante, também é desarticulado como estrutura e destituído como presença. Os lugares deste lugar são levados ao limiar ‘impuro’ de sua circulação, de desdobramento infinito dos dias uns nos outros. A cidade toda é um fora que flui e deságua no cosmo dos trabalhos infinitos.

Portanto, este “movimento nº 3” que trata da infância, perfaz a ponte entre o “movimento” do poema que explora o corpo (lugar íntimo do eu) e o que explora a cidade (lugar íntimo social), ponte entre sujeito e objeto, ou ainda, entre sujeito individual e sujeito social, pois ambos seriam íntimos (subjetividades que se inscreveriam circularmente umas nas outras). Por esta perspectiva o “movimento nº 3” realiza a abertura do círculo familiar e subjetivo do eu ao círculo social da cidade e do mundo. Seu regime poético é modernista, trata-se de um eu que contempla a paisagem que, por sua vez, ressoa no íntimo. Esta abertura tem características bem modernistas, de reconhecimento direto e não idealizado do espaço, geográfico e social, que envolve o sujeito, pois aqui o fora social ainda se contrapõe ao eu e sua intimidade, ou seja, sujeito e objeto se encontram bem delimitados e relativamente estabilizados em si mesmos, estabelecendo uma relação de presença para presença, no caso, de conteúdo e continente: trata-se um objeto (o mundo) cuja amplitude abarca e acolhe o sujeito. Por outro o “movimento nº 3” é signo do estranhamento, da abertura para amplitudes desconhecidas e indomáveis para o eu e como tal já é uma preparação para o próximo “movimento”, no qual o tema é a cidade, ao mesmo tempo um fora social e uma interioridade íntima (casa, mãe ou amante). No “movimento nº 4”, a perspectiva da abertura para fora vai se introjetar e contaminar a cidade, fazendo-a explodir numa espécie de limiar exterior a si mesma (estranha à sua presença): cidade-limiar. Esta, por sua vez, vai se compor com as exterioridades limiaries que ‘são’ também o *corpo-atravessado* e o *texto-delírio*, perfazendo um CsO, o *fora absoluto*, preenchido e atravessado de ponta a ponta pelos movimento imanente do desejo, “fogo evidente e oculto que por toda parte lavra e por dentro e por fora me trabalha” (DNV, p. 214)

## 25. A potência da infância

“a melhor maneira de um autor manifestar a inanidade e a vacuidade do Édipo, é injetar na sua obra verdadeiros blocos recorrentes de infância que re-põem em movimento as máquinas desejanças, em oposição às velhas fotografias, às recordações-écran que saturam a máquina e fazem da criança um fantasma regressivo para utilização de velhos precoces.”

Deleuze e Guattari

É claro que a psicanálise pode interpretar as passagens da infância do “movimento nº 3” como uma sublimação do Édipo; como uma boa resolução, por parte do sujeito, dos conflitos com o pai: trata-se de rebater a estonteante descoberta do mundo sobre os fantasmas subjetivos do inconsciente, sobre a família, ou seja, reduzir a máquina do mundo à representação (teatro) familiar. Mas este “movimento” do poema remete insistentemente à abertura ao mundo e ao pai como agente. A sexualidade certamente não está ausente (o trem pode ser um falo, o mundo uma ampliação da interioridade da cidade-amada a ser penetrada), mas seu sentido será edipiano? Será que se trata de uma resolução (satisfatória) de conflitos edipianos, de uma evocação da infância como tempo primordial? Ou mesmo como nostalgia do paraíso perdido? Referimo-nos à psicanálise porque sua visão da infância é semelhante à visão romântica e modernista da criança (talvez a psicanálise seja mais sombria) como origem decisiva do adulto, seja esta origem marcada a ferro e fogo pela castração, seja banhada na pureza onírica, ou ambas as coisas. Tempo decisivo, primordial, não corrompido, mesmo em suas dores, onde repousa o *sentido* de todo destino por vir do homem e para ‘onde’ ele se volta saudoso ou pesaroso — má consciência. Idade metafísica, verdadeira, estado de natureza do homem no qual a presença se despe de todos os disfarces e se desvela em sua *pureza essencial*.

A infância é o tema do “movimento nº 3”, mas na totalidade do *Poema sujo* ela é mais que um tema: é, na verdade, uma perspectiva e uma potência que o atravessa. Se no “movimento nº 3” ela é recordada de maneira explícita, todo o espaço-tempo do poema é o da infância e juventude do eu. Mais que isto, é pela visada da criança que o eu mira o mundo, é pelas potências das energias infantis que os afetos e perceptos se guiam. Mas se esta exploração poética da infância efetivamente salva o poeta, não é apenas porque ela recupere um sentido, mesmo que doloroso, para o seu destino.

Se uma face do *Poema sujo* está voltada a esta busca saudosa da infância, dos tempos e das crônicas da infância, como no “movimento nº 3” e principalmente no “movimento nº 6”, a outra face, menos afeita à pureza da presença, evoca o *processo afetivo e perceptivo da infância*, no qual a nostalgia não tem lugar. Não se trata de lembrar o tempo

primordial e decisivo e nem mesmo de restaurá-lo, de imitar a criança no tempo presente, numa espécie de involução mágica em que o homem passaria a ver e viver como criança. Trata-se, antes, de fazer as energias da criança passarem pelo adulto, de buscar a infância de uma idade: a de Gullar, homem/poeta maduro e às voltas com a morte que rondava sua clandestinidade política, a infância da última idade: o *Poema sujo* seria, com efeito, seu último poema.

A energia da infância no poema é a potência da vertigem (do delírio), capacidade de estar *em meio* ao mundo sem balizas definitivas. A infância é lembrada como tempo passado, sim, mas desta memória o poeta extrai a disposição da criança para a abertura permanente à experiência do mundo, idade em que percepções e afetos não estão cristalizados em estruturas ‘definitivas’. A infância, nesta perspectiva, é um estado em que as energias do corpo (libido) estão abertas ao devir e não apenas uma lembrança do que foi, cristalizada como estrutura do passado. Não se trata, portanto, da nostalgia de uma presença pura. Neste aspecto, em que pese a forma modernista deste terceiro “movimento”, ele afirma esta disposição de abertura para o mundo, de surpresa e fascínio diante da terra inexplorada à sua volta:

e ver que a vida era muita  
espalhada pelos campos  
que aqueles bois e marrecos  
existiam ali sem mim  
e aquelas árvores todas  
águas capins nuvens...  
(PS, p. 232)

Nada mais estranho a esta visão da infância como abertura ao mundo do que a recordação de um tempo definitivo no qual o sentido da vida repousa, lírico ou sombrio. A infância como tempo de origem ou primordial no qual se encontra a pureza e a singularidade (subjetividade irreduzível) do eu, tantas vezes evocadas pelo romantismo e modernismo se transforma, no *Poema sujo*, na potência-criança (ou devir criança) que irá levar os corpos a seus limiares de desarticulação. Se há uma regressão aqui é no sentido de se buscar, não uma presença esquecida no passado, mas a matéria-fluxo (matéria-fogo, desejo, arquimatéria) que engendra a presença e que é a condição mesma de toda e qualquer presença. A potência-criança é o caminho de Gullar para atingir esta matéria anterior (arquimatéria) à presença.

## 26. Deriva: exprimir e construir

Falar de *arque*, de anterioridade, de originalidade ou de primordialidade do desejo (matéria-fogo) é certamente um contra-senso, pois é como se o desejo fosse uma fonte do sentido, uma unidade ou essência de tudo, da qual tudo derivasse. Mas o desejo é exatamente um meio e não uma fonte, uma multiplicidade e não uma unidade, um regime de fluxos (uma excrescência) e não uma essência. Não é que tudo derive do desejo ou que nada derive dele. É que ele já é uma derivação em si mesmo e de si mesmo, uma derivação imanente, sem origem e sem fim, *uma deriva* (se a criança está mais perto da origem é no sentido em que ela tem a potência da deriva). Portanto, falamos de origem do desejo para destacarmos a primazia que ele adquire no *Poema sujo* e sua anterioridade, sua arquetipicidade, se dá apenas nestas condições muito específicas de sua natureza. Trata-se de uma *arqué* bastante problemática, pois em seu chão movediço não repousa nenhum sentido original. Muito pelo contrário, neste ‘chão’ (ou mar, ou ar) o sentido encontra-se à deriva, o *sentido delira*. Em termos de linguagem, qual regime, senão o do delírio, exprimiria melhor a deriva do sentido? A vertigem da criança, como potência da deriva, se faz linguagem como delírio. No item 14 perguntávamos qual o regime de delírio do *Poema sujo*, se dos loucos, bêbados (drogados), profetas ou poetas (neo)românticos. No sentido em que pensamos agora a criança e sua relação com o desejo, podemos dizer que se trata do delírio da infância, de uma deriva da linguagem que ‘exprime’ a matéria-fogo, ou o desejo, como derivação imanente, sem fonte e sem foz.

‘Exprime’ entre aspas, porque só se exprime o que está posto antes, como sentido, como presença, como ente minimamente estruturado. Como exprimir o desejo, a deriva do sentido, o seu estado de fluxo? Poderíamos, em lugar de ‘exprimir’ dizer ‘construir’. Mas não se trata de construir uma estrutura de linguagem, embora a construção passe por isto. Construir a matéria-fogo do desejo ou construir um caminho de linguagem (uma estrutura?) para apreender o seu movimento? É o problema do CsO. Ele não existe ainda e sua construção é a finalidade ou *telos* almejado, mas de certo modo ele já está lá, como *arqué*, como anterioridade. Na verdade esta matéria-fogo (desejo) que o *Poema sujo* persegue é um meio, ao mesmo tempo anterior e por vir.

Construir e exprimir adquirem, aqui, um sentido diverso do que encontramos na crítica modernista e mesmo nas poéticas cabralina, concretista e neoconcretista. Não se trata de exprimir estruturas/presenças já existentes, num movimento de representação da origem (*arque*) e nem mesmo de construir estruturas/presenças por vir (*telos*), numa busca do novo, de novas estruturas ou teleologias ou mesmo de uma teleologia do novo. Em sentido

diverso, o *Poema sujo*, em sua face não modernista, é expressão e construção de uma deriva, da incessante derivação que é o desejo. É a expressão/construção dos limiões dos corpos. Limiões que se constituem, ao mesmo tempo, como anterioridade e como devir da matéria-fogo.

O 'tempo' do limiar não é da ordem da presença, é duração na qual ela não foi e ainda não se fez. Da mesma forma o 'lugar' limiar é o da porosidade, em que a fronteira dos corpos é indiscernível. Neste 'tempo-espaço' peculiar as oposições entre construir e exprimir, anterioridade e porvir, dentro e fora, já não fazem sentido ou, pelo menos, não têm o sentido de se referirem a presenças e estruturas. A matéria-fogo, o desejo, como meio, é já existente e por existir, é circulação *entre* corpos, pura passagem, limiar absoluto.

## 27. Os fluxos

O *Poema sujo* é povoado por fluxos. A linguagem delira sem parar, como fluxo de memória e esforço de pensamento, como potência da infância. O corpo do eu são circulações, biológicas, coletivas. Eu que, por sua vez, circula pela cidade e, em seu meio, expele seus fluxos, de excrementos, de esperma, de linguagem. Outras vezes o eu é um fluxo da cidade, que rola nos seus esgotos. O próprio corpo das coisas é circulação, a cidade tem velocidades de circulação, se constitui como proliferação anárquica de sistemas de velocidades heterogêneas, que não se sustentam por seus centros:

Porque  
diferentemente do sistema solar  
a esses sistemas  
não os sustentam o sol e sim  
os corpos  
que em torno dele giram  
(PS, p. 270)

E mesmo os corpos vegetais ou geográficos, como a pêssego e o rio são tratados como circulações em si mesmo e para fora de si, ou seja, em composição (ou de-composição, já que se trata da circulação como apodrecimento) com as circulações circunvizinhas:

Assim apodrece o Anil  
ao leste de nossa cidade  
que foi fundada pelos franceses em 1612  
e que já o encontraram apodrecendo  
embora com um cheiro  
que nada tinha  
do óleo dos navios que entram agora  
quase diariamente no porto

nem das fezes que a cidade  
vaza em seu corpo de peixes  
nem da miséria dos homens  
escravos de outros  
que vivem agora  
feito caranguejos  
(PS, p. 247-248)

O fluxo de apodrecimento do corpo do rio se compõe com o do mar, o do óleo dos navios, o de fezes da cidade e com o da vida miserável dos operários que vivem nas palafitas sobre ele, numa imagem que, sem dúvida, é devedora ao Capiberibe do *Cão sem plumas* de João Cabral.

Mas, ao contrário do poema de Cabral, no *Poema sujo* não se trata ‘apenas’ do rio “colhido como um complexo simultaneamente de geografia e humanidade” (LIMA, 1995, p. 248), ou seja, não se trata da construção de uma estrutura de linguagem que visualiza e denuncia uma estrutura social montada sobre o fenômeno natural que é o rio. Pois se efetivamente a ênfase do “movimento nº 5” é, como em Cabral, o uso da linguagem poética como crítica social, tal “movimento” não deixa de se circunscrever seus temas e sua linguagem como circulação entre circulações: a miséria também circula na cidade. Mas não apenas ela, não há um trabalho poético cerrado e obsessivo de engajamento, de apurar uma estrutura de linguagem em tensão com a estrutura social desnudada. A fluxão não se resolve na representação das formações históricas — nem mesmo na forma, ao mesmo tempo antilírica e antirealista, da visualização, como Luiz Costa Lima (1995, p. 246-249) a define. Nem como construção de linguagem e nem ainda como relação dialética de ambas, como em Cabral.

Esta obsessão pelos fluxos, cujo movimento não se detém em nenhuma formação, em nenhuma estrutura (subjéctiva, social, de linguagem) apreensível, constitui a ânsia de deriva do *Poema sujo*, a tentativa de apreensão, não do movimento da presença (da presença que se move), mas do movimento pelo meio, em meio, no limiar da articulação e da desarticulação das presenças, entre as suas formações. A face vertiginosa do *Poema sujo* é a deriva *dos* fluxos. Não a deriva *nos* fluxos, pois não há um algo ou alguém que derive *neles*, já que toda presença, mal aparece, é já levada a seu limiar fluido. Fluxos de matéria-fogo, de desejo, que atravessam, compõem e decompõem as presenças. A ‘expressão’ desta deriva é o delírio, o pensamento, a percepção e a afecção delirantes, ou melhor, a potência da infância (devir criança) ‘articulada’ como ‘construção’ de linguagem, como poema.

## 28. Representação, expressão e delírio

Na ânsia de apreender os fluxos da matéria-fogo (do desejo), Gullar procede com uma linguagem simples e chã, destituída do simbólico e do metafórico, mas também despojada de qualquer complicação neobarroca (como os concretistas gostavam de chamar a ‘poesia de invenção’ que fugia à concisão e à brevidade), próxima ao coloquial, que parece se conformar, de maneira o mais realista possível, aos objetos e ao sujeito, isto é, às *presenças* do eu e da cidade, como sua expressão e representação desmetaforizadas. A recusa do símbolo e da metáfora ou, pelo menos, seu uso parcimonioso e desconfiado, vem desde a fase concreta e neoconcreta de Gullar e certamente conflui com a mesma intenção poética de Cabral e dos concretistas de buscar uma poesia agnóstica, sem os resquícios da gravidade metafísica ou das extrapolações transcendentais, ainda presentes, em graus diversos, nos mestres modernistas, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Mas esta linguagem, tão diretamente realista ou expressiva tem também os seus perigos. Como realismo chã, ela pode recair no mero registro da paisagem e dos eventos, o que de fato ocorre no “movimento nº 6”. Como expressão subjetiva, que não se furta a exprimir os afetos (e a afetividade não é evitada no poema), o perigo é a recaída numa espécie de romantismo (ou neo-romantismo) singelo e até mesmo sentimental. Em todo caso, seja como representação realista ou expressão subjetiva, tal linguagem não deixa de ser a mimese realista ou denotativa, se é que se possa dizer assim, de duas *presenças*: o eu e a cidade, ou melhor, o sujeito e a sociedade.

É que a matéria-fogo que o poema persegue é, em si mesma, desarticulada e, como tal, inapreensível — irrepresentável, inexprimível. Ela, na verdade, não tem nem um si mesmo, uma essência, uma zona de estabilidade. Como nas imagens com as quais o poeta tenta dela se aproximar, “horizonte de trabalhos infinitos” ou fogo que “por dentro e por fora me trabalha”, sua natureza é difusa, fugidia e instável: sua estabilidade só acontece na presença, na estrutura dos entes.

A estratégia do poema é, então, partir de uma linguagem que remeta à *presença* o mais diretamente possível, partir da representação e da expressão mais normatizadas, mais conformes à *doxa*, ao que se entende comumente por poesia social ou subjetiva, tão em moda à sua época — quanto à poesia social de apelo imediato, o próprio Gullar a praticou em muitos momentos de *Dentro da noite veloz*, livro imediatamente anterior ao *Poema sujo*. Partir de uma linguagem que remeta à presença e fazê-la precipitar no delírio (potência da infância) e no esforço pensante (potência do pensamento). Fazer pensar, delirantemente, a

representação e a expressão, atingir o limiar da linguagem como corpo estruturado, da mesma forma que o corpo do eu e da cidade são levados a seus limiares, nos quais deixam de ser organismos e se compõem num CsO. Ao lado de um eu como “corpo atravessado” e de uma cidade como “horizonte de trabalhos infinitos”, a linguagem se desarticula como pensamento delirante, ou simplesmente *delírio*. Não que este expresse ou represente a matéria-fogo, mas o delírio é já matéria-fogo, linguagem-matéria-fogo, linguagem-desejo. Sua relação com as matérias fogos ‘da cidade’ e ‘do eu’ é menos de representação ou expressão que de composição. A linguagem, como delírio não quer ser um duplo, uma analogia ou uma mímese refratária ou conforme da realidade subjetiva ou objetiva, mas quer, efetivamente, compor, como fluxo a mais, com os fluxos do eu, desfeito em corpo atravessado; e os da cidade, que se expande como horizonte de trabalhos infinitos:

Debaixo desta árvore  
sinto no rosto o calor  
de suas flores vermelhas (como  
se dentro de um relâmpago)  
Podiam ser de trapo  
essas flores, podia  
ser de pano esse  
clarão vegetal —  
que é a mesma a matéria da flor,  
da palavra  
e da alegria no coração do homem.  
(DNV, p. 213)

Este poema, o antepenúltimo de *Dentro da Noite Veloz*, antecede “Ao nível do fogo” que, dizíamos, poderia ser um prefácio do *Poema sujo*. Pode-se dizer que ambos o prefaciam, pois aqui também emerge uma consciência poética que vislumbra a matéria-fogo (à qual remetem os termos calor, vermelhas, relâmpago e clarão vegetal) comum ao real objetivo (flores), à linguagem (palavra) e ao sujeito (coração do homem). Os dois últimos poemas de *Dentro da noite veloz* são uma espécie de prenúncio do *Poema sujo*, são a ‘expressão’ de sua ânsia em atingir as circulações da matéria-fogo, de compor com ela, ou melhor, em meio a suas velocidades.

## 29. A recusa da totalidade

Talvez haja, metaforizado, um breve fascínio estruturalista no *Poema sujo*, quando, no “movimento nº 9”, há uma reflexão sobre a melhor maneira de ver uma cidade:

E que melhor se vê uma cidade  
quando — como Alcântara —

todos os habitantes se foram  
e nada resta deles (sequer  
um espelho de aparador num daqueles  
apostos sem teto) — se não  
entre as ruínas  
a persistente certeza de que  
naquele chão  
onde agora crescem carrapichos  
eles efetivamente dançaram( ...)  
(PS, p. 266-267)

Quando a vida (humana) se vai é que melhor se pode ‘ver’ a cidade, ou melhor, contemplar de uma vez por todas a totalidade de sua estrutura abandonada pelas forças, pela matéria-fogo dos homens. Estas são um impedimento à visada estrutural, pois não cessam de alterar a forma urbana, de trabalhar a cidade:

Deste modo *o relevo e o desenho das estruturas tornam-se mais visíveis quando o conteúdo, que é a energia viva do sentido, se encontra neutralizado*. Um pouco como a arquitetura de uma cidade desabitada ou destruída, reduzida ao esqueleto por uma catástrofe da natureza ou da arte. Cidade não mais habitada mas também não simplesmente abandonada: antes assombrada pelo sentido e pela cultura. [grifo meu] (DERRIDA, 1995, p. 15)

A fascinante Alcântara é a cidade morta, “assombrada pela cultura” e é nela que o poema se fixa por um momento (que ‘dura’ uma estrofe) para constatar que o panorama da totalidade só se consegue quando a força da vida cessa. Esta imagem da morte, de algo cuja vida passada assombra os vivos como um fantasma é análogo ao caminho formalista que Derrida acusa na crítica estruturalista, a qual busca uma linguagem pura em que a totalidade de uma obra (cidade) está feita de uma vez por todas, livre da mácula do trabalho incessante das forças. Ao continuar o raciocínio, Derrida nos descreve o assombramento (figura da morte) como a maneira estruturalista de se atingir a presença (ou a ausência, seu reverso metafísico): “Este assombramento que a impede aqui de voltar a ser natureza é talvez em geral o *modo de presença ou de ausência da própria coisa na linguagem pura*. Linguagem pura que gostaria de abrigar a *literatura pura*.” [grifos meus] (DERRIDA, 1995, p. 16)

Enquanto em Derrida a metáfora da cidade refere-se à obra literária, a Alcântara de Gullar, pelo menos num primeiro momento, denota a realidade (social) da urbe. Mas como dissemos, não deixa de ser uma metáfora estruturalista, que aponta na visada estrutural uma petrificação da vida, na qual a cidade emerge como fantasma, ou como panorama do passado: “A partir de então [da perspectiva estruturalista] é possível o panorama, a panorografia” (DERRIDA, 1995, p. 15). Em outro momento do *Poema sujo* (no “movimento nº 7”), Gullar coloca a questão do panorama, desta vez de forma espacial:

debaixo daqueles telhados encardidos  
de nossa pequena cidade  
a qual  
alguém que venha de avião dos EUA

poderá ver  
postada na desembocadura suja de dois rios  
lá embaixo  
e como se para sempre. Mas  
e o quintal da Rua das Cajazeiras? o tanque  
do Caga-Osso? a Fonte do Bispo? a quitanda  
de Newton Ferreira?  
Nada disso verá  
de tão alto  
aquele hipotético passageiro da Braniff.  
(PS, p.256)

A visão fantasmática de Alcântara e o panorama aéreo de São Luís são signos da totalidade e da imutabilidade estrutural (“postada como se para sempre”) que não sabe das forças que percorrem (e formam) o seu tecido, como uma morfologia do corpo esquecida de sua fisiologia. Corpo da cidade, mas também do sujeito e da própria linguagem, que, como vimos, são levados à sua condição limiar de circulação, de matéria-fogo.

A visão de Alcântara e o panorama de São Luís funcionam como contrapontos ao que o *Poema sujo*, de fato, intenta: ao invés captar, representando ou exprimindo as *presenças* do eu e da cidade (panorama do sujeito e da sociedade), o texto quer captar as circulações, se imiscuindo a elas. Para isto, o poema também recusa, para si, a primazia da linguagem como organização estrutural, pois o texto se precipita em circulação de sentidos, como delírio. Este se constrói de modo a não *ver* uma cidade fantasmática ou onírica (o perigo é grande, pois se trata de uma São Luís recordada) como Alcântara, nem uma cidade paisagem, como a São Luís do alto. O *Poema sujo*, como delírio, é uma dupla recusa da contemplação da totalidade. Recusa temporal, que se nega a recordá-la como coisa passada, e recusa espacial, que se nega a vê-la como coisa mirada. Recusa da totalidade, independente do nome e da natureza que ela assuma (presença, ser ou estrutura) e da domesticação das forças que ela abriga e conforma (ou enclausura) em estruturas, subjetivas, sociais ou verbais.

### **30. As velocidades**

O penúltimo “movimento” que se destaca do jorro tem como temática as circulações da cidade, com sua profusão de velocidades e sistemas (e seus centros). A cidade é experimentada como puro movimento, sem lei ou centro que reja suas gravitações disparatadas. Ou melhor, se há um princípio para a ‘ordem’ dos sistemas, este é o desejo, matéria-fogo que, no entanto, não é centro ou essência, mas fluxo que gira ao redor. O centro é que se sustém pela periferia, sua ‘essência’ é constituída pelas margens (limiares) que são os fluxos do desejo:

Porque  
diferentemente do sistema solar  
a esses sistemas  
não os sustêm o sol e sim  
os corpos  
que em torno dele giram:  
não os sustêm a mesa  
mas a fome  
não os sustêm a cama  
e sim o sono  
não os sustêm o banco  
e sim o trabalho não pago  
(PS, p. 270)

Por isto tantos são os sistemas e velocidades quanto são as formas que o desejo organiza. Desejo dos homens, pois a cidade é o habitat por eles construído e que os constrói (por eles atravessado e que os atravessa), lugar coletivo do signo, da cultura e do trabalho. Mas também desejo para além ou aquém do humano, desejo vegetal, animal, geológico e cósmico. Pois a natureza do desejo é não se conformar em ser o desejo de um ente presente, mas que atravessa, constitui e desarticula as presenças. O desejo dos homens é seu limiar, com os outros homens, com a língua e a cultura dos homens, mas também limiar entre o humano e o natural, onde a dicotomia entre ambos vacila, não para celebrar uma comunhão metafísica com a pureza da natureza (a natureza como presença sobre-humana à qual o homem se reintegraria). A dicotomia vacila, mas para constatar que a excrescência (a fluxão) que é o desejo suja tanto o humano quanto o natural, que a circulação incessante da matéria-fogo desarticula e destitui a ambos como presença pura, desde as entranhas. É por estar na mesma condição de circulação heterogênea, irreduzível à presença, que homem, linguagem, cidade e natureza (física, vegetal e animal) se imbricam no espaço da urbe e no corpo do eu, não como comunhão, mas como desdobramento infinito: este um dos sentidos para o qual aponta a expressão “horizonte de trabalhos infinitos”.

Assim como o corpo atravessado do poeta se compõe como um monturo de matérias-fluxos heterogêneas, o corpo da cidade é uma acumulação, uma cumulação, um desdobramento e um redobramento de coisas, pessoas, eventos, plantas, animais etc, que circulam por ela em velocidades diversas e compondo inumeráveis sistemas. O intento aqui é experimentar a cidade como multiplicidade. E o procedimento poético, se é que possamos dizer assim, para esta experimentação é ainda o delírio:

Não tem a mesma velocidade o domingo  
que a sexta-feira com seu azáfama de compras  
fazendo aumentar o tráfego e o consumo  
de caldo de cana gelado,  
nem tem  
a mesma velocidade  
a açucena e a maré

com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas  
a penetrar soturnamente o rio  
noutra lentidão que a do crepúsculo  
que, no alto,  
com sua grande engrenagem escangalhada  
moia a luz.  
Outra velocidade  
tem Bizuza sentada no chão do quarto  
a dobrar os lençóis lavados e passados  
a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como  
se a vida fosse eterna.  
(PS, p. 265)

O delírio, o jorro verbal do “movimento nº 1”, persiste, com sua enumeração disparatada, com sua acumulação de acontecimentos heterogêneos que circulam pela cidade e a constituem como circulação. Esta proliferação da linguagem que se precipita em fluxos (jorro, delírio), como excrescência ou praga, é regida pela cumulação, pela conjunção “e”, expressão da aliança e do desdobramento, como no rizoma que Deleuze e Guattari (1995b, p. 37) conceituam: “A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.”. De fato, no trecho acima os termos de sentido negativo e alternativo (“Não tem”, “nem tem”, “noutra”, “Outra”) e as comparações entre o domingo e a sexta-feira, a açucena e a maré, formam um encadeamento das velocidades diversas de coisas e eventos também diversos que se conjugam, em sucessão ou ao mesmo tempo, no espaço da cidade: velocidade do domingo *e* da sexta-feira *e* da açucena *e* da maré *e* do crepúsculo *e* de Bizuza. É pela conjunção cumulativa que a enumeração disparatada do delírio proporciona que o ‘humano’ e o ‘natural’ se avizinhem, se sucedam e, por fim, se imbriquem continuamente um no outro, a ponto da distinção entre natureza e cultura vacilar, como se ambos fossem arrastados no mesmo fluxo circulatório. A conjunção “e” proporciona o encadeamento e a indistinção dos fluxos, como se os elementos da natureza e cultura se conjugassem livres de qualquer relação de anterioridade ou valor (livres dos problemas ontológicos da origem e da essência, dos graus de pureza ou impureza).

Esta enumeração disparatada, regida pela conjunção “e” é o ‘regime formal’ de todo o “movimento nº 9”. Sob este aspecto ele é análogo ao jorro verbal inicial, delírio que se desata nas primeiras páginas do poema. *Na verdade, a enumeração delirante, sob diversas formas, é uma característica ‘constituente’ da linguagem do Poema sujo, que o atravessa de ponta a ponta.* ‘Constituente’ entre aspas, pois ao mesmo tempo que perfaz uma estrutura de linguagem, uma sintaxe, uma ‘lei’ do poema, que o faz presente como construto estruturado, o disparate da enumeração é um processo de desarticulação da linguagem, que a torna delirante e destrambelhada, que leva a estrutura do texto a seu limiar, no qual o sentido se encontra à

deriva e a estrutura se abre ao desdobramento sem fim. O limiar não é o processo ou o lugar em que a estrutura poética se multiplica ou se destroça, como se o poema como construção, a cidade como representação e o eu como expressão, fossem os cacos ou a proliferação de uma unidade perdida ou porvir. Antes, o limiar da estrutura poética é o ‘processo’ cumulativo (e.. e... e...) da circulação dos fluxos do delírio que possibilita sua emergência como presença estética e o ‘lugar’ ou *meio* no qual este encadeamento de fluxo se faz, no qual a presença do poema como objeto estético estruturado está por vir, onde ainda não é.

É neste sentido que o *Poema sujo* se inicia, nos seus primeiros versos umbilicais, antes da linguagem, como queria Gullar. Antes de sua estruturação como discurso poético ou mesmo falado. Mas em certo sentido, também as suas primeiras páginas de jorro verbal estão antes da linguagem (são arquilinguagem, *arque*) ou, pelo menos, no seu limiar da desarticulação verbal: o jorro como proximidade do caos. Mais ainda, o poema inteiro encontra-se nesta anterioridade lingüística, pois todo ele é atravessado pelo jorro delirante. Antes que não indica um tempo primordial e imaculado, o tempo da língua da infância como presença pura ou sentido essencial, mas sim o antes do delírio como transe da linguagem, como circulação do desejo, impura desde as entranhas, como abertura absoluta aquém da construção estrutural, mas que também não é o transe (inspiração) romântico ou profético, o qual expressaria a voz humana ou sobre-humana de uma presença plena. Na linguagem do *Poema sujo* há um duplo e perigoso jogo do delírio, uma dupla deriva textual, que evoca tanto a *expressão metafísica* quanto a *construção estrutural*, mas para passar à margem destas poéticas consagradas, por entre elas: por um lado é um transe ou inspiração (pirada) sem o plano transcendental de uma presença que seja a foz e o sorvedouro de seu fluir textual; por outro é uma construção (desarticulada) de uma textura cuja sintaxe se faz pela brutalidade plana e aleatória da enumeração disparatada e incessante que solapa o fechamento estrutural.

### 31. O regime do delírio

Mas se a enumeração disparatada do delírio atravessa todo o *Poema sujo*, não o faz do mesmo modo em todas as suas partes. No “movimento nº 9” um esforço de pensamento vai distribuir o furor enumerativo em torno de dois assuntos complementares: a profusão de velocidades dos fluxos que circulam na cidade e os inumeráveis sistemas (centros) que eles perfazem:

É impossível dizer  
em quantas velocidades diferentes  
se move uma cidade

a cada instante  
(sem falar nos mortos  
que voam para trás)  
ou mesmo uma casa

onde a velocidade da cozinha  
não é igual à da sala (aparentemente imóvel  
nos seus jarros e bibelôs de porcelana)  
nem à do quintal  
escancarado às ventanias da época

e que dizer das ruas  
de tráfego intenso e da circulação do dinheiro  
e das mercadorias  
desigual segundo o bairro e a classe, e da  
rotação do capital  
mais lenta nos legumes  
mais rápida no setor industrial, e  
da rotação do sono  
sob a pele,  
do sonho  
nos cabelos?

e das tantas situações da água nas vasilhas  
(pronta a fugir)

(PS, p. 267-268)

Os três primeiros versos do trecho acima são uma constatação e um desejo. A constatação da impossibilidade de se captar com o texto as inumeráveis velocidades de um instante da cidade e o desejo de dizê-las, de explorá-las, de se imiscuir a elas com uma percepção ubíqua, aberta à vertiginosa circulação de fluxos de um instante urbano. O que se segue é a tentativa de construir um texto (uma textura) capaz de abrigar tal percepção ubíqua. A técnica evoca a do narrador onisciente do romance realista, que se move no espaço-tempo da narrativa a seu bel prazer. De fato, a voz lírica se despersonaliza e vai percorrer um encadeamento de eventos, espaços e objetos que só seria possível a uma espécie de Deus textual (o narrador onisciente). Mas enquanto o narrador onisciente tradicional usa de seu poder de ubiqüidade de forma transparente e natural, de modo que o leitor não perceba e nem questione este poder, a voz lírica constata a sua impossibilidade, fascina-se com a ubiqüidade e a busca, não para manejar fatos e personagens, mas para sentir e pensar este estado ‘divino’. O narrador onisciente pode estar em todos os lugares ao mesmo tempo e os seleciona de acordo com suas necessidades narrativas, mas a voz poética quer aqui efetivamente percorrer todos os lugares da cidade no instante. A onisciência realista é um artifício para produzir um efeito de real no tecido do texto, um modo do narrador desaparecer e fazer surgir de seu foco um mundo de aparência puramente objetiva, como se a história se contasse por si mesma. Aqui, a onisciência é ao mesmo tempo uma técnica e um tema, um meio e um fim em si mesmo, ela não serve a uma história, mas a um desejo de ubiqüidade, de sentir e perceber um instante do cosmo urbano: é um desejo cósmico. Não é um poder à disposição da voz, que ela lançará mão de acordo com suas necessidades, mas um estado (mental? textual?) a ser

atingido, mas desde sempre já atingido, por meio do enleio dos fluxos que se encadeiam de modo disparatado no fluxo textual do delírio. No limite, embora o poema evoque a onisciência e a ubiqüidade como técnicas, não se trata nem de uma nem de outra, pois estas supõem um mundo (textual) como objeto e um ser todo poderoso que o construa, o conheça e o manipule de forma total. E o *Poema sujo*, menos que exprimir o controle de um ente pelo outro, é signo do espanto, de uma consciência vertiginosa que constata a interminável imbricação dos fluxos dos entes e entre os entes: uma percepção da circulação geral que é o mundo, o eu e também o texto.

Esta consciência vertiginosa ou pensamento delirante percorre sucessivas e diferentes velocidades (as circulações) e as explora brevemente: a velocidade dos mortos que voam para trás; a da casa que possui várias velocidades, de acordo com seus vários espaços; a das mercadorias que remetem à circulação também variável do dinheiro. Depois, estas velocidades vão sofrer uma inflexão para a intimidade, para o sono e o sonho e para os pequenos espaços das águas nas vasilhas. O trecho, na verdade, não se fecha aí, ele continua com sua enumeração vertiginosa de velocidades, sob o regime da acumulação, da conjunção “e”, por mais página e meia. Tínhamos dito, no item 10, que o *Poema sujo* se constrói textualmente como um moto contínuo energético e que para isto contribuem a organização espacial dos versos, a linguagem coloquial e a quase ausência de pontuação. Mas o que é decisivo para este andamento vertiginoso é a insistente exploração da enumeração disparatada (do delírio) como procedimento poético. Ela é vertiginosa por ser uma constante abertura: a enumeração só cessa por um corte que se evidencia como arbitrário e há sempre a impressão de que ela poderia não parar, assim como sempre se pode perguntar por que se começa num ponto e não em outro. Por outras palavras, o delírio dá a impressão (mas a impressão é o real no texto, é o que se imprime na mente do leitor a partir do impresso no papel) que a voz poética entra e sai sempre no meio das coisas, que a estrutura do texto não se fecha, que, enfim, na sua construção o poeta se descola das poéticas estabelecidas no modernismo, como observa Lafeté (2004, p. 208):

[...] não há como negar que ao menos um extenso segmento da vida nacional está representado neste poema de tanto êxito. Sem nacionalismo e sem populismo, mas para uma segura atenção para os movimentos da interioridade; sem zelo dogmático de doutrinas, também, *mas com uma liberdade enorme no uso dos processos poéticos*, que compreendem a livre associação de imagens, o fluxo da consciência e o tratamento flexível e arbitrário do tempo. [grifo meu]

Os princípios da crítica de Lafeté são modernistas e ele fala em termos de expressão do sujeito e representação da sociedade, mas há, aqui, uma aguda percepção da estranha originalidade do poema, que o crítico reputa à extrema liberdade com que o poeta mescla e

utiliza os métodos e as técnicas da poesia modernista. De fato este uso novo e mesclado existe, mas sob o regime do delírio que, na verdade, faz vacilar os critérios e fundamentos da crítica e das várias poéticas modernistas (incluindo Cabral e o concretismo, limiares modernistas).

Neste sentido o delírio, como enumeração disparatada, mais que uma técnica poética (um procedimento estético) tem uma dimensão ética (de visada de mundo), de recusa da representação, da expressão e da construção, concebidas em termos modernistas como signos de totalidades estruturadas, sejam elas o sujeito, a sociedade ou o texto. Quando Deleuze e Guattari (1995b, p. 37), falam sobre a conjunção “e” (sobre a enumeração) eles enfatizam sua abertura absoluta:

Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, *entrar e sair, não começar nem terminar*. [grifo meu]

De fato, a impressão é que Gullar entra e sai da fluxão, que não só o “movimento nº 9”, mas todo o poema se faz como um percurso quebrado e aleatório, uma deriva textual sem fonte e sem foz, sem fundamento ou teleologia. Uma deriva na memória, na cidade rememorada. Na verdade uma deriva de fluxos uns nos outros: memória (sujeito), texto (linguagem) e cidade (sociedade) se desarticulam em regimes de fluxos (em corpo atravessado, em delírio e em desdobramento infinito) e derivam entre si. Trata-se de uma deriva, nos dois sentidos da palavra: por um lado, cada um destes regimes de fluxos se tornam um meio no qual os outros estão à *deriva*, ou seja, são um meio a ser explorado; por outro lado, estes regimes *derivam*, no sentido de brotarem e se desenvolverem, uns dos outros sem cessar. O texto, por exemplo, é um regime de fluxos que, ao invés de exprimir e representar, conecta-se com os dois outros regimes de fluxos que são as memórias do corpo e as circulações da cidade. É nestes dois sentidos que o delírio é uma deriva da linguagem e para fora da linguagem, não como representação ou expressão de entidades não lingüísticas, mas como fluxo a mais que explora o seu fora e se imbrica, desde as entranhas, com ele: o delírio, como linguagem, é essencialmente um fora da linguagem. Mas o fora essencial é a própria impossibilidade da essência, é dizer que todo o cerne é, desde sempre, limiar, fluxão, impureza, excrescência.



o dia  
que passa  
— ou passou —  
na cidade de São Luís.  
(PS, p. 268-269)

A pêra é comparada didaticamente à cidade que, como ela, é uma composição de velocidades diversas. Não que a pêra seja um microcosmo da cidade, não há aqui traço de simbolismo alquímico (analogia entre o micro e o macro), mas uma constatação meramente empírica de dois acontecimentos do mundo (pêra e cidade) semelhantes segundo o aspecto das velocidades que os compõem. Apesar do didatismo, tal constatação não ajuda o sentido a fazer um pouso seguro, muito pelo contrário, faz apenas encadear e imbricar mais duas circulações: a da pêra e a da cidade. A conclusão não é uma síntese dialética, uma analogia metafórica ou simbólica, nem um desfecho causal, mas consiste em mais um processo de acumulação operado por meio da conjunção “e”: as velocidades da pêra e as da cidade.

Ao encadear de maneira sóbria, diria mesmo bruta, as velocidades da cidade ao longo do texto, o delírio constrói uma espécie de plano cumulativo no qual se torna impossível uma perspectiva, entendida como um movimento de profundidade que aglutinaria em torno de um ponto de fuga (um ponto mais grave que permitiria a inflexão para um sentido profundo) as matérias que circulam na cidade, na memória do sujeito e, por fim, no texto. Qual o sentido último (essencial) destas circulações? As formações históricas? A expressão subjetiva? Uma certa estrutura textual? Qual a característica que realmente interessa nas circulações? Os fluxos da psique, do capital, do texto, da natureza, da sexualidade? Há uma perspectiva engajada, transcendente, nostálgica? O movimento do texto dificilmente se deixa apreender por uma dessas profundidades de sentido de uma vez por todas ou, por outras palavras, é refratário à estruturação segundo uma ou várias destas perspectivas essenciais.

No detalhe o “movimento nº 9” é sóbrio, realista e didático, mas ao longo do encadeamento há uma perda de referência por parte leitor que se vê numa deriva de velocidades e sistemas que se sucedem num moto contínuo. É difícil fazer parar o sentido, ele mesmo uma circulação delirante. Todas as matérias, sob todas as perspectivas são vertidas num movimento intenso e incessante de fluxos imbricados, brotando, dobrando e se desdobrando, quase que aleatoriamente, uns nos outros. Fluxos da matéria-fogo da urbe, que são também fluxos da memória e do texto. Mas urbe, memória e texto não formados como presenças estruturadas, mas ‘deformados’ como potências do fora, como corpos limiares numa situação de porosidade extrema.

O que se percebe no “movimento nº 9” (assim como no “movimento nº 4”) é uma explicitação do funcionamento do delírio em todo o *Poema sujo*. De como o realismo e a simplicidade de suas células textuais (chamemos assim as pequenas extensões de texto que se aglutinam em torno de um assunto, como a velocidade dos gatos pela casa, por exemplo), organizadas como pensamento em torno de duas temáticas (velocidades e sistemas), quando consideradas numa extensão maior, tornam-se, por efeito da cumulação e da imbricação das circulações, intensas e vertiginosas. O poema perfaz, assim, uma textura extremamente complexa, mas plana, leve, veloz e energética. Uma textura fugidia, refratária tanto à gravidade do significado (estrutura) profundo do sujeito ou da história, quanto ao peso significante da forma estrutural.

### 33. Dimensão cósmica

É somente por esta via cumulativa do delírio que o *Poema sujo* atinge a amplitude cósmica que nos dá uma sensação quase épica ao percorrê-lo. A sensação de ambição extrema do texto, que quer abarcar tudo o que compõe a cidade e a atravessa para além de seus limites, que busca penetrar em todas as suas dimensões, desde seus pequenos mundos e durações, como as velocidades da pêra, dos gatos, dos pombos, da luz solar sob o guarda-roupa, passando pela dimensão humana das ruas, da casa e de Bizuza, até o macroscópico que a extrapola para o cosmo da cidade e além dela, como as velocidades das nuvens e do crepúsculo. Tal amplitude, que vai do infinitesimal à infinitude, não é resultado de um processo analógico entre micro e macrocosmo e nem da sondagem estética de leis (físicas ou metafísicas) ou arquétipos que regulam ou guardam o sentido ou a forma do mundo. Ela é atingida por meio do delírio, pela construção do texto como um desdobramento das matérias, como se o monturo em que se constitui o *corpo atravessado* do “movimento nº 2”, a *pluralidade de dias* do “movimento nº 4” e a *profusão de centros de velocidades* do “movimento nº 9”, fossem explorados em suas dobras e redobras de amontoado caótico.

Uma acumulação de matérias bastante concretas, tratadas ao modo realista quando consideradas no seu detalhe, mas que, ao longo da cadeia enumerativa descamba, como vimos, para a deriva do delírio, ‘expressão textual’ das circulações da matéria-fogo (desejo). Por outras palavras, um caminho que, do micro ao macro, vai do tratamento sóbrio e realista das ‘matérias concretas’, numa linguagem denotativa, próxima ao real convencional, à linguagem do delírio que, por acumulação, atinge a profusão de circulações da não menos concreta matéria-fogo, o que dá a impressão (imprime) no leitor de vertigem. O cósmico, atingido desta maneira, pelo incessante desdobramento das matérias, escapa ao abstrato

universal e ao metafísico, e mesmo a um cosmo estrutural, regulado por leis e relações subjacentes (inconscientes). Trata-se de um cosmo pleno e vertiginoso (corpo cósmico), mas povoado exclusivamente por singularidades concretas. Um cosmo extenso e aberto, mas que só pode ser experimentado como micro-circulações de intensidades. Mundo que só pode ser fruído por meio da exploração localizada da imbricação de suas matérias-fluxos heterogêneas e nunca por um sujeito que se distancia dele como objeto e o contempla em sua totalidade e unidade. O próprio sujeito, como vimos, é uma conjunção de fluxos heterogêneos (corpo-atravesado), ou seja, é uma fluxão a mais, uma singularidade a mais em meio às multiplicidades cósmicas. Explorar ou experimentar neste caso é sempre uma ação intensa e local, como um tateio, mesmo que se alcance/vislumbre todo o cosmo.

O *Poema sujo* se lança como textura e exploração do mundo, como desdobramento incessante, mas também como construção escangalhada, das inumeráveis dobras e fluxos dos corpos (da cidade, do texto, da memória, da casa, das coisas, pessoas, animais etc) em busca de um corpo pleno cósmico, que não constitui uma unidade ou totalidade idêntica a si (presença), mas se perfaz continuamente como pura diversidade (impureza absoluta, diferença ou multiplicidade) atravessada e composta por circulações, pela matéria-fogo do desejo, CsO.

#### **34. Caos e cosmo**

Corpo cósmico que emerge como proximidade ou limiar do caos, como aliança e combate com as potências do caos. O jorro inicial do “movimento nº 1” é quase caos, amorfia enumerativa da linguagem. Esta sai em jatos verbais, nos quais os sentidos se formam e deformam no tempo do instante, numa velocidade rápida demais que beira o inapreensível. É necessário um mínimo de formação e de estratificação da linguagem para reduzir a velocidade da circulação das massas caóticas da memória (pensamento), permitindo a emergência do poema como coisa estética. Os “movimentos” seguintes são tentativas de redução da vertiginosa velocidade inicial e neste sentido são uma luta contra o caos e a amorfia. As temáticas são destacadas em “movimentos” que passam a circular como texturas de sentido delirantes, mas minimamente apreensíveis. Por outro lado, a estética do delírio que se processa por meio do encadeamento cumulativo é uma maneira de preservar a vertigem e a energia do caos, um modo de fazer agir, no seio da articulação da linguagem, a potência do limiar e da desarticulação do caos. O corpo pleno cósmico que o poema intenta é, desta forma, a articulação da desarticulação, uma forma (construção) estética atravessada pelas forças do caos: “A arte capta um pedaço de caos numa moldura, para formar um caos composto que se

torna sensível, ou da qual retira uma sensação caótica enquanto variedade.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 264). Um movimento da ordem contra o caos, mas que se alia ao caos contra a ordem convencional da *doxa*, contra as poéticas estabelecidas e consagradas, numa luta estética que se caracteriza também como ética, contra os modos de percepção sedimentados (petrificados, mortificados):

os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista, abre uma fenda no guarda-sol, rasga até firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézane, silhueta de Macbeth ou de Ahab. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 262)

Dupla extrapolação. *Extrapolar o caos*, fazer sua amorfia se curvar à ordem dinâmica da protoforma de um corpo pleno, cósmico, intenso e diferido. E, no mesmo movimento delirante, *extrapolando as estruturas e presenças consagradas pela doxa*, desarticulando-as por meio de uma aliança com as potências do caos. Eis, ao que parece, a intensão (desejo) textual do *Poema sujo*, no que ele tem de experiência estética original, estranha ao modernismo e mesmo ao concretismo.

### 35. A transcendência terrena

Neste aspecto outro poema longo e delirante do modernismo, a *Invenção de Orfeu*, compartilha com o *Poema sujo* este perigoso jogo de atração e afastamento com o caos. Mas no poema de Jorge de Lima a irregularidade e fluidez textuais e a obscuridade metafórica e simbólica, se jogam com o caos, resgatam incessantemente a presença do ser, que é a presença do próprio Deus cristão. O caos, no caso da *Invenção de Orfeu*, parece fruto da incapacidade humana de apreender a complexidade extrema da ordem divina: a aparente desordem do caos como ordem transcendental inapreensível ao homem. O delírio (linguagem caótica) se configura, então, como a expressão ou manifestação do juízo de Deus, palavra portadora da Verdade, do Absoluto ou da Essência e que pulsa *ao fundo*, sob (no inconsciente, nas profundezas, nos primórdios) a alucinação textual, como se o poema sofresse (não entendendo este termo como juízo de valor) de uma fé na divindade, tão difusa quanto profunda. Fé da qual a estética surrealista, não raro, também padece. Assim, o surrealismo se configura como uma espécie de neo-romantismo de vanguarda, com o qual a *Invenção de Orfeu* tem muitos pontos de contato e do qual o *Poema sujo* se afasta, não obstante ambos se abandonarem a um transe delirante. No caso do primeiro, trata-se do abandono de uma ordem

terrena (do sujeito, da linguagem, do mundo dos homens) a um caos que, na verdade, levará ao encontro de uma ordem extraterrena definitiva.

No caso do poema de Gullar, pode-se dizer que o abandono das ordens/presenças terrenas se dá em favor de uma perigosa deriva nas matérias-fogo (desejo) heterogêneas e ainda mundanas, que formam, perpassam e dissolvem as presenças. Se há alguma possibilidade de transcendência no *Poema sujo*, ela só pode se dar *em meio* às matérias-fogo do mundo, como efetuação (plenitude) localizada e precária dos fluxos terrenos do desejo. Se a transcendência de *Invenção de Orfeu* sofre da fé no divino, a iluminação que o *Poema sujo* pode oferecer se esquivava da fé, em todas as suas nuances, inclusive a sacralização da linguagem, se consubstanciando numa frágil plenitude, que padece de uma irremediável e radical mundanidade, como afirma o próprio poeta:

Sei que para o impasse da poesia e do homem não há soluções definitivas: pretendo que a poesia tenha a virtude de, em meio ao sofrimento e ao desamparo, acender uma luz qualquer. Uma luz que não nos é dada, que não desce dos céus, mas que nasce das mãos e do espírito dos homens.” (GULLAR, 2006, p. 152).

### 36. A cidade amada

Me reflito em tuas águas  
recolhidas:  
    no copo  
d'água  
no pote d'água  
na tina d'água  
no banho nu no banheiro  
vestido com as roupas  
de tuas águas  
que logo me despem e descem  
diligentes para o ralo  
como se de antemão soubessem  
para onde ir  
    Para onde  
foram essas águas  
de tantos banhos de tarde?  
(PS, p. 261-262)

O eu lírico se vê nas águas de São Luís, como Narciso se vê na fonte. As águas, elemento primordial, podem ser lidas como a metáfora da fonte da memória, como espelho no qual a consciência se duplica e se reconhece. Águas que são recordadas em situações cotidianas, contidas no copo, no pote e na tina, recipientes nos quais se encontram represadas (“recolhidas”). Mais que recordadas, elas são recortadas do dia a dia e postas num movimento metafórico que remete, ao mesmo tempo, à duplicidade e à unidade entre o eu e o outro, entre o sujeito amante e a cidade, objeto do amor. Na verdade, a evocação de Narciso é apenas um aspecto deste amor, pois não se trata apenas do eu que se duplica e ama seu reflexo. O duplo,

aqui, não remete ao mesmo, mas ao outro que é a cidade. Mas a água também é metáfora da matéria-fogo, do desejo, pois mesmo “recolhida”, ainda é fluxo e circula entre homem e cidade como fluir afetivo que os liga e funde numa mesma identidade: daí a possibilidade do eu se reconhecer em suas águas: o outro se torna si mesmo e vice-versa. Mas apesar desta fusão amorosa, eu e cidade, sujeito e objeto do amor encontram-se, de início, bem delimitados, pois o reflexo implica ainda numa certa distância, num distanciamento, num ver-se no espelho das águas estáticas. O movimento de reflexão é, portanto, de reconhecimento e encontro consigo mesmo e com a amada através duma fusão amorosa entre duas presenças, mediadas pela memória.

As águas são o desejo ou o amor, mas também são águas da memória, da tomada de consciência de si através da rememoração das fontes. Mas se estas são espelho em sua superfície, têm também sua profundidade e opacidade, signo da anterioridade e do oculto, ou seja, do inconsciente. Há um esforço para recuperar estas águas, para fixá-las, estancar-lhes os fluxos para que possam permitir que o eu se veja e se reflita nelas. Os vasilhames são os símbolos desta apreensão das águas fugidias do inconsciente, de sua fixação numa situação de estancamento, mais propícia à reflexão.

Além de espelho as águas também são vestimentas:

vestido com as roupas  
de tuas águas

Como uma metáfora do envoltório, aconchegante e protetor, elas são uma espécie de segunda pele que delimita um espaço interior, útero ou casa, reforçando o caráter de intimidade subjetiva. Por fim, as águas são uma metonímia da cidade natal ou cidade de origem: quando o poema diz “suas águas”, evoca também toda a cidade. Por isto o poeta pode se reconhecer nelas, no seu reflexo, pois sua identidade é como se fosse parte da subjetividade coletiva que é a São Luís. E por este movimento metonímico, a cidade é também a casa (vestimenta) do poeta, espaço interior no qual ele se reconhece, que o acolhe e lhe dá proteção. Até aqui, há todo um movimento de busca e apreensão de uma subjetividade individual em simbiose com uma identidade coletiva que, mais que local, é nacional, como bem observou João Luiz Lafetá (2004, p. 207) : “a *identidade pessoal* revela-se como *identidade cultural*, inserida dentro de uma mais ampla *identidade nacional*.” [grifos do autor].

Mas logo a seguir esta água vaza e deixa nu o sujeito, ou seja, desamparado de si:

que logo me despem e descem  
diligentes para o ralo  
(PS, p. 262)





e da densidade semântica, a linguagem, que vinha num crescendo de tensão desde as redondilhas, torna-se convulsiva a partir do decassílabo, até a explosão escatológica, em merda.

Explosão que é também uma espécie de gozo, sexual e textual (da linguagem como do delírio explosivo). O que se evidencia aqui são os fluxos, claramente ligados ao desejo, que circulam entre homem e cidade. Fluxos de saliva, de fezes, de palavras (delírio), cujos sentidos se sobrepõem, como vimos, e cuja origem oscila entre a cidade e o homem. É impossível definir claramente quem produz qual fluxo, pois se é o eu lírico que produz o delírio, a merda, ele parece ser também o ânus da cidade (“me atochas / num cu / riço me fazes”): então é a cidade que delira?

O *Poema sujo* explora uma profusão de circulações ou, melhor dizendo, de fluxos, que são a matéria-fogo do desejo. Estes fluxos não são tratados de maneira abstrata, mas são encarnados nas coisas concretas do mundo (não esqueçamos que os temas do poema são cotidianos e sua linguagem é coloquial). Se em outros momentos os fluxos são as velocidades das coisas, a própria circulação das coisas e seres no espaço físico e social ou ainda evocam os sistemas (centros) em que se enovelam, neste trecho do “movimento nº 8” eles se traduzem em dois elementos, ou duas fluxões: a água e as fezes. E o fluxo de esgoto é, de certo modo, a expressão que conjuga a ambos, pois é água suja de fezes. A estes vem se sobrepor o fluxo de palavras, o delírio ou sonho que explode em merda, ou seja, como esgoto. E em meio a toda esta escatologia corre um fluxo de libido, amor que une poeta e cidade. O próprio sujeito, como vimos se precipita em fluxo de esgoto que rola pelos subterrâneos da cidade, o que sugere o contato sexual com a amante, com suas partes ‘suja’ e ‘eróticas’. O amor se realiza, portanto, pela profusão da fluxão e pelo inessencial (impureza), pelo contato dos fluidos dos corpos e, no limite, dos corpos em estado fluido (desejo).

Estes aspectos mundanos e imundos remetem ao corpo-atravesado do “movimento nº 2”, que se constitui como um monturo, um amontoado caótico. O esgoto, a água suja de fezes na qual o eu, a cidade e a linguagem se vertem, não deixam de ser também um monturo, um lixo da cidade, massa caótica que circula e fermenta nos subterrâneos. Isto implica na visão destas presenças (sujeito, cidade, texto) como excrescências (fezes, monturo) ou como órgãos da excrescência (o eu como ânus da cidade). A excrescência é, na verdade, o signo da fluxão heterogênea, oposta à permanência e unidade da essência (presença): eu, cidade e linguagem não têm um cerne, seu interior é, na verdade, um limiar, uma passagem de fluxos do desejo (matéria-fogo). Sob esta perspectiva, o amor não é um fluxo que vai de uma presença essencial a outra, de um sujeito a um objeto, mas é uma circulação que atravessa e constitui as presenças. Ele faz o sujeito entrar em transe, se apossa de seu corpo (o trecho é,

sem dúvida, um dos mais afetivos e intensos do poema), mas não remete a uma essência subjetiva ou sobrenatural (inconsciente) que se manifesta. Trata-se, antes, da manifestação da própria fluxão, do desejo em estado bruto, em sua condição radicalmente impura e heterogênea. *O transe e os sentimentos, portanto, não são expressões da subjetividade*, não se trata de uma lira subjetiva e nem de uma síntese entre sujeito e objeto (entre lira e antilira), mas de um outro regime lírico, estranho às categorias da crítica modernista e mesmo às teorias poéticas concretistas. Um lirismo em que a expressão dos afetos não remete necessariamente à intimidade, em que a própria idéia de intimidade, e seu oposto complementar, a objetividade (textual ou social), são postas em cheque.

“Um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas” (PS, p. 218): o sonho ou desejo que vem do interior e da anterioridade (as entranhas) é uma explosão de merda, sujo desde as origens. Sujo no sentido de evocar o chulo, a sexualidade, as imundícies terrenas e corpóreas, mas ao mesmo tempo sujo num sentido, talvez mais filosófico ou estético, de escapar à pureza e à fixidez das essências, sejam elas subjetivas ou objetivas, metafísicas, formais ou mesmo empíricas (pois as formações históricas e subjetivas são também estruturas empíricas).

É contaminado, ou melhor, constituído por esta sujeira (impureza, imundície, mundanidade) desde as entranhas, que o eu ama ardorosamente a cidade, que delira, em transe, por sua amante e explode em merda, numa espécie de gozo sujo. Após este gozo, ele segue explorando e se conjugando com o corpo (a carne) da cidade (amada), valendo-se ainda da enumeração delirante e da fluidez das redondilhas, mas de forma mais pausada e suave e sem a tensão dos versos anteriores. A voz não mais se dirige a um tu e se torna uma espécie de monólogo, o que relaxa a tensão emotiva, o enjambement quase não é usado, cessando o efeito de moto contínuo, e a acumulação de espaços percorridos da cidade, indicados pela preposição “na” no início de quase todos os versos, torna o movimento monótono e expansivo, como se depois da explosão sucedesse o cansaço e, por fim, o adormecimento.

Sobre os jardins da cidade  
urino pus. Me extravio  
na Rua da Estrela, escorrego  
No Beco do Precipício.  
Me lavo no Ribeirão.  
Mijo na fonte do Bispo.  
Na rua do Sol me cego,  
na Rua da Paz me revolto  
na do Comercio me nego  
mas na das Hortas floresço;  
na dos Prazeres soluço  
na da Palma me conheço  
na do Alecrim me perfumeo  
na da Saúde adoço

na do Desterro me encontro  
na da Alegria me perco  
Na Rua do Carmo berro  
na Rua Direita erro  
e na da Aurora adormeço.  
(PS, p.262-263)

O trecho que acabamos de ler faz parte do “movimento nº 8”, certamente o mais intenso do poema, do ponto de vista afetivo. Em quase todo o “movimento”, pode-se dizer que a voz delira numa espécie de transe afetivo, num transbordamento que se resolve na profusão heterogênea e na fusão, ainda heterogênea (pois a pluralidade não se curva à unidade ou à essência), entre os corpos fluidos (águas) do sujeito, da cidade e do texto. Trata-se, sem dúvida de um cantar de amares, como no amor trovadoresco, mas que se esquia de uma apreensão que o faça se resolver em termos de presenças ou essências. Se estas se insinuam, como identidade subjetiva e coletiva, logo o texto as destitui de sua pureza, levando-as ao limiar de sua consistência, afirmando-as como fluxos impuros, em incessante movimento: fluxos de fezes, de delírio, de esgoto, de libido. Mas o poeta não se esquia dos afetos e do transe, diria mesmo que não tem, diante deles, uma atitude reticente, como costuma ocorrer nos mestres modernistas, quase sempre desconfiados de recaídas romântico-sentimentais, mesmo os mais líricos, como Bandeira. Antes, Gullar afirma as potências do transe afetivo, deixa o texto se inundar por suas energias e nelas mergulha com todas as forças que pode.

### 37. O transe e os afetos

De fato, num certo Bandeira, Oswald, Mário, Drummond e Murilo, nas poéticas cabralina e concretista há uma profunda desconfiança, quando não uma completa interdição a tudo que remeta ao transe, ao afetivo, ao derramamento emotivo-verbal e ao motivo amoroso. Em *Lira e Antilira*, Luiz Costa Lima traça, de Bandeira a Cabral, passando por Mário e Drummond, o percurso desta destruição modernista do lirismo tradicional, calcado num romantismo sentimental, até a emergência da antilira seca, afiada e antiemocional de Cabral: “Entre a poesia de Manuel Bandeira e a de João Cabral existe uma unidade resultante do que chamamos de desestruturação de uma linguagem e estruturação doutra.” (LIMA, 1995, p. 18). O elemento chave para se entender esta mudança é a função da emoção no poema:

Em Manuel Bandeira, a emocionalidade é pouco ou quase nada reprimida. Palavras e sentimentos confluem. Aquelas são policiadas, a ironia insinua-se entre as confissões, mas, do ponto de vista da *forma*, são as emoções individuais que ditam o comportamento da composição. No ponto de chegada, em Cabral, ao contrário, as emoções e sentimentos estão subordinados a uma geometria intelectual que dita o rigor do verso e seu tipo de exploração. Seriam estas diferenças explicáveis em termos

meramente pessoais? Ou através de uma psicologia de humores? A consideração atenta das figuras cronologicamente intermediárias permite uma resposta menos fantasiosa. Por Drummond e Oswald vemos como se prepara a linguagem do despojamento sentimental. [grifo do autor] (LIMA, 1995, p. 25)

Há uma evolução modernista (não qualitativa, Luiz Costa Lima não se deixa seduzir por um ingênuo evolucionismo poético) rumo à poesia anti-sentimental (antilira) que culmina em Cabral. O concretismo posterior só confirmaria tal tendência, radicalizando a “geometria intelectual” do poema e recusando de forma mais incisiva ainda a expressão dos afetos.

Para Luiz Costa Lima, esta nova estruturação da linguagem poética configura a essência mesma do modernismo em sua luta contra a estética e a visão de mundo romântico-parnasiana da segunda metade do século XIX e início do século XX, que predominavam no Brasil latifundiário de então. Quanto menos sentimental, mais modernista: “No momento desestruturador, da negação, todos se encontravam na mesma e ampla linha de frente. Dela só se afastariam quando estabelecessem as estruturações mais afastadas ou, ao contrário, mais comprometidas com a mentação-expressão anterior.” (LIMA, 1995, p. 24). Assim, Bandeira estaria, nesta escala sentimental, mais comprometido com a mentação-expressão de cunho romântico-parnasiano (ou romântico-simbolista), enquanto Cabral e os Concretistas estariam nos seus antípodas.

Esta visão de mundo romântico-parnasiana e suas poéticas, que Luiz Costa Lima chama de mentação-expressão, vê a poesia como expressão dos sentimentos. Mais que isto, tal mentação é expressão dos afetos do *indivíduo*:

O que existe para o poeta [na poética de Cabral], basicamente, são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer *é bem mais que a dor dos desencontros e aspirações pessoais*, que as esperas, as esperanças, seus desenlaces. *O mundo não é a minha dor*, ela apenas nele cabe. *A poesia não é o disfarçado canto de foro íntimo* ou o enganoso encanto do leitor. [grifos meus] (LIMA, 1995, p. 25).

O que a poesia não é em Cabral (e no modernismo mais modernista, segundo esta perspectiva) é tudo o que identifica um texto como poético para o romantismo nacional: expressão dos sentimentos do sujeito ou simplesmente expressão subjetiva.

Em lugar da expressão subjetiva, ao poeta modernista, que canta num mundo desencantado e não é mais o porta-voz da sociedade, resta o embate com as palavras, a superação da dimensão individual pela adoção de uma poética objetiva que se fia pela estruturação da linguagem e que remete, dialeticamente, às estruturas sociais. Uma poética que se faz em meio a duas estruturações *coletivas* e *mundanas*: as da linguagem e as da história. Pelo lado da linguagem a crítica deve estar atenta ao novo objeto específico do poético que “não está mais nos sentimentos que estimule, na fonte de exemplos que apresente e nas palavras que consagre, mas sim na linguagem que estructure.” (LIMA, 1995, p. 27). Esta

perspectiva estruturalista, no entanto não deve ser inimiga da abordagem histórica, mas a complementa e é por ela complementada:

Com o autor tcheco [Kosík], fundamenta-se a dupla empresa de uma crítica com sua direção: indagar, do lado sociológico, as relações entre o texto criado e a realidade que o alimentou, indagar, do lado estrutural, a linguagem que dotou o texto de uma realidade própria [...] (LIMA, 1995, p. 36)

Só uma análise estrutural, semelhante, embora com instrumentais diferenciados, à feita por Marx quanto ao capitalismo, permite ao marxismo ser fecundo [como crítica literária]. Só uma análise estrutural, ainda que outro nome ou nenhum lhe seja dado, torna meritório o esforço do crítico. (LIMA, 1995, p. 36)

A visada estruturalizante, por conseguinte, não significa a perda da consideração histórica. Ela a completa. (LIMA, 1995, p. 37)

O fato é que esta evolução da expressão dos afetos do indivíduo para a estruturação de uma linguagem em relação dialética com as formações históricas, implica no estabelecimento de uma série de dualismos que oporá, por um lado, as poéticas expressivas, de cunho romântico, parnasiano e simbolista; e, por outro, as construtivas que se resolvem no modernismo mais radical e culminam em Cabral e no concretismo. Do lado das primeiras estariam a metafísica, a subjetividade, os sentimentos, o derramamento verbal, o transe, o gosto pelo significado e pela tradição. Do lado das segundas estariam a historicidade, a coletividade, a razão, a concisão, a sobriedade, a ênfase no significante e o experimentalismo. Há toda uma organização do campo poético numa escala gradiente que vai do pólo individual/subjetivo/afetivo a seu oposto coletivo/objetivo/racional (linguagem e história). E nos momentos mais radicais da poesia objetiva, como em Cabral e no concretismo, a simples presença de elementos do outro pólo, como o afeto, por exemplo, é signo de uma recaída ou desleixo com os rigores da construção. Mas o rigor da lira construtiva, avesso aos afetos individuais e amigo da estruturação e da historicidade, talvez mantenha, com a poesia de fundo subjetivo metafísico, mais alianças que dissidências. É que a polarização, muitas vezes, menos que romper um sistema o completa e o fecha numa totalidade mais abrangente e *sistemática*.

Este longo preâmbulo sobre a trajetória da afetividade na poesia brasileira nos serve como uma perspectiva de partida, com a qual podemos abordar o *Poema sujo*. Mais que isto, é também uma espécie de contexto histórico-literário no qual o poema nasce. Tal polarização estava na ordem do dia nas décadas de 60 e 70, dividindo os ânimos e o campo poético entre construção e expressão, entre a rigorosidade estrutural de Cabral, dos concretistas e seus seguidores de um lado e o neo-romantismo das poesias marginal e social de outro. É claro que havia também hibridismos e poéticas que escapavam a este gradiente polarizado, mas tal sistema tinha a força crítica e teórica de uma rede de captura, capaz de

absorver todos os exercícios poéticos na combinação de seus dualismos, mesmo que para isto fosse necessário recorrer à figura do hibridismo ou da síntese, quando um poeta parecia não caber na sistemática dual. Esta rede é modernista e é instrumentada ou armada por ela que a crítica e as poéticas modernistas vão ler a literatura passada e presente e delinear a poesia por vir. É enredado em seus conceitos que Lafetá interpreta o *Poema sujo* como síntese entre expressão subjetiva e representação coletiva, da mesma forma que Maria Zaira Turchi o lê como síntese entre os tempos solitário e solidário do poeta:

Estamos diante de um poema misto – transportando assim o adjetivo “sujo” para o âmbito da teoria literária. Poema, nome genérico como o chamou o poeta, que tanto pode representar um poema lírico de um só verso, como um poema épico de milhares de versos, que tanto pode falar de amor como de guerra. *Poema sujo*, isto é, poema que não pode ser enquadrado nem no tempo do poeta solitário, nem no tempo do poeta solidário – tem um pouco dos dois – é a síntese do período neutro do poeta solitário com o período ativo do poeta solidário. (TURCHI, 1985, p. 156)

Ou seja, o 'sujo' se traduz como mistura dos gêneros lírico e épico que expressam as duas fases anteriores da poesia de Gullar, a do lirismo intimista de expressão subjetiva e a da poesia engajada de representação social, cuja feição épica estaria na apreensão objetiva do homem em sociedade, como sujeito histórico.

E é munido das polaridades desta rede de captura que o crítico pode condenar ou louvar, dependendo da posição de seu discurso no sistema, a emergência da afetividade e do transe no *Poema sujo*. Que o poema é atravessado pelo afeto e o transe não resta dúvida. A idéia mesma de delírio, com a qual procuramos caracterizá-lo, remete diretamente ao transe, à possessão, ao desregramento mental e, pelo menos de modo indireto, à afetividade, no que ela se avizinha do transbordamento emocional.

E na rede conceitual modernista e concretista o afeto e o transe referem-se, sempre, à intimidade de um sujeito: é um eu que sente e entra em transe. O sentimento na poesia seria, fatalmente, a expressão de uma presença subjetiva, não raro de cunho metafísico, remetendo ao ser do sujeito. O transe principalmente seria quase sempre um religar-se (o *religare* latino, raiz etimológica de religião) a esferas sagradas, sobrenaturais ou sobre-humanas. De uma perspectiva cabralina ou concretista são pecados imperdoáveis, um descontrole da lira em favor de controles metafísicos, um retorno a perspectivas subjetivas romântico-simbolistas já superadas e sem sentido no seu contexto contemporâneo.

Mas, como vimos, se o *Poema sujo* comporta uma face na qual sujeito e sociedade podem ser definidos à maneira modernista, ou seja, deixam-se apreender pelas malhas duais de sua rede conceitual, há, por outro lado, uma face que lhe é estranha, na qual os níveis de compreensão (para falarmos com Antonio Candido), sujeito, texto e sociedade, vacilam como certezas. Estes níveis (presenças), como vimos, são levados a sua condição de limiar, de circulação de matéria-fogo; e em tais condições não é ponto pacífico que haja uma

clara estruturação e uma anterioridade destes entes: eu, texto e cidade. O que é anterior, pelo contrário é a circulação incessante e diferida do desejo (matéria-fogo), condição mesma para a emergência das presenças. Nestas condições, portanto, não é seguro dizer que o sentimento pertença a um Eu e dele parta em direção a um objeto:

no túmulo da minha boca  
palco de ressurreições  
inesperadas  
(minha cidade  
canora)  
*de trevas que já não sei  
se são tuas se são minhas*  
mas nalgum ponto do corpo (*do teu? do meu  
corpo?*)  
lampeja  
o jasmim  
(PS, p. 259-260) [grifos meus]

Nem é certo que o transe de um sujeito o conduza à revelação de uma realidade metafísica. Que eu, que objeto, que divindade, se todas as presenças, bem como as interações entre elas, são postas em questão pela circulação da matéria-fogo que as condiciona?

O transe e os afetos, antes, parecem se comportar como protoformas do desejo, formas primeiras ou cristalizações mínimas que a fugidia matéria-fogo assume. São fluxos afetivos que atravessam, constituem e circulam *entre* (em meio) as presenças, uma espécie de matéria-prima do homem (que vem sonhado, *desejando*, desde as entranhas) e dos ‘lugares’ que ele habita: cidade e texto. Não são, transe e afeto, portanto, interiores ao sujeito, como se fossem uma realidade interna e oculta de seu ser (seu inconsciente). São, então, exteriores ao eu, espécies de fluxos que dele se apossam. Mas a exterioridade dos fluxos não implica que eles provêm de uma fonte: neste caso o poema estaria apenas deslocando a origem, do eu para uma outra presença objetiva, preservando a metafísica. De certo modo, é isto que faz certo romantismo que vê na natureza ou nação espiritualizadas a fonte de sua poesia. É também o que faz o simbolismo em seus movimentos mais formalistas, ao espiritualizar a linguagem do poema. E como observa, com razão, Luiz Costa Lima, é ainda o procedimento de muitos poetas modernistas que prolongam a experiência da espiritualidade difusa do romantismo e do simbolismo, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima, que recorrem à sondagem profunda dos mistérios, os quais, conforme o poeta e o poema, podem ser os do sujeito, da nação, da linguagem ou mesmo do Deus cristão.

No *Poema sujo* o transe e os afetos tendem a circular fora de toda a presença e desgarrados de qualquer profundidade misteriosa, seja ela interior ou exterior ao sujeito. São fluxos mundanos, fogos que articulam e desarticulam incessantemente sujeitos e objetos. A obsessão do poema pelas circulações do corpo (gozo, fezes, sangue, sonhos, águas ou

relâmpagos da memória) e da cidade, que os atravessam e os fazem tender para fora de si (para o limiar de suas identidades) de modo delirante, é uma obsessão pela fluxão imanente do desejo, terrena e destituída de origem. Vontade do poema de explorar a circulação da matéria-fogo (sonho, desejo, id), a qual tem por características: a heterogeneidade absoluta (diferença absoluta), por ser inapreensível como presença ou essência idêntica a si; e a imanência ou mundanidade, pois destituída de qualquer origem (*arque*) ou fim (*telos*), de qualquer motor imóvel (centro, profundidade ou topo) que a mova de fora. Tais circulações se apossam do eu, da cidade e do texto, articulando-os e desarticulando-os como presenças. Os afetos e os transe são a deriva nas circulações, a ‘consciência delirante’ de suas potências, o estado poroso das presenças. No *Poema sujo* o amor e o transe são efetivamente possessões, perdas de si, mas a perda não se dá em favor de um reencontrar-se em outro lugar, numa outra totalidade mais ampla, pura, perfeita e idêntica a si, seja ela o inconsciente, a cidade ou nação espiritualizadas ou ainda o texto sacralizado. Eu, cidade e texto se perdem, derivam, deliram, em favor de uma multiplicidade aberta (CsO), composta pela circulação heterogênea e imanente do desejo, matéria-fogo do poema.

## **METAFORMOSE**

“Raros olham para dentro,  
já que dentro não tem nada.

Apenas um peso imenso,  
a alma, esse conto de fada.”

Paulo Leminski

### 38. Narciso, antes de tudo

O primeiro parágrafo de *Metaformose* põe, diante do leitor, uma cena original, anterior ao mundo e mesmo ao caos que o precederia. Anterior ainda a toda potência ou deus, a cena põe Narciso se olhando na água da fonte:

Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros, antes das potestades que pulsam nas Origens, tenebrosas potências do abismo primordial, antes que as dez mil válvulas abertas de Gaia parissem gigantes, Titãs e Ciclopes, antes da guerra entre monstros da noite e a lúcida força do dia, antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água, Narciso, o filho da Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte, Narciso de olho em Narciso [...] (MT, p. 15)

A palavra “antes”, repetida insistentemente ao modo de uma anáfora, faz o trecho inflectir para o verso, para uma leitura comandada mais pelo ritmo cíclico do canto do que pela linearidade da argumentação prosaica. Inflexão reforçada pelo uso cerrado de aliterações, ecos, assonâncias, rimas internas e repetições. O texto parece ocultar, sob a grafia da prosa, longos versos de andamento vagaroso, que dizem um assunto primordial (na verdade, o tema primordial por excelência), resultando num tom grandiloqüente, digno das origens como temática, mas também da origem como forma poética original, o canto grego de Hesíodo e Homero, ou ainda o romano, de Virgílio e Ovídio, se entendermos que a poesia original do Ocidente são os clássicos antigos. De fato, todo o parágrafo pode ser re-arranjado como estrofe de um canto neoclássico da contemporaneidade:

Antes do Caos, da Terra, do Tártaro e de Eros,  
antes das potestades que pulsam nas Origens,  
tenebrosas potências do abismo primordial,  
antes que as dez mil válvulas abertas de Gaia parissem gigantes, Titãs e  
[Ciclopes,  
antes da guerra entre monstros da noite e a lúcida força do dia,  
antes de tudo, filho de um rio e de uma ninfa da água,  
Narciso, o filho da Náíade, deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da  
[fonte,  
Narciso de olho em Narciso,  
beleza de olho em si mesma,  
cego, surdo e mudo aos apelos de Eco,  
a ninfa apaixonada, chamando Narciso, Narciso,  
a água da fonte repete o rosto de Narciso,  
reflexos de Narciso nos olhos da ninfa,  
água na água, como a luz na luz,  
luz dentro da água.

O ‘verso’ (ou o período) em que aparece Narciso, o personagem central de *Metaformose* é o de maior extensão, que exige maior fôlego na leitura, como se fosse uma culminância das anáforas anteriores que, por um processo regressivo vai anunciar, no primórdio dos primórdios, como do fundo de um abismo (é uma culminância em declive, relativa às

profundezas abissais, interiores e anteriores, semelhante ao início do *Poema Sujo*) o rosto refletido de Narciso. Trata-se da descoberta de si: o reflexo no espelho das águas remete, como metáfora ou símbolo, à reflexão, ao pensamento consciente, à emergência da consciência de si.

Neste momento original, tudo se volve em repetição, pois a re-flexão é uma flexão dobrada sobre si, ou seja, é uma presença ou potência que se duplica. A partir deste momento todo o amor (toda energia do desejo) é concentrado neste reflexo, neste mundo do duplo, da duplicação, ao mesmo tempo outro e si mesmo. Trata-se do mundo da consciência, como já dissemos, mas também da cultura, da linguagem, do trabalho, da sociedade, do homem enfim, de tudo o que separa o humano do natural (e do divino).

Narciso não conseguirá amar a ninguém mais a não ser a si mesmo. Mas que será este ninguém mais, já que Narciso se desenha (se con-figura) como a metáfora do Homem? Trata-se provavelmente da Natureza, pois este exterior ao qual o amor é vedado aparece sob a persona da ninfa Eco, divindade dos elementos naturais, cujo sentido possível seja o de simbolizar a natureza. A consciência de si implica, por esta interpretação, na ruptura com os liames do mundo natural. Por outro lado, o rio é signo da água que corre, que flui, que não se repete e, portanto, não reflete. Ora, Narciso *se descobre* (ou se cria como si mesmo) exatamente na água empoçada de uma fonte, na qual é possível divisar os traços do rosto com mais clareza, como num espelho. De fato, após o momento fatal do encontro com a fonte, tudo é repetição. Até mesmo os “versos” (ou ciclos de texto, já que não há efetivamente versos) ficam mais curtos, realizando-se em ciclos mais rápidos, frisando o tema do retorno (do reflexo) com o recurso da repetição palavras, especialmente o nome de Narciso, que se dissemina por todo o trecho:

Narciso de olho em Narciso,  
beleza de olho em si mesma,  
cego, surdo e mudo aos apelos de Eco,  
a ninfa apaixonada, chamando Narciso, Narciso,  
a água da fonte repete o rosto de Narciso,  
reflexos de Narciso nos olhos da ninfa,  
água na água, como a luz na luz,  
luz dentro da água.

Eco só consegue repetir o final da frase (Narciso, Narciso), signo de que a natureza está agora contaminada pela repetição (pelo poder do duplo, da reflexão), como se o homem não conseguisse ver (ou ouvir) nela nada além de seu nome, de sua consciência — como se não conseguisse mais vê-la como ‘realmente é’. Aprisionado nesta perspectiva do reflexo, o homem se distancia da natureza, não comunga com sua presença e só a percebe como projeção/duplicação de sua consciência, como parece significar o ‘verso’ “reflexos de Narciso nos olhos da ninfa”. No jogo de espelhos de olhar e ser olhado Narciso só consegue ver uma

Ninfa/Natureza/Divindade que vê como Narciso, ou seja, só pode conceber o natural e o divino como projeção do humano. O parágrafo/estrofe se fecha com três imagens tão belas quanto perturbadoras: “água na água, como a luz na luz, luz dentro da água”. Um jogo reflexivo entre dois elementos, no mínimo, impalpáveis, luz e água que talvez sejam signos, respectivamente, do fogo da alma e da umidade do corpo. Signos da vida espiritual (alma) e material(corpo)? Signos da natureza? Sim, mas a luz também remete à consciência e a água é exatamente o elemento que permite o seu reflexo. Aliás, a consciência, este artifício, já tão distante (tão separado, espaçado) da natureza, é possível com a união das duas potências naturais (luz e água), que só pode se realizar numa situação de água parada (fonte, água domada?), na qual o jogo de luz e água permite a reflexão, este nada, esta miragem que não se pode tocar: a história de Narciso é a de um engano mortal, o amor por um reflexo que não é e nunca poderá ser uma presença.

A cena do primeiro parágrafo é a do encontro de Narciso consigo, que pode ser lida como a emergência do humano em meio e contra a Natureza: aurora da humanidade. Mas também se trata de uma perdição, uma espécie de condenação, como se lê no segundo parágrafo: “E sobre Narciso, a profecia do feiticeiro Tirésias: *será feliz enquanto não enxergar a própria imagem.*” [grifo do autor] (MT, p. 15)

Ou ainda, evocando a tradição judaico-cristã, trata-se de uma queda. E efetivamente, no terceiro parágrafo Leminski recupera, em outra fábula, a imagem da queda de Ícaro, fundido-a com o mito de Narciso. O momento em que o olhar deste cai na fonte se torna o instante da queda do herói voador e remete, tacitamente, à queda e à perdição de Adão: “O olhar de Narciso cai na água como Ícaro das alturas, e Ícaro cai na água, um ruído de púrpura que se rasga, Poseidon!, e afunda num coral de sereias.” (MT, p. 15). Queda, separação, espaçamento, o encontro do homem consigo, a consciência de si é também a perda da presença em si, seja esta presença a divindade (ou mundo divino) ou a natureza. A partir deste momento o mundo do homem será o da mediação, do duplo, do simulacro, como a sombra na caverna de Platão: a imagem do rosto refletida na fonte é o duplo que se toma pela verdade da presença em si, duplo no qual Narciso investe todo seu amor, erro que o levará à morte: o homem se torna mortal por conta do engano de acreditar na falsa imagem do simulacro, de ver erroneamente o mundo, tomando o simulacro pela origem. Paradoxo da identidade: Narciso (o homem) só se reconhece como tal, só se torna consciente de si por meio da reflexão, do distanciamento de si, da projeção de sua imagem (e a imagem é, neste caso, o falso, a miragem, a sombra) no espelho da fonte. Mas o preço a pagar por este reconhecimento de si é exatamente o não pertencimento a si mesmo como presença, como plenitude do ser. No caso específico do Narciso de Leminski, o preço é o distanciamento (o

abandono) da Natureza, simbolizado pela recusa ao amor de Eco (“cego, surdo e mudo aos apelos de Eco, a ninfa apaixonada chamando Narciso, Narciso”). Idéia ocidental que, pelo menos desde Rousseau, remete à proximidade com o Divino, a Natureza é signo da presença plena que não se sabe, que simplesmente é.

### 39. Queda, antes de tudo

Estamos fazendo, aqui, uma leitura da leitura. Supomos (lemos, interpretamos) que o Narciso de Leminski é já uma leitura da fábula (ou fábulas, já que as variantes são muitas) de Narciso. De fato, a narrativa de Leminski é baseada nos dados da tradição, ou seja, seu trabalho é de recontar uma fábula, de resto, bastante conhecida. Tampouco nossa interpretação da fábula de Narciso como queda do homem, como afastamento do ser em si e mergulho nos engodos do simulacro, representa alguma novidade. Esta já era a leitura que os neoplatônicos da antiguidade faziam do mito:

Assim, o desejo das almas de entrar na vida material é consequência de se terem elas olhado num espelho, “o mesmo espelho no qual Dioniso se contemplara, antes de voltar-se para a criação das coisas individuais”. O espelho funciona, desta maneira, para estimular na alma um desejo pelo corpo, pelo distinguível, pela particularidade. Para os neoplatônicos este movimento simboliza igualmente uma queda da unidade na multiplicidade, do Uno no muito, do pleuroma na criatura. (BRANDÃO, 1995, p. 186-187)

Mas é claro que nestas linhas iniciais de *Metaformose* há originalidade na maneira de contar a fábula, de como ela se configura esteticamente, com a prosa inflectindo para o verso e tornando indiscernível a fronteira entre os dois gêneros. Aliás esta é uma característica do texto em toda a sua extensão: quase todo o livro poderia muito bem ser escrito em versos.

Mas neste início, além da originalidade formal, há outra, no plano que chamaríamos de conteúdo, ou seja, há um significado inusitado e perturbador nesta versão do mito de Narciso: a fábula e seu personagem são o início de tudo e antecedem a criação do mundo e até mesmo o mundo incriado, pois o caos representa, em certo aspecto, o mundo antes da criação. E não é o mundo (o universo) da fábula de Narciso que se coloca antes de tudo, mas uma cena da fábula, exatamente sua cena capital: o momento em que Narciso se vê no espelho da fonte. A se ‘crer’ no primeiro parágrafo de *Metaformose*, antes deste momento não há nada. Ora, mas este é exatamente o momento da queda, do rompimento com a presença em si, com a natureza. A queda, na tradição judaico-cristã, supõe um momento anterior no qual havia uma perfeita comunhão entre Deus e homem: a idade de ouro na qual o homem tinha, ao mesmo tempo, consciência de si e participação na plenitude do ser, mundo que se perdeu e que seria restaurado após o Juízo. Esta perspectiva religiosa do ser como presença em si é semelhante à concepção platônica (e neoplatônica, como vimos) de um

mundo da idéias e da verdade do ser, vedado às sensações e aos delírios dos homens, mas acessível à racionalidade filosófica (o filósofo como o homem que teria, ao mesmo tempo, plena consciência de si e plena presença no ser). Em todo caso, a concepção corrente da queda, supõe que haja um espaço e/ou tempo no qual seja possível a coexistência do homem como ente, ao mesmo tempo, consciente de si e presente a si. A queda é exatamente o afastamento (distanciamento, espaçamento) desta ordem harmoniosa, pois se depois da queda o homem ainda preserva a consciência de si, perde, em contrapartida, a presença a si, ou melhor, a consciência de si torna-se uma má consciência, no sentido de equivocada, mas também de pérfida, pecaminosa — o homem se torna um mau homem, como ser imperfeito e, ao mesmo tempo, tomado pela maldade: a tradição judaico-cristã reputa exatamente ao demônio a iniciativa que provoca a queda de Adão. A boa consciência de si implica na unidade da consciência com a presença: comunhão do homem com Deus, unidade da razão humana com o ser da Idéia ou da Divindade.

Mas no Narciso de Leminski, a origem não é um paraíso perdido que se encontra no passado ou no mundo das idéias. O que está no começo de tudo, antes mesmo do mundo, o que está nos primórdios como fonte é justamente a queda, o espaçamento, a fratura. Por outras palavras, o homem não se constitui inicialmente como presença que depois se afasta de si, mas é desde sempre afastamento de si e a impossibilidade da presença a si (verdade do ser) não parece uma contingência provisória da condição humana (que poderia ser superada pela fé ou pela razão filosófica), mas é a constituição mesma do humano: o homem e mesmo o mundo (qualquer mundo pensável pelo homem) não são filhos de Deus, de um mundo das idéias e nem mesmo da Natureza como ser em si; são, antes, filhos desta fratura, deste espaçamento original: primórdio dos primórdios.

#### **40. Aprisionamento e temática**

No segundo parágrafo de *Metaformose* há uma comparação “desta lenda” com os intermináveis e insuportáveis trabalhos dos heróis sofredores, Sísifo e Hércules e com os labirintos construídos por Dédalo:

Esta lenda é a pedra de Sísifo, a pedra que Sísifo rola até o alto da montanha, e a pedra volta, sempre volta, penas de Hércules, trabalhos de Dédalo, labirintos, lembra que és pedra, Sísifo, e toda pedra em pó vai se transformar, e sobre esse pó, muitas lendas se edificarão. (MT, p. 15)

De que lenda se trata? Da fábula de Narciso ou do texto que se constrói? Mas, de certa forma, a construção de *Metaformose* é a reconstrução da fábula de Narciso, personagem central do

livro. A idéia narrativa do livro é a retomada do imaginário grego, por meio da evocação de suas fábulas. Estas são recontadas, de modo breve e fragmentário, por um narrador onisciente (que em certos pontos do texto assume a primeira pessoa, como se Narciso tomasse a voz) que entrecorta o encadeamento dos mitos com digressões a seu respeito. As fábulas gregas têm, no entanto, uma peculiaridade: elas estão sendo vistas por Narciso na água da fonte. Então, quando o narrador diz “esta lenda” ele pode estar se referindo à lenda de Narciso. Esta, por sua vez, é também a história (a trama) que se desenrola na obra de Leminski, na medida em que a história de Narciso que o livro conta é a história de sua relação com o espelho da fonte, de onde emanam as fábulas gregas. Mas se aceitarmos a interpretação (que nos parece bastante plausível) de que Narciso conota o homem em geral (ou pelo menos o homem ocidental, já que se trata de uma fábula grega), a lenda de Narciso é, em última análise, a aventura do ‘espírito humano’, na falta de nome melhor. Aventura do espírito como espaçamento de si, ou melhor, da fábula (do mito, da narrativa mesma) como movimento infinito deste espaçamento no espelho da fonte em que Narciso se mira. Aventura de um espírito que procura organizar a si e ao mundo, num primeiro momento, por meio de narrativas (fábulas, mitos) que são também tema da obra. Ou seja, trata-se de um texto, além de metafísico (já que sonda o ‘espírito humano’), metalingüístico, na medida em que tal espírito se manifesta por meio de uma forma ou gênero da linguagem, a narrativa.

“Esta lenda” refere-se, então à lenda de Narciso que, na obra, se vê como uma desfilar fragmentário de mitos gregos que, por sua vez, remetem à aventura do espírito humano (tema metafísico) e sua manifestação (expressão) como narrativa (tema metalingüístico). A comparação da lenda de Narciso aos trabalhos de Sísifo, Hércules e Dédalo vão vincular esta aventura do homem ao sofrimento e ao aprisionamento em movimentos infinitos e sem sentido, que são os movimentos da pedra de Sísifo, os trabalhos de Hércules e os caminhos do labirinto. De fato, a aventura de Narciso é a do aprisionamento, pois a partir do momento que seus olhos caem na fonte, enleados nos mitos que dela emanam (ou que emanam de si?), ele esquece Eco (a natureza) e *só tem olhos*, ou seja, só deseja a imagem refletida na fonte.

Tal aprisionamento é abordado pela obra a partir de uma dupla perspectiva (um duplo olhar, em momento oportuno trataremos esta duplicidade mais detidamente): por um lado, o texto *olha Narciso* se olhando e *reflete* sobre este olhar e, por outro, *olha com Narciso* no espelho da fonte, tentando ver o encanto, tão belo quanto terrível, que o enfeitiça a ponto de o matar.

Por sua vez, olhar, aqui, tem duplo sentido. Em primeiro lugar é divisar, querer saber, ter consciência, *desejar entender* enfim. Mas olhar é ainda *desejar strictu sensu*, ou

seja, amar: a fábula de Narciso é uma história de amor, o amor que aprisiona Narciso, e o homem em geral, na ilusão do simulacro. Ao olhar com Narciso no espelho o texto deseja (se prende) a mesma imagem que Narciso desejou. E ao se distanciar e olhar a cena em que Narciso se olha, deseja também entender o seu desejo. Deseja, portanto, dar sentido (fabular sobre) ao ser de Narciso, ou melhor, saber do espírito humano e sua expressão, em forma de narrativas. Desejo de conhecer a essência do homem e sua manifestação como narrativa, ou seja, conhecê-los como presença (ser), o que se desenha, já de início problemático, pois como vimos no texto, a tomada de consciência de si, o saber-se homem, se dá, ‘antes de tudo’, por um espaçamento de si (impossibilidade da presença).

#### **41. Metafísica**

*Metaformose* é uma obra metafísica? Não há como negar, se por poesia (ou literatura) metafísica entendermos as obras que sondam as profundezas do espírito humano ou do ser em geral, isto é, que indagam sobre as essências e os primórdios. Realmente o texto trilha tais caminhos, afinal, ele nos remete sem cessar à origem do homem, mesmo que seja o homem ocidental.

No entanto, tal origem, como pudemos perceber, não é o Nada nem o Tudo, nem um Vazio nem um Pleno primordial. Não se trata da origem evocada como ser presente (ou ausente), motor imóvel do mundo, imune a seu movimento. Antes, a origem é um gesto, um *movimento primordial*: “Narciso [...] deitava de bruços e se olhava no trêmulo espelho da fonte”. (MT, p.15) O gesto de olhar-se, acontecimento que remete ao *espaçamento de si*, que difere e multiplica ao invés de identificar e unificar. Nas primeiras linhas de *Metaformose*, a origem, o fundamento metafísico não é imune ao movimento, à diferença e à multiplicidade, e sim constituída por tais atributos. E estes atributos, convenhamos, são essências no mínimo estranhas para um projeto metafísico.

#### **42. O que mana da fonte**

Ao olhar a fonte junto com Narciso o texto comete uma infidelidade (ou originalidade) com a fábula grega, pois ao invés de ver seu rosto, o personagem principal de *Metaformose* vê um incessante desenrolar de mitos gregos. Mas tal infidelidade ao sentido literal do mito não deixa de ser uma fidelidade a seu sentido simbólico e se constitui como um desenvolvimento da idéia de que o ver-se de Narciso simboliza, na verdade, a tomada de

consciência de si, do estar no mundo. A consciência é saber-se em meio mundo e saber do mundo, ou melhor, querer saber de si e do mundo, fazer com que o mundo tenha sentido e que o homem tenha sentido (lugar) no mundo. A fábula, para Leminski, desempenha este papel de explicador, como ele mesmo escreve num anexo ao texto principal: “Mito (fábula), conceito e número: esses os três instrumentos com que a mente procura colocar ordem no caos desconexo dos fenômenos.” (MT, p. 59).

Quando Narciso vê mitos ao olhar a fonte, portanto, ele se vê a si, já que o mito é o trabalho de sua mente procurando dar sentido ao mundo. Apaixonar-se perdidamente por si não deixa de ser uma conotação, a de que os desejos do homem estão, a partir deste acontecimento original, inapelavelmente presos ao processo exclusivamente (demasiadamente) humano de interpretação de si e do mundo. Aprisionados aos labirintos (caminhos falsos) da interpretação, da versão, da imagem falsa do simulacro: a mitologia, brotada no espelho da fonte, *por força de um gesto humano*, não parece remeter a uma transcendência que levaria o homem a vislumbrar a plenitude da presença, mas sim ao jogo sem fim do espaçamento de si.

### 43. A fé no mito

Mas esta visão não transcendente do mito, ao que parece, não era bem o projeto inicial do texto, pelo menos não é o que se vislumbra em “Quase ser é melhor que ser: a pluralidade dos jogos possíveis” (MT, p. 57-70), uma espécie texto reflexivo sobre as *Metamorfoses* de Ovídio e a mitologia grega, que acompanha a obra como anexo. A este respeito, cabe fazer alguns esclarecimentos. *Metaformose* é uma de obra publicada postumamente e, a se confiar na nota dos editores, a intenção inicial de Leminski não era a produção de um texto literário:

Este livro começou a ser escrito no final do ano de 86, na Cruz do Pilarzinho, Curitiba, Paraná e terminou no mesmo local em março de 87. A princípio uma releitura das *Metamorfoses* de Ovídio, metamorfoseou-se em uma experiência criativa, na qual o autor se reflete no personagem, inserindo neste mito muito de sua viagem interior. Como a segunda parte resultou num quase romance, pela linguagem e impacto ficcional, optamos por inverter a cronologia de sua feitura, deixando como segunda parte o suporte teórico [...] (MT, p. 14)

A obra é articulada, portanto, em dois momentos, um primeiro, crítico e teórico, que descambou para uma “experiência estética”, a qual constitui o texto artístico (poético ou narrativo) propriamente dito.

Vamos então a esta parte que o autor escreveu primeiro, mas que foi publicada como anexa, que é a parte teórico-crítica, quase didática, de *Metaformose*. Trata-se de um texto claramente explicativo, praticamente isento de procedimentos estéticos, nos quais o autor vai refletir, de forma breve e superficial, sobre a natureza do mito em geral, da mitologia grega em particular, de seu contexto social, suas analogias e diferenças com a religião, a filosofia, a arte e a ciência e da maneira como ela perdurou na era da escrita, tanto no ocidente antigo como na modernidade.

Um aspecto que salta aos olhos é uma certa fé no mito ou, pelo menos, uma simpatia em relação ao mito como fé, como maneira irracional de olhar o mundo, como um olhar não distanciado, próximo, portanto, ao ser do mundo, ao ser como presença de si. Aliás, esta é a diferença que separa mito e filosofia:

O mundo do Mito é o mundo intra-uterino da Crença. A Flexão. A genuflexão.

Com a Re-flexão, a filosofia, a crítica, começa o mundo moderno.

A modernidade começa com um pensar sobre os Mitos.

Estamos em novo patamar.

Não basta mais crer, receber e aceitar. Os filhos de Prometeu se rebelam. (MT, p. 66)

Há, aqui, toda uma referência a um mundo cultural que precede a escrita e o racionalismo filosófico, ou seja, à Grécia da literatura de Homero e Hesíodo, anterior aos filósofos pré-socráticos, dominada pela visão mítica e pela crença: um universo de saber “intra-uterino”, portanto original e originário: mundo da ‘flexão’ e ‘genuflexão’, que desconhece a ‘re-flexão’ inventada pelos primeiros filósofos. Esta crença no mito, no seu poder de atingir o essencial, fica clara nas palavras que fecham o “Quase ser é melhor que ser”:

Um mito não se supera.

A física de Ptolomeu ou a Química de Lavoisier podem ser superadas.

O Mito de Édipo não pode.

Ele é o que foi, e assim será, para sempre.

Como todo mito, é uma *leitura absoluta das essências*. [grifo meu] (MT, p. 70)

O mito é visto, portanto, como linguagem privilegiada para o conhecimento da essência, do ser, como o caminho mais efetivo rumo à presença em si. Para Leminski, o homem de pensamento mítico da Grécia pré-histórica assemelha-se ao *homo religiosus*, como o concebe Mircea Eliade (1963, 85): “Para o *homo religiosus*, o essencial precede a existência”. A fábula mítica, para Eliade, seria a história das origens, que narraria e explicaria a condição existencial (mortal) do homem, de como ele, por algum (mau) desígnio dos deuses ou do destino, se separou de uma origem, perfeita e intemporal e se precipitou no tempo histórico que corrói a vida. O mito consiste, portanto, num saber, numa rememoração do que era e do que aconteceu nos primórdios: “O conhecimento da origem e da história exemplar

das coisas confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas” (ELIADE, 2000, p. 83). Dominar o tempo original, ou seja, religar-se a ele, vencendo o espaçamento (queda) que desencadeou o tempo histórico, eis o poder da memória mítica. O *homo religiosus*, imerso no pensamento mítico portaria (ou acreditaria portar) esta capacidade de comungar com a pureza intemporal dos primórdios. Assim é concebida a Grécia pré-histórica, a “do mundo uterino da crença, da genuflexão”, como uma época em que o ocidente, ou pré-ocidente, encontrava-se mergulhado no mito, na crença de uma proximidade maior com a essência e a pureza do Ser. Não se trata de uma época imaculada, pois na pré-história já haveria o reconhecimento da queda do homem (no caso dos Gregos, os mitos de Narciso e Prometeu seriam narrativas desta queda), mas sim de uma era na qual se acreditava que, pela rememoração mítica, se podia recuperar (re-ligar, romper o espaçamento da queda) os primórdios. O homem grego acreditava estar a um passo da presença do ser em si: este passo seria o mito, ‘leitura/rememoração absoluta das essências’.

Mas, como vimos, não é com esta perspectiva que se inicia o texto propriamente poético de *Metaformose*. Neste, a trama do mito de Narciso sofre um deslocamento (uma per-versão?) sutil, mas decisivo; e a origem não é o *ser*, simbolizado por um tempo pacificado (intemporal) e sim o *acontecimento* da re-flexão: o olhar-se. O mito aparece, de fato, como a primeira visão de Narciso (o primeiro saber do homem), mas antes dele, aliás “antes de tudo”, na origem desta visão (como essência sua) e dos mundos que ela vê está o gesto da fratura, o espaçamento do reflexo: a imagem enganadora no espelho da fonte.

Quando falamos de uma fé no mito, não se trata, claro, de crer nos personagens divinos e humanos e nem mesmo nos eventos que o mito narra, como o cristão acredita no sentido denotativo do texto bíblico. Acreditar no mito, depois dos gregos, é concebê-lo como metáfora ou símbolo de um sentido ao fundo. É simpatizar com o pensamento mítico do homem grego, acreditando que sua crença pagã, afinal de contas, atingia este sentido de fundo à sua maneira. O Leminski de “Quase ser é melhor que ser” terá esta simpatia para com o mito, mas o de *Metaformose* vai fugir a todo momento desta fé na presença em si: vai ‘descobrir’ que a ‘origem ao fundo’ do tecido mítico é o espaçamento de si.

#### **44. A desconfiança do mito**

Contudo, a parte explicativa de *Metaformose* não é marcada apenas pela crença, a começar por seu título, “Quase ser é melhor que ser: a pluralidade dos jogos possíveis”, no qual notamos, no mínimo, uma desconfiança em relação ao ser, além da referência ao jogo e ao plural, signos do movimento e da multiplicidade. Particularmente no

fragmento IV (MT, p. 67-69), Leminski, ao tratar do problema da mudança (metamorfose), adentra na filosofia grega, fazendo uma contextualização histórica da questão:

O grande problema da filosofia Grega será, sobretudo em Aristóteles, *como é que o ser muda*. Como é que se passa de um estado estável do Existir para um novo estado, um estado *outro*.

Uma leitura social e política do pensamento grego não terá o menor problema em ver nessa dificuldade a presença de uma visão conservadora de senhores (o Ser, a estabilidade das instituições) diante dos perigos da Mudança (a Revolução, a Metamorfose social). [grifos do autor] (MT, p.68)

A questão se aplica à filosofia, mas demonstra a desconfiança de Leminski em relação às certezas do ser. Portanto, aplica-se também à leitura que vê na mitologia uma linguagem original (um atalho para o ser), ou seja, um modo não filosófico de se ter acesso às verdades do ser.

A idéia de Leminski é que o drama prenunciado pela mitologia dos gregos, seminal para a filosofia e a ciência ocidentais, é o do movimento, jogo entre a estabilidade e a mudança, o ser e o acontecimento, a essência e a existência:

Este será o grande problema da ciência ocidental. O saber como, a explicação das mudanças. Há constantes no fluxo das metamorfoses. Descobrir essas constantes é o supremo dever do intelecto humano. Entre-ler meta-morfoses: o Ser de Parmênides (constantes, tendências, estabilidades) no ígneo turbilhão de Heráclito (o fogo, a guerra, a transformação, a mudança).

Essências, metamorfoses: essas as matérias-primas com que trabalha o tão estável e instável espírito humano. (MT, p. 69)

O trecho acima se situa em meio a esta dialética, e lança, tacitamente um projeto, que será desenvolvido na parte poética do livro: a tentativa de apreender os movimentos do espírito humano e o jogo seminal entre movimento e permanência (desejo de metamorfose e desejo de ser) que o constitui. Projeto antropológico, na medida em que anseia por conhecer e reconhecer o humano como humano (trata-se de saber do “estável e instável espírito humano”) e, como já dissemos, metafísico e metalingüístico, já que coloca o problema das essências (do humano, do terreno e de um possível sobrenatural) e de sua expressão por meio de um gênero de linguagem, a fábula ou narrativa.

Projeto que se fia no mito como linguagem original, próxima das essências, mas que, ao mesmo tempo desconfia desta proximidade, lançando a suspeita de que o espírito humano, em suas manifestações mítica, filosófica ou científica, ao tratar das estabilidades e instabilidades do ser talvez se guie menos pela evidência do ser em si (presença em si) do que pelos interesses mundanos da política e da economia. Projeto que ao crer e descrever no mito, se coloca a si mesmo como afetado pela indecisão entre o ser e o acontecimento, pelo jogo entre o desejo de permanência e o de mudança.

## 45. As formas do texto

*Metaformose* é escrito em forma de prosa que, como vimos, inflecte, em seus procedimentos discursivos, para o poema, o que lhe dá uma certa instabilidade como gênero, oscilando entre prosa e lírica. Instabilidade reforçada pelo fato da narrativa principal que se conta (a de Narciso) ser conduzida por uma trama dissolvente, que não amarra os acontecimentos que se sucedem ao longo do texto numa lógica causal nem temporal, mesmo porque estes ‘fatos’ não são da ordem que convencionalmente entendemos por realidade, já que se tratam de uma sucessão de narrativas de mitos gregos e digressões sobre eles, que se alternam na fonte em que Narciso se mira, a qual é, supostamente, uma metáfora de sua mente. Trata-se então da narrativa de um sonho acordado ou da vertigem de Narciso, enquanto este se mira no espelho da fonte, numa espécie de fluxo de consciência que se desenrola como aventura mental captada pelo texto. Aventura que simboliza a do homem em geral (espírito humano) e que, por esta via, assume uma dimensão cósmica: trata-se de fabular sobre toda a espécie humana, desde a sua origem, sobre como o seu saber se manifesta sob a forma da fábula. Esta, por sua vez, seria uma metonímia da mente, ou melhor, do espírito humano.

Mas a instabilidade entre prosa e lírica não é a única do texto. Há uma outra inflexão de gênero, pois a prosa assume, por um lado, o caráter de uma narrativa fragmentária quando se trata de recontar, num encadeamento vertiginoso, os mitos gregos. Por outro lado, tende constantemente à digressão, ao pensamento que toma a forma de fragmentos ensaísticos. Esta instabilidade faz a escrita oscilar entre a ficção e a não ficção, entre a arte narrativa propriamente dita e o ensaio (ou aforismo) investigativo:

Ninguém pode matar a Medusa, quem pode se subtrair à força daquele olhar que transforma o contemplador em pedra? Como matar alguém que não se pode ver? Duas foram as armas de Perseu, filho da princesa Danae e de Zeus que sobre ela caiu como uma chuva de ouro, o deus cintilando como pétalas de uma flor de luz. Duas, as armas, a espada, o espelho, na espada, a força, no espelho, o estrategema. Espada numa mão, espelho na outra, lutando por não vê-la, Perseu transpassa a Medusa e, sem olhá-la, corta-lhe a cabeça, os cabelos de serpente. Que quer dizer esta história? Que é a Medusa? Qual é o significado último, abissal, primordial, da existência de uma mulher que transforma em pedra quem olhar para ela? Que ganham os povos cultivando fábulas desse tipo? Ou será que a fantasia se compraz em si mesma, no exercício intransitivo de seus próprios poderes de tornar o impossível, se não real, pelo menos imaginável? A serviço de que estão estes poderes? De olho nas águas, Narciso vê a Medusa, fecha os olhos, e mergulha na noite onde fábulas sonham fábulas, rainhas matam reis, árvores correm ao vento, feiticeiras transformam marinheiros em porcos. Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, a igual probabilidade dos eventos impossível, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta? Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose. (MT. p. 25)

O trecho acima, por exemplo, é inicialmente narrativo, no qual se desenrola a fábula de Perseu e da Medusa. Mas, a partir de um certo ponto o texto começa a interrogar pelo sentido da história (“Que quer dizer esta história”), descambando para indagações mais gerais a respeito do sentido das fábulas míticas em geral. Estas interrogações constituem um movimento digressivo no qual se pára de contar e passa-se a pensar/criticar. Em todo o trecho ainda podemos observar uma construção textual que se deixa vaziar, de forma não muito explícita, mas ainda assim perceptível, como numa impregnação, de procedimentos sonoros próprios ao poema, como anáforas, ecos, aliterações, assonâncias, rimas e repetições. Trata-se, portanto, de um trecho indefinido entre a narração, a reflexão e o lirismo.

A passagem do narrativo ao reflexivo se dá ao longo da sucessão textual, podendo ser marcada de maneira relativamente clara em seu início e fim. É uma alternância que se faz ao longo da linha do texto: uma hora se narra, outra se pensa. Já a passagem do prosaico ao lírico não é discernível em termos de sucessão, pois os procedimentos poéticos próprios do lirismo, principalmente no nível sonoro, contaminam todo o texto, independente se ele se realiza como narração ou reflexão. O lirismo de *Metaformose* se constitui, portanto, como uma atmosfera textual em meio à qual a escrita está mergulhada. Daí o texto passar ao leitor a sensação de “atmosfera poética”.

Mas há um outro momento no trecho acima, que começa com “De olho nas águas, Narciso vê a Medusa” e vai até “feiticeiras transformam marinheiros em porcos”. Este momento é o texto da “narrativa principal”, que tem Narciso como protagonista (herói) e cujo tema são as fábulas (ou o movimento de sua mente) que ele vê se desenrolando no espelho da fonte. Do ponto de vista da forma do discurso, as narrativas míticas são fábulas dentro desta fábula principal de Narciso. Eis, portanto, a face metalingüística da obra, pois se trata de fabular sobre fábulas, de fazer um discurso (entre estético e reflexivo) sobre uma forma específica de discurso, o mito. Ao lidar com o tema particular do mito, o texto o tratará como uma abertura, metonímica e metafórica, para várias dimensões do ‘espírito humano’. Convém enumerar os principais, pois ao longo de nossa leitura de *Metaformose*, acabamos inflectindo para um ou outro destes aspectos. Primeiro, o mito encerra um aspecto religioso, pois se trata de narrativas sobre deuses e heróis da Grécia antiga: tematizar o mito será, portanto, tratar do problema religioso do Ser. Segundo, o mito remete, como dissemos, ao gênero narrativo e, mais amplamente, à arte da palavra em geral: o tema do mito será, além de uma metalinguagem narrativa, um discurso tácito sobre o literário em geral. Terceiro, o mito é uma forma de pensamento, talvez a primeira que o homem tenha inventado, e que prenunciaria os grandes problemas filosóficos, entre eles o do ser: o tema do mito se torna o do pensamento humano, remetendo, entre outras coisas, às questões filosóficas do ser (ontologia). É por conta

destas aberturas, já prenunciadas no “Quase ser é melhor que ser”, que ao tratar de mitos, *Metaformose* acaba se transformando numa aventura estético-antropológica, cuja temática ou problema se expande ao que temos chamado, na esteira de Leminski, de espírito humano.

Voltando à construção do trecho em questão, verifica-se que na sucessão textual há três planos discursivos que se alternam: as fábulas míticas (ou fábulas); as digressões sobre estas fábulas e a narrativa em geral (ou simplesmente digressões); e a narrativa principal, que foca Narciso e constitui o precário fio condutor do discurso de *Metaformose*. Os procedimentos líricos, como vimos, impregnam estes três planos discursivos, que seriam normalmente de ordem prosaica, fazendo-os inflectirem para uma atmosférica ‘poética’. Esta sucessão de três planos, permeados pelo lirismo não é exclusiva do trecho em questão e se estende por toda a obra, sendo, portanto, uma característica sua.

Os planos discursivos (fábulas, digressões e narrativa principal) se sucedem sem regularidade ou simetria, ocorrendo longos momentos de fábulas gregas que são entrecortados por uma curta digressão ou um breve retorno à narrativa principal e vice-versa. A passagem de um plano discursivo para outro ocorre de forma imprevista, sem marca ou aviso, como se pode observar no trecho citado acima, cuja alternância se dá no mesmo parágrafo e sem que se chame a atenção do leitor para ela. No plano das fábulas, ainda há a sucessão e a retomada de vários mitos, que ocorre também de maneira irregular e imprevista, sendo que os mais recorrentes e que ocupam maior extensão são as histórias de Teseu e o Minotauro; Perseu e a Medusa; Édipo; e os trabalhos de Hércules.

Mas embora a sucessão dos planos discursivos (fábulas, digressões e narrativa principal) seja relativamente bem marcada, não deixa de haver contaminação de um plano por outro, isto quando não se verifica sua interpenetração, o que torna difícil a classificação de certos trechos:

Ave, Pandora, mãe dos mortais, abre tua caixa-buceta, e deixa que todos os males se exalem, só fique no fundo a esperança, calcanhar de Aquiles onde dói ser semi-deus. Esta fonte é um esgoto de mitos, merda feita de sangue, sangue feito de porra, donde vem tanta força, formas de formas se transformando em novas formas? (MT, p. 33)

O trecho acima poderia ser classificado como parte da Narrativa principal, uma vez que se trata da ‘cena original’ de Narciso se olhando no espelho da fonte. Mas ele é quase todo reflexivo e participaria também do que temos chamado de digressão. Como se não bastasse, ele faz referência à mitologia grega (Aquiles e Pandora) para pensar a relação entre Narciso e a fonte, sendo, portanto, contaminado pelo plano das fábulas. Tais momentos não são uma constante, mas também não são raros, de forma que há trechos em que a classificação como narrativa principal, fábulas ou digressão é relativamente pacífica e outros, como este último, bastante difícil, para não dizer impossível.

Se, por um lado, ao longo do texto a alternância dos planos discursivos é irregular e imprevisível e, muitas, vezes, estes se interpenetram, tornando impossível saber a que plano um trecho pertence, resultando num todo textual fragmentário, intrincado e vertiginoso, por outro lado, a linguagem em seu aspecto, digamos, microscópico, ao nível da palavra e da frase, é extremamente simples e de legibilidade imediata, com o predomínio do coloquial. E se do ponto de vista lírico, o trabalho sonoro é intenso, o vocabulário é o mais simples possível, a ordem da frase é direta, o uso da metáfora e do símbolo é parcimonioso e o tom, embora pareça resvalar no elevado (no sentido de grandioso, trata-se, afinal, da sondagem do espírito humano desde sua origem), com quase total ausência de humor (a poesia de Leminski, pelo contrário, é extremamente bem humorada), jamais abandona a simplicidade coloquial, uma espécie de antídoto ao estilo alto; não descamba para a exclamação ou a exasperação, mantendo uma sobriedade de linguagem até mesmo nos momentos em que os afetos se manifestam mais intensamente; e apesar de expressar um fascínio pela mitologia grega, o tom da obra não é o de apologia e o mito não é considerado uma espécie de conhecimento definitivo da alma humana, como costuma acontecer em muitas re-visitações, inclusive contemporâneas, ao universo mítico da Grécia Antiga.

#### **46. A comparação das formas**

Fazer uma enumeração das formas do discurso, embora organize a apreensão e represente um conforto para a análise, não deixa de ser uma simplificação da leitura. Em todo caso não deixa também de ser usual (e por isto é confortável: o usual é cômodo): partamos do usual então. Para tentar aprofundar este entendimento da forma, um bom procedimento é a comparação. No nosso caso o mais ‘natural’ é comparar as formas do texto de Leminski com as do *Poema Sujo* de Gullar.

A princípio, parece não haver dois poetas e duas obras mais diferentes. Quanto à diferença entre os autores, ela será tratada em outra hora. Com relação às obras, de fato, há muitas diferenças, a começar pelo tema (recorte ou forma do conteúdo). O *Poema sujo* tem por tema a infância de Gullar em sua cidade natal, tratando-se de obra autobiográfica, com claras referências a um real social, com todos os problemas que estas referências assumem no poema, como já mostramos na primeira parte deste trabalho. *Metaformose*, por seu turno, é obra metalingüística que tem como tema a mitologia grega, um real cultural ou até mesmo literário, como indica, no “Quase ser é melhor que ser”, o próprio Leminski: “o primeiro alimento do poeta ocidental culto, seu ‘soft-ware’ de fantástico, referencial de imagens, delírio compartilhado” (MT, p. 62). Apesar destas enormes diferenças, ambas as obras

tratam, a seu modo, da memória, individual e nacional, no caso do poema de Gullar e, no caso de *Metaformose*, da memória coletiva ocidental. Ambas traçam, à sua maneira, um caminho de retorno à origem, ao antes da linguagem e da consciência de si, à infância enfim: infância do indivíduo no primeiro caso e infância da humanidade no segundo.

Com relação à forma propriamente dita, num primeiro momento, o que salta aos olhos é a diferença de procedimentos. O *Poema sujo* é organizado em versos e a maneira como as temáticas se agrupam em “movimentos” é mais consistente: um “movimento” começa e termina de forma relativamente bem marcada. No caso de *Metaformose*, a organização é mais fragmentária e dispersiva, pois se trata de uma forma prosaica, contaminada pelo lirismo, construída em três planos discursivos que se alternam de modo irregular e imprevisível.

Em ambos os casos, no entanto, há uma grande variedade de pequenos assuntos que se sucedem numa linguagem coloquial e quase destituída de metáforas, marcada pela simplicidade do vocabulário e das frases, induzindo a uma leitura rápida. O resultado desta facilidade de leitura, nas duas obras, é um jorro (delírio) verbal de fluidez estonteante, que dá a sensação de um moto-contínuo. E em ambos os casos, ao considerarmos extensões maiores de texto (nível macroscópico da linguagem), verificamos uma ‘concatenação disparatada’ (jorro, delírio) de temáticas heterogêneas, o que dificulta a organização do todo numa lógica causal, temporal ou mesmo simbólica/metafórica: tanto no texto de Gullar quanto no de Leminski, a facilidade e a leveza do vocabulário e das frases combina (e até mesmo aprofunda, já que induzem a uma leitura menos acurada) com o seu oposto, a complexidade do tecido textual, quando considerado em toda a sua textura.

#### **47. Pensar em meio ao jorro**

Este ritmo vertiginoso, dado pela alternância irregular entre a fábula principal que tem Narciso como protagonista, as digressões e as fábulas gregas e, considerando estas últimas, pelo acúmulo vertiginoso de narrativas, contadas de modo fragmentário e quase sempre breve, às vezes referidas de passagem, este ritmo de moto contínuo evoca, como no *Poema sujo*, a figura do jorro verbal, caos de sentido em meio ao qual emerge alguma ordem, na forma de sentidos precários. Mas enquanto no poema de Gullar o jorro, em seu estado bruto, se encontra no início do poema, mudando o seu regime e se fixando em temáticas ou “movimentos” ao longo do texto, no de Leminski há uma inversão: o delírio se torna mais intenso do meio para o final da obra. Mas esta diferença de intensidade é bem menos marcada, de forma que em *Metaformose* há uma constância (homogeneidade) maior no que

diz respeito à ‘caoticidade’ do texto. É provável que o fato de a explosão ou delírio verbal (outra forma de nomear o jorro) se intensifique ao final se dê por conta do projeto inicial que intentava antes a crítica e a teoria que um texto estético. À medida que a análise foi avançando, houve uma mutação para a ficção (o texto propriamente estético) e à medida que esta se desenrolava a linguagem se torna mais delirante. Aspecto que fica claro pelo tamanho dos parágrafos, inicialmente curtos, cada um correspondendo mais ou menos a uma idéia ou assunto, disciplinando um pouco a sucessão vertiginosa de temas e planos discursivos. A partir de um certo momento, mais especificadamente de um parágrafo de uma linha, “A razão, Atena, é apenas uma dor na cabeça de Zeus” (MT, p. 20), o qual ironiza a ordem racional do logos, os parágrafos serão longos, não mais delimitando os assuntos e explicitando o caráter de jorro (fluxo, vômito) incessante de linguagem, que já se prenunciava desde o início.

Mas o projeto inicial não é totalmente rompido e em meio ao fluxo lírico e narrativo o pensamento irrompe por todo o texto, nos momentos que chamamos de plano discursivo das digressões. Característica que novamente aproxima *Metaformose* e *Poema sujo*, ambos permeados por uma espécie de compulsão em pensar o que se narra e poetiza, mas também em estetizar o que se pensa, num jogo perigoso entre o discurso da verdade ou que, pelo menos, tem a verdade como horizonte e o discurso da ficção, que tem a licença poética da ilusão e da mentira. Perigoso principalmente para o leitor e mais ainda para o crítico, quer se tome a decisão de se enredar pelo pensamento que se manifesta no texto, quer se decida por ler a escrita em seu arranjo estético. No primeiro caso, qualquer interpretação do que se pensa na obra corre o risco de analisar uma ficção de idéias. No segundo, ao interpretar o tecido textual como ficção destinada apenas ao prazer estético, pode-se estar negligenciando pensamentos importantes que emergem do jogo fictício. Em todo o caso, se queremos ler tais textos, é preciso correr pelo menos um destes riscos. Corramos os dois.

#### **48. Consciência e inconsciência**

“A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor.”  
Paulo Leminski

Esta linguagem próxima do caos significativo, da qual os sentidos emergem precários, que estamos chamando de jorro, é uma forma verbal de *Metaformose*, é o modo como o texto exprime a relação entre a fonte e Narciso, o seu amor como desejo obsessivo pelo mundo imaginário (falso, fantasmagórico, quimérico) que se desenrola a partir do momento em que toma (a má) consciência de si. O jorro remete ao descontrole (ausência da vontade), ao caos (ausência de ordem) e à multiplicidade (ausência de unidade). Para o

Narciso de Leminski o jorro é uma espécie de prisão amorosa, labiríntica e enlouquecedora — a aproximação entre os excessos (jorros) de amor e os labirintos da loucura é tema recorrente na literatura ocidental. Em se tratando de linguagem, o jorro é um delírio, fluxo verbal convulsivo que foge aos controles e comedimentos da consciência. Ora, mas ao se ver no espelho da fonte o que emerge é exatamente a consciência de si, num movimento paradoxal: como a consciência se exprime como jorro/delírio, signo da inconsciência e do sem sentido?

Mas se retomarmos o mito da queda, de uma perspectiva cristã, o paradoxo é apenas aparente, pois a consciência que o homem tem de si, ao cair, é exatamente a má consciência, imperfeita e pecaminosa, decorrente de seu distanciamento das esferas divinas, não mais acessível a ele. O divino, tanto em sua face celestial quanto demoníaca, passaria à esfera do mistério e do desconhecido, ao inconsciente, enfim. A aquisição de uma consciência imperfeita instaura, portanto, o seu complemento necessário: o inconsciente sobrenatural a ser recuperado/desvelado. Somente após esta recuperação, pela fé, é que o homem irá readquirir a consciência plena, em comunhão com a presença de Deus.

Enquanto o homem não recupera esta boa consciência que comunga com a presença, a má consciência, alimentada pelo mundo ilusório da fonte, é sacudida por forças que ela não conhece e não controla, como se o homem fosse um brinquedo nas mãos de forças muito maiores que ele:

O olhar de Narciso volta, tonto de tanta beleza, pedra de Sísifo, queda de Ícaro, e torna a cair na água, rodas gerando rodas. (MT. p. 16)

Narciso tapa os ouvidos, e deixa o olhar flutuar sobre as águas monótonas.

Tudo se cala. Narciso não ouve mais, nem o mugido do minotauro, nem os ecos da ninfa. Narciso, Narciso, Narciso, minotauro, minos, touro. (MT. p. 17)

As histórias, sozinhas, se contam entre si. A fábula do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas os órgãos sexuais das fábulas. Qualquer fábula vive mais que uma pirâmide do Egito. (MT. p. 23-24).

Ao tomar (má) consciência de si, Narciso libera potências muito maiores que suas forças, as quais turvam seu discernimento e o arrasta para o jogo quimérico das fábulas. A solução cristã, assim como a platônica, é reputar esta turvação à má consciência, visão parcial e errônea do mundo, cuja verdade estaria vedada ao homem, guardada num espaço ou tempo oculto, ou seja, inconsciente. O jorro, desta forma, só é o que é (caos inapreensível e incontrolável) porque a natureza humana é impotente para apreender a sua ordem profunda. Para o pensamento de inspiração platônica, a verdade estaria no mundo das idéias e o caminho para ela seria o ascetismo da racionalidade filosófica; e para o cristianismo no Deus adotado do judaísmo, acessível pela fé monoteísta, não menos ascética. Em ambos os casos há

uma rejeição do universo pagão com sua profusão de mitos e deuses. Para estas duas correntes de pensamento a mitologia e o paganismo são sinônimos da má consciência que turva as profundidades puras da Idéia ou de Deus.

Mas há outra possibilidade de recuperação da boa consciência que não rejeita o mito. Uma interpretação que vê no universo mítico, senão um caminho para o ser sobre-humano, pelo menos uma matriz do ser humano, uma infância do homem. Trata-se da revalorização filosófica e científica de um saber que, até então, tinha apenas pertinência estética no Ocidente e que se daria com Cassirer e Durkheim, como observa Detienne (1998, p.189):

Concomitante à linguagem e à religião, a mitologia [para Cassirer] se vê encarregada de uma função central na teoria do espírito humano: ela é a terra natal de todas as formas simbólicas. Nela estão reunidas, originariamente, a consciência prática, a consciência teórica, o mundo do conhecimento, da linguagem, da arte, do direito, da moralidade, compreendidos aí os modelos fundamentais da comunidade e do Estado. Quase todas as formas da cultura enraízam-se no pensamento mítico.

O universo mítico como mundo seminal, feto ou infância da humanidade, na qual já se encontram, como potência, todas as formas do humano. Posição muito próxima das idéias de Leminski no “Quase ser é melhor que ser”, ao observar a influência da mitologia grega no pensamento Ocidental:

Nietzsche flagrou na alma grega as duas tendências “apolínea” e “dionisíaca”, que Spengler, na *Decadência do Ocidente*, multiplicou em três almas [...]

Quando Freud precisou de um nome para a atração filho-mãe, encontrou o mito de Édipo pronto.

Impulso prometéico. Alma apolínea. Complexo de Édipo. Narcisismo.

*Os gregos parecem ter imaginado todo o imaginável.* [grifo meu] (MT. p. 63)

Esta linha de interpretação revela uma certa fé no mito e dela se aproximam, com mais ou menos desconfiança e por métodos muito diferentes, a antropologia estrutural, a psicanálise de Freud e principalmente de Jung e mitólogos como Mircea Eliade. É no fluxo desta corrente de pensamento (um termo impreciso mas por isto mesmo bom para abarcar pensamentos tão variados) que vai identificar o mítico com o inconsciente, depositário de algumas ou todas as potências do espírito humano, é no interior deste fluxo de pensamento que o “Quase ser é melhor que ser” se desenvolve como projeto não intencional de *Metaformose*. Este, portanto, se gestará em meio a uma corrente de fé mítica e nela se debaterá. Na verdade, irá se bater contra o seu fluxo.

Por essa perspectiva que, ao contrário do cristianismo e do platonismo, considera o universo pagão do mito como caminho para o desvelamento do inconsciente, se o universo fabular que Narciso vê na fonte é signo da queda do homem, do espaçamento de si, da consciência fraturada, se é a expressão, portanto, da ilusão e da imperfeição da natureza

humana, não é fora deste universo que a plenitude da presença se encontra. Ao contrário, é justamente pelo mergulho nas profundezas da fonte, no inconsciente oculto do mito (que origina e controla o jorro fabular) que se desvelaria a essência do humano e, talvez, da natureza – e mesmo do divino. Este parece ser o projeto expresso no “Quase ser é melhor que ser” e cujas marcas se imprimem em *Metaformose*. De fato, tanto a imagem da consciência fraturada, quanto da presença inconsciente, expressa na forma de potências desconhecidas e incontroláveis que arrastam Narciso em seu jorro, podem ser verificadas no texto poético. Inconsciente a ser desvelado e consciência imperfeita remetem ao jogo, no interior do universo mítico, entre ser e não ser, entre a permanência que se insinua das origens ocultas e as metamorfoses na superfície da fonte (consciência imperfeita de Narciso). Se para Platão e o pensamento cristão, a mitologia é signo do engodo terreno e a verdade se encontra em mundos estranhos a ela (da Idéia ou do Deus cristão), para Leminski, tanto as essências quanto as excrescências se resolveriam na profusão do mundo mítico.

Como vimos, a fé no mito que Leminski expressa no “Quase ser é melhor que ser” participa de uma corrente de pensamento mais geral do século XX, para a qual o problema do ser se resolveria no próprio mito. Esta crença no mito, apesar de suas diferenças com o cristianismo e o platonismo, não deixa de se inscrever, como estes, num projeto metafísico, que concebe a presença (a boa consciência) como sentido que se move ao fundo e, movendo-se, move também as formas aparentes da superfície. Nas três perspectivas (fé mítica, fé cristã e pensamento platônico) a presença é o inconsciente que controla o jogo o espírito e que, ao ser desvelada, torna-se boa consciência ou consciência plena de si – presença de si. É por esta inscrição metafísica que a queda de Narciso (a queda de seu olhar na fonte) se move tanto no interior da fé mítica quanto remete à queda cristã e ao engodo platônico, apesar das diferenças destas três perspectivas. Ao solicitar a metafísica do mito, portanto, *Metaformose* solicita também a sua forma platônica e cristã, ou seja, joga com todo o projeto metafísico do Ocidente.

#### **49. O sentido que foge**

“O ser, esse sonho das metamorfoses.”

Paulo Leminski

Embora haja uma constante alusão ao inconsciente, ao que se oculta e escapa ao controle e que, do fundo de seu esconderijo controlaria os jorros de Narciso (entre ele e a fonte), apenas no trecho abaixo:

A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor. (MT, p.21)

há uma clara referência (e uma espécie de deferência, de crença) a tal inconsciente, identificado como estrutura e como arquétipo, devedor, ao mesmo tempo, da antropologia cultural de Levi-Strauss e da psicologia profunda de Jung. O inconsciente, evocado como presença é, portanto, uma exceção no texto poético. Ele aparece mais freqüentemente como insinuação, quando o texto tematiza as forças irresistíveis que prendem (o desejo de) Narciso à imagem da fonte. Neste aspecto o inconsciente seria este mistério, este algo indecifrável que jorra (não se sabe se da fonte ou de Narciso, talvez *entre* ambos), incessantemente e aprisiona o herói em seus labirintos de fábulas. E a fábula, o mito, seria a forma visível deste jorro (forma delirante), mas cujo sentido escapa ao entendimento consciente:

Para que serve um enredo? Para onde vai uma história? Donde vêm esses seres fluidos, essas máscaras que significam máscaras? (MT, p. 27)

Sentido que escapa à consciência imperfeita e, mais grave, parece não estar disponível a nenhum desvendamento ou interpretação definitiva, empreendida por algum método ou sábio mais preparado que o pobre e apaixonado Narciso:

Ontem estava tentando interpretar a guerra de Tróia, o significado de Ulisses, de Agamenon, o rapto de Helena, a ira de Aquiles, a loucura de Ajax, o cavalo de madeira, que coisas querem dizer essas histórias, nós górdios do lembrado e do esquecido? Aterra pensar que não são histórias, não são portadoras de um sentido recôndito. (MT, p. 31-32)

Que significam fábulas além do prazer de fabular? (MT, p. 32)

Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda fábula é feita de luz. Moral da história, histórias são amorais. (MT, p. 34)

As fábulas que jorram entre a fonte e Narciso remetem a este algo misterioso, que escapa ao entendimento da consciência humana, mas não apenas dela: escapa a qualquer possibilidade de entendimento, de fazer sentido definitivamente. A fábula “feita de luz” remete à clareza absoluta, à ausência do mistério e da obscuridade do “sentido oculto”, numa negação do inconsciente. A luz, portanto, é a “matéria” de que se fazem as fábulas. Mas estas, em seu sentido imediato, ou seja, como realidade visível da consciência, não deveriam pertencer à esfera da luz, e sim à das sombras a serem atravessadas para se encontrar a verdadeira luz ao fundo da caverna (ao fundo da fábula), como assevera a metáfora platônica. A idéia do inconsciente, portador do sentido definitivo, a ser desvelado pressupõe uma consciência imperfeita, que vive nas sombras. Nesta linha de pensamento (platônica e cristã, metafísica, enfim), a imagem do inconsciente como turvação do sentido (mistério) só se constrói como forma provisória, pois a partir do momento que a consciência tem meios de ver a verdade/luz

oculta ao fundo, o turvo se transmuta em cristalino e a presença (essência do ser) se desvela. Ao deslocar a luz para o imediatamente visível (superfície da fábula) e negar o sentido (a verdade ou a luz) oculto, o sistema metafísico que joga com os pólos do consciente e o inconsciente, da turvação de superfície e a claridade das profundezas também se desloca rumo a seu limite entrópico, como se derramasse de si: o derramamento, transbordamento ou excesso de luz da fábula em seu significado imediato implica numa exorbitância que põe em cheque o jogo dual da metafísica entre forma superficial e sentido profundo.

Mas a luz também é energia e velocidade, movimento incessante e irrefreável que conota a impossibilidade de fixação de um significado definitivo, remetendo ao sentido que escapa à consciência. A própria maneira como o texto é construído, com sua sucessão vertiginosa de três planos discursivos (fábula principal, fábulas e digressões) permeados por procedimentos líricos, que lhe dá uma fluidez e um andamento vertiginoso, é já a afirmação de um sentido que foge, que nunca se fixa num ponto específico: como dissemos, trata-se de um texto difícil quando se tenta interpreta-lo para que ‘faça sentido’. Tal como no *Poema sujo*, a forma (construção textual) de *Metaformose* consegue expressar o sentido como onda, fluxo de energia (luz) que se dissemina e escapa à fixação. A obra se trata de uma fábula sobre as fábulas (gregas em particular, mas também da narrativa em geral) que, ao mesmo tempo que se constrói em fuga, afirma que a natureza das fábulas, do mundo fabular (que é o espírito humano, não esqueçamos) é também a fuga, a dispersão:

Durante muitos anos, Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que, como o imã, fosse o centro e a raiz de todas. Mas as fábulas não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas. Um dia, Heródoto voltou, barbas brancas como a espuma das ondas do mar de Atenas. Não trazia a unidade, trazia a dispersão. (MT, p. 24-25)

Ora, mas se o sentido escapa, se ele dispersa sem cessar, então não é imediatamente visível. Mas também não se oculta num inconsciente, como acabamos de verificar. Aonde, então, estaria o sentido, que não se esconde em nenhuma profundidade e, apesar da luminosidade imediata (superficial) da fábula, não pode também ser fixado nesta superfície?

*Metaformose* insinua em muitos pontos a imagem do inconsciente como sentido oculto a ser desvelado, mas desdiz esta imagem a cada evocação. O inconsciente, numa perspectiva metafísica, é inapreensível, turvo ao sentido, mas apenas provisoriamente, pois a partir de um certo nível de consciência (a boa consciência) ele se torna apreensível, se desvela. Na obra há uma radicalização da inapreensibilidade do sentido, que se torna absoluta. O significado último não escapa apenas à má consciência de Narciso (dos homens em geral, pois Narciso conota o espírito humano), mas a qualquer instância interpretativa que o homem

possa forjar. A voz do narrador onisciente no trecho digressivo (plano discursivo da digressão) que citamos acima tem a força da lei, e o que ela declara como certo é a total impossibilidade do centro ou significado último para as fábulas. O que equivale a dizer que só existe a má consciência como possibilidade de interpretação, ou seja, que não existe uma entidade ou saber ao alcance do homem que possa atingir a presença ou, por outras palavras, a consciência plena do mundo. O que é outra maneira de dizer que se instaura uma crise no jogo metafísico entre o consciente e inconsciente, aparência e essência, superfície e profundidade:

Num sonho, sonhei viver tudo em espelho. Se espelho existe, ser não existe. (MT, p. 32)

O espelho é a conotação da má consciência, da visão enganosa. Se há apenas imagens (“viver tudo em espelho”) ou aparências (“máscaras que significam máscaras”), não há, efetivamente, a presença, o corpo (material ou ideal) original ou o verdadeiro a ser desvelado e atingido.

O que nos remete, novamente, ao primeiro parágrafo de *Metaformose*, no qual a origem (o original, o verdadeiro) do humano e de todo o mundo concebível (apreensível) pelo homem é o gesto do espaçamento, a diferença de si, a impossibilidade mesma da presença. A origem, portanto, é a miragem, o falso, o engodo ou a má consciência do espelho. Mas dizer isto ainda não é suficiente, pois todos estes termos pertencem ao que Derrida (1973, p. 15) chama de época do *logos* ou metafísica:

A época do logos, portanto, rebaixa a escritura, pensada como mediação da mediação e queda na exterioridade do sentido. Pertenceria a esta época a diferença entre significado e significante [...]. Esta pertença organizou-se e hierarquizou-se numa história. A diferença entre significado e significante pertence de maneira profunda e implícita à totalidade da grande época abrangida pela história da metafísica, de maneira mais explícita e mais sistematicamente articulada à época mais limitada do criacionismo e do infinitismo cristãos, quando estes se apoderaram dos recursos da conceitualidade gregas.

O que é má consciência ou engodo para uma perspectiva metafísica é o que Derrida denomina escritura, conceito forjado a partir da escrita, a qual é concebida pelo logocentrismo como uma derivação (diferença) da voz. Esta seria imediatamente próxima à alma, consistindo em sua tradução transparente. A escrita/escritura seria, então o simulacro da voz, a grafia morta reduplicando o sopro (voz) de uma presença viva. A oposição entre significado inteligível (origem, ser, verdade) e significante sensível (simulacro, acontecimento, engodo) consistiria numa espécie de princípio que atravessaria toda a época metafísica.

Os termos que utilizado logo acima para caracterizar o aprisionamento de Narciso se inscrevem na era metafísica, reduplicando a oposição entre significante e significado: a miragem se opõe à presença, o falso ao verdadeiro, o engodo ao acerto e a má consciência à boa. No interior da metafísica quando se diz falso, imediatamente aparece a

possibilidade do verdadeiro, de se atingir o verdadeiro por algum caminho melhor. Dizer que a *origem é o falso*, como interpretação do primeiro parágrafo de *Metaformose* e do trecho citado acima (“Num sonho, sonhei viver tudo em espelho. Se espelho existe, ser não existe.”), implica num procedimento conceitual difícil (talvez impossível), que suprime o verdadeiro como oposto complementar de falso, abalando a própria oposição entre ambos. Dizer, portanto, que a origem é o falso significa que não há a possibilidade de um verdadeiro na origem, ou simplesmente que não há o Verdadeiro — já que a verdade de um ente só pode estar na sua origem. Dizer, enfim, que a origem é o falso, é colocar em questão o jogo metafísico entre falso e verdadeiro, é suprimir o verdadeiro, mas também o seu oposto, o que implica numa crise da própria idéia de sentido. Este não pode mais ser desvelado por meio do jogo dual entre essência (significado) e a aparência (significante), e só pode ser buscado como dispersão inifinita, como erro:

Você estar errado pode ser o certo? Certo, errado, quem determina? O errôneo pode ser a metamorfose, a vontade dos deuses, que poderes tem nossa vontade, que pode quem apenas quer ficar em sua forma ou estado? (MT, p. 33)

O erro aqui não é oposto ao acerto, não joga, portanto, com o verdadeiro. O erro é, antes, *um jogar infinitivo*, que erra pelo prazer do erro/errância:

Ou será que a *fantasia se compraz em si mesma*, no *exercício intransitivo* de seus próprios poderes de tornar o impossível, senão real, pelo menos imaginável? [grifos meus] (MT, p. 25)

O erro das fábulas, “fantasia” do espírito humano, desliza para fora dos limites do jogo metafísico entre essência e aparência e se precipita como errância, como delírio (sentido errante, sem prumo, que não se fixa numa boa consciência de si), como metamorfose enfim, concebida como movimento incessante e sem finalidade que obstrui a permanência (o verdadeiro) e, em conseqüência, a possibilidade do ser. Este se torna apenas uma vontade impotente do homem (“que poderes tem nossa vontade?”). O ser se reduz a um *desejo de ser* que não está antes nem fora das metamorfoses que constituem o espírito humano, mas que se produz como resultado e em meio de seu fluxo incessante.

## **50. O rastro do sentido (o sentido como rastro)**

Se há uma obsessão ocidental, esta talvez seja a fixação de um sentido definitivo, do Sentido, para uma coisa ou evento (textual, empírico, social, psíquico etc) para além de sua mobilidade ‘aparente’. Tal sentido seria a descoberta da essência do ente, de sua interioridade ou ser, ou seja, de sua presença em si mesmo. Derrida identifica esta obsessão pelo Sentido como característica da época metafísica, inaugurada pelo platonismo e que vai até o século XX. No item anterior já aludimos ao dualismo entre significante e significado

como princípio metafísico. Convém nos determos um pouco mais nesta oposição e na interpelação que Derrida faz dela, extraindo deste exercício crítico (dentre outros) os conceitos de rastro, diferença e escritura, os quais nos parecem tão próximos do pensamento poético (ou lirismo pensante?) que se desenvolve nas digressões de *Metaformose*.

O antigo dualismo entre significado e significante foi recuperado pela lingüística moderna de Saussure com o conceito de signo. Este ainda seria um conceito interior e, em conseqüência, devedor, à era metafísica:

Pois, no limite é o próprio conceito de signo que permanece inserido na história da ontologia clássica e na distinção, por mais tênue que seja, entre a face significante e a face significada. [...] Que esta distinção, aparecida primeiramente na lógica estóica, tenha sido necessária à coerência de uma temática escolástica dominada pela teologia infinitista, eis o que nos impede de tratar como uma contingência ou uma comodidade o empréstimo que dela se faz hoje [pela lingüística]. (DERRIDA, 1973, p.89)

Ou seja, a continuidade da idéia de signo, que vai dos estóicos, passando pela escolástica e desembocando na lingüística moderna de Saussure, longe de ser uma coincidência é um sintoma da continuidade do logos metafísico ocidental, apesar e para além de suas várias maneiras (idéia platônica, deus cristão, consciência intuitiva).

E a continuidade da idéia de signo, de sua bipartição entre significado e significante, é também a do privilégio do primeiro em relação ao segundo, como vê Derrida, referindo-se ao pensamento escolástico logo em seguida:

O *signatum* [significado] remetia sempre, como a seu referente, a uma *res*, a um ente criado ou, de qualquer forma, primeiramente pensado e dito, pensável e dizível no presente eterno no *logos* divino e precisamente no seu sopro. Se ele vinha a ter relação com a fala de um espírito finito (criado ou não; de qualquer forma de um ente intracósmico) pelo *intermediário* de um *signans* [significante], o *signatum* tinha uma relação *imediata*, com o *logos* divino que o pensava na presença e para o qual ele não era um rastro. [grifos do autor] (DERRIDA, 1973, p.89)

Para a escolástica o significante, parte ‘carnal’ ou sensível do signo é mero intermediário para a manifestação do significado, o qual é vinculado ao *logos* divino por uma relação “imediata”, de proximidade máxima, intrínseca, ou seja, como interior à presença. Pensar o significado como interior ao *logos* é pensá-lo como partícipe (em comunhão) de sua presença e não como um rastro desta, como seria o significante. O rastro remeteria à presença como sinal (pista) deixado por ela, mas sem sê-la, permanecendo, portanto, exterior a ela, como as sombras da caverna de Platão seriam sinais da Idéia e como a escrita fonética seria o rastro de uma fala viva. Por esta via metafísica, as imagens refletidas na fonte seriam interpretadas como pistas do verdadeiro Narciso, ou seja, como rastros/significantes exteriores, não raro enganosos, do espírito humano, os quais apontariam obliquamente para seu significado essencial (interior). Este privilégio do significado seria preservado pela lingüística moderna, como podemos verificar na seqüência do texto de Derrida (1973, p. 89-90):

E para a lingüística moderna, se o significante é rastro, o significado é um sentido pensável em princípio na presença plena de uma consciência intuitiva. A face significada na medida em que ainda é distinguida originariamente da face significante não é considerada como um rastro: de direito, não tem necessidade do significante para ser o que é.

Portanto o significante permaneceria (no alvorecer do século XX e numa das ciências mais ousadas do Ocidente) exterior ao significado, essência ou presença do ser, repetindo ainda as oposições metafísicas entre profundidade e superfície, permanência e transformação, interioridade (presença a si) e exterioridade (espaçamento de si).

É no sentido de ‘desconstruir’ esta metafísica que Derrida insiste no conceito de rastro, mas não de um rastro deixado por uma presença, que repetiria novamente a dualidade metafísica entre significado (presença) e significante (rastro da presença). Antes, ele quer:

Que o significado seja originária e essencialmente (e não somente para um espírito finito e criado) rastro, que ele seja *desde sempre em posição de significante*, tal é a proposição aparentemente inocente em que a metafísica do *logos*, da presença e da consciência deve refletir a escritura como sua morte e seu recurso. [grifo do autor] (DERRIDA, 1973, p. 90)

O rastro, que para o pensamento metafísico seria um atributo do significante (do sensível) deve, agora, ser uma qualidade constituinte do significado, o que implica em abolir a diferença entre ambos. *Qualquer significado que se pense é ‘desde sempre’ significante*, ou seja, é já exterior à presença. Ora, a consequência desta *exterioridade absoluta do significado* é a inexistência da presença a si, como ser originário que teria deixado o rastro, pois qualquer significado que se pense remeteria (seria o significante, movimentaria) outro significado. Na significação, o essencial seria esta remessa a outro sentido, este movimento de um sentido a outro que Derrida ora nomeia como diferença, ora como rastro. Novamente se faz possível a aproximação com o início do *Metaformose* no qual o que está posto como primeiro, como origem, não seria Narciso, nem a fonte, nem o mundo que os cerca, mas o movimento de reflexão (remissão), o gesto de se olhar, a relação com a fonte como espaçamento de si. Enfim, a origem, nos textos de Derrida e Leminski, é o rastro (o jogo de espelhos), mas este é a negação da origem (do original) e a afirmação da diferença, do espaçamento de si, ou ainda, nos termos do francês, a afirmação da escritura.

A escritura é o acontecimento do rastro como anterioridade (origem) do sentido: “*O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação.*” [grifo do autor] (DERRIDA, 1973, p. 79-80). Derrida pensa o paradoxo de um rastro sem uma presença que o tenha deixado, um rastro sem

origem, que é a origem. Leminski, por sua vez, pensa, em muitos de seus momentos digressivos, o paradoxo análogo do reflexo absoluto, que não reflete nenhum corpo (presença), uma cópia sem original, a cópia como original:

Num sonho, sonhei viver tudo em espelho. Se [apenas o] espelho existe, ser não existe. (MT, p. 32)

O mundo fabular da mitologia, que remete ao universo do espírito humano, é pensado por Leminski (nunca nos esqueçamos que o movimento de tal pensamento é mais estético que conceitual, se faz no limiar de ambos), portanto, como escritura, como impossibilidade de fixação do Sentido. Para este pensamento que se afirma a todo momento em *Metaformose*, a Grécia oral e pré-filosófica, a infância da humanidade, origem do Ocidente, de sua ciência, sua religião, sua filosofia, sua ética, esta Grécia primeira não pode ser referida nem como estado de pureza, nem como estado social de proximidade maior com a presença de si e nem como mundo da metáfora e do símbolo, ao fundo dos quais estaria a verdade ou o sentido definitivo da natureza do homem e, talvez, do mundo. A mitologia, tradição escrita que remete a esta Grécia viva da linguagem oral, não seria um rastro que, seguido, nos levaria à presença. Antes, o mundo das fábulas gregas (e, no limite, de qualquer narrativa, mesmo as ‘verdadeiras’) conduzem apenas à dispersão infinita:

Durante muitos anos, Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que, como o imã, fosse o centro e a raiz de todas. Mas as fábulas não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas. Um dia, Heródoto voltou, barbas brancas como a espuma das ondas do mar de Atenas. Não trazia a unidade, trazia a dispersão. (MT, p. 24-25)

O universo fabular padece da impossibilidade de centro, unidade e permanência. A entropia e a tendência à morte acometem este universo em todas as suas possíveis direções e camadas (dimensões), como sugere a sua sobreposição com a imagem de um cosmo vegetal feroz e insaciável: “auto-proliferando-se, alimentando do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas.”

A finitude e o constante movimento (metamorfose, remissão, rastro) deste cosmo, a impossibilidade de haver uma dimensão em que a precariedade e o movimento do ente cessam apontam para outra impossibilidade mais geral, a de um tempo ou espaço no qual o sentido se fixa como origem (anterioridade) ou essência (interioridade). A mitologia em *Metaformose*, mesmo em sua forma viva, oral, como ‘era originariamente’, parecer ser, desde sempre e sob qualquer forma que possa ser pensada, uma linguagem corrompida pelo reflexo,

pelo espaçamento de si. Da mesma forma, para Derrida (1973, p. 69) não é possível a existência de uma linguagem pura:

Desejaríamos, antes, sugerir que a pretensa derivação da escritura, por mais real e sólida que seja, só fora possível com uma condição: que a linguagem natural, original etc., nunca tivesse existido, nunca tivesse sido intacta, intocada pela escritura, que sempre tivesse sido ela mesma, escritura.

A impossibilidade da existência de origem e centro (de uma raiz) para as fábulas, que emerge como pensamento ficcional (ou ficção de idéias) nas digressões de *Metaformose* assemelha-se a este questionamento do paraíso lingüístico de Derrida, a esta da idade do ouro ainda não corrompida, seja ela identificada com o natural ou o primordial. A ironia dos termos “intacta” e “intocada” apontam para este mundo virgem que não conheceria o pecado da escritura, ou seja, virgem da corrupção da língua escrita que se impõe à pureza da linguagem oral (Neste trecho, Derrida contesta os privilégios que a lingüística moderna dá à linguagem oral em oposição à escrita. Esta, para a lingüística, seria uma derivação, uma ‘perversão’ daquela). Assim como não há o tempo da linguagem pura que daria origem à escritura e seus jogos de simulacros, não existe a época da fábula pura e original da qual o pensamento ocidental derivaria. Nem mesmo se poderia pensar que esta idade do ouro da linguagem ou das fábulas se identificaria com o mundo oral que é o da Grécia pré-histórica, cuja mitologia seria a linguagem ou o pensamento original do Ocidente: já na época de Heródoto, ainda testemunha da oralidade, no limiar desta com a escrita, o que se vislumbrava era a ausência da origem. Origem no sentido ontológico de essência ou pureza intocada e no sentido histórico de anterioridade temporal, potência pré-histórica da qual o Ocidente seria desdobrado ao longo do tempo histórico.

A anterioridade absoluta do gesto de Narciso, de seu olhar-se na fonte, exprime a impossibilidade desta Grécia oral ou de qualquer outro momento ou lugar (mesmo um mundo extraterreno e/ou interior ao espírito humano) como Éden (origem) da humanidade. A origem é já o espaçamento de si e o movimento do espírito humano, expresso pelo universo das fábulas, é a afirmação da *imanência* dos significados precários (não originários) que só podem remeter a outros significados igualmente precários. Afirmação, portanto, de todo sentido possível como rastro, escritura, máscara sob a qual não se encontra jamais um rosto presente, mas ‘apenas’ outra máscara, outra remissão (movimento) de sentido:

Para que serve um enredo? Para onde vai uma história? Donde vêm esses seres fluidos, essas máscaras que significam máscaras? (MT, p. 27)

## 51. A fábula é o rastro

Temos interpretado o mundo fabular que Narciso vê se desenrolar na fonte como a expressão do espírito humano (a fonte como espelho da alma do homem). Tal mundo, no entanto, é o do rastro, do espelho ou da máscara, no qual o significado nunca repousa como sentido original ou verdadeiro. O próprio sentido, então, circula em *Metaformose* como rastro, movimento incessante de remissão a outro sentido e a única ‘verdade’ deste cosmo fabular é esta passagem constante de um significado a outro, esta relação entre os sentidos: a diferença entre eles, como numa diferença de potencial entre dois campos de energia. Mas esta diferença tem uma forma específica, mais propriamente uma forma de expressão, um modo discursivo próprio: a fábula. *Metaformose* tem como assunto as narrativas e, em grande parte de seu discurso, se organiza por narrativas. E estas existem, entre outras coisas, para dar sentido ao mundo:

E o mundo presente, a vida presente, mães, pais, filhos, banquetes, desejos, vinganças, só as fábulas dão um significado passageiro às fagulhas efêmeras do turbilhão dos eventos e das ocorrências. [grifo meu] (MT, p. 26)

Fazer sentido (fazer circular a significação) é um importante atributo da fábula, uma essência sua. Mas, como já observamos, o sentido circula no texto como rastro que não remete a nenhuma presença originária, trata-se sempre de um “significado passageiro”. Ora, se a essência da fábula é o sentido e este circula como rastro, então a essência da fábula é o rastro, mas este é a própria impossibilidade da essência, como vimos. A fábula, portanto, não remete a nenhuma essência, presença, origem, etc.

A fábula é uma forma do sentido/rastro ou, por outras palavras, a expressão do rastro, sua cristalização precária como fio narrativo que intenta dar alguma ordem à vida. É a unidade mínima de sentido que o espírito humano produz, a menor ordenação possível do rastro. No entanto, em certo momento de *Metaformose* aparece uma afirmação contundente da fábula como a forma de um sentido originário e não de um sentido como rastro: “A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor” (MT, p. 21). De fato, o trecho parece dizer ‘estrutura’ e ‘arquétipo’ no sentido corrente destes termos: sua intenção (textual) é afirmar a unidade, a permanência e o caráter originário do sentido que estaria ao fundo da forma fabular.

Mas como já observamos (cf. item 49) este trecho é uma exceção em meio à textura geral de *Metaformose*. Trata-se de uma ilha isolada de crença no sentido profundo do mito, em meio a um mar fabular e digressivo no qual o sentido é construído e pensado como rastro, desprovido de profundidade essencial. Esta desproporção, entre ilha de pureza e mar de perfídia, nos provoca (quase como a sedução do pecado) a introduzir no trecho uma segunda

intenção (as segundas intenções são sempre pecaminosas), lendo, contra a vontade da letra, ‘estrutura’ por ‘escritura’ e ‘arquetipo’ por ‘rastros’. Lendo e já reescrevendo numa paráfrase: A fábula é o desabrochar da *escritura*, *rastró* em flor. A fábula, doadora de sentido, circula na fonte de Narciso como a concreção do rastro: é rastro manifesto.

## 52. A metáfora arquetípica

Um dos resultados da revalorização da mitologia pelo Ocidente moderno, cuja trajetória Detienne (1998, p. 188-287) procura recuperar, à maneira de um arqueólogo das idéias, foi, certamente, o surgimento de linhas de pensamento que recuperam o que temos chamado (cf. itens 43 e 48) de fé no mito. Quando falamos de fé, não queremos dizer, claro, que o homem ocidental crê nos personagens divinos ou humanos e nem mesmo nos eventos que o mito denota (ao pé da letra). Antes, o pensamento que acredita no mito concebe-o como uma espécie de metáfora ou símbolo de um sentido ao fundo, como representação, portanto, de uma verdade que talvez seja acessível apenas pela via cifrada da conotação fabular. Uma verdade semelhante ao Deus judaico, que homem nenhum teria capacidade de olhar de frente, que alguns poucos escolhidos poderiam ouvi-lo e que apenas sua palavra escrita, uma cópia de sua voz viva, estaria ao alcance de todos. A crença moderna na mitologia desconfia, já confiando, que a profusão de fábulas gregas (mas também de outras culturas orais) seja uma escrita, uma superfície móvel de formas e sentidos que representam, *no fundo*, formas e sentidos mais originários (ou segundo a linha de pensamento que se adote, mais arquetípicos, mais estruturais etc.). Formas e sentidos originários que seriam a verdade do espírito humano que, não raro, é ainda concebido numa relação íntima com a verdade do cosmo. E como vimos (cf. item 43) na parte explicativa de *Metaformose*, intitulada “Quase ser é melhor que ser”, Leminski parece compartilhar desta fé no mito, embora, contraditoriamente, expresse alguma desconfiança dele, quando correlaciona a mitologia com a ordem social aristocrática da Grécia pré-filosófica, numa leitura que a historiciza.

No entanto, vimos também que no texto propriamente estético de *Metaformose* a idéia de fábula que circula com mais potência é próxima ao conceito de rastro de Derrida, cuja natureza é incompatível com a possibilidade de presença ou verdade ao fundo, ou seja, com a crença no mito como símbolo ou metáfora de um sentido originário. E esta visão do mundo fabular como negação da presença não ocorre nem inadvertidamente nem esporadicamente, antes ela se manifesta de modo enfático e obsessivo (como consciência estética?) ao longo de todo o texto.

Dizer, no entanto, que a idéia de fábula em *Metaformose* é refratária à qualquer crença no mito (à toda metafísica que o mito possa ensejar), embora seja importante como leitura da obra, ainda se trata de uma afirmação muito genérica. Seria necessário, portanto, explicitar sob quais formas estas crenças se insinuam na obra e como sua textura as rechaça ou foge de seus encantos. Pois a fé não deixa de ser uma forma de encanto ou, por outras palavras, um investimento de desejo que aprisiona o amor do crente ao objeto adorado. A proliferação das fábulas como rastro é um modo de fuga da fé. O rastro é um outro caminho para o desejo que não o da crença no mito (como símbolo ou metáfora). Como a fé, o rastro não deixa de encantar e aprisionar Narciso, mas sob seu domínio ele se perde em labirintos de sentidos (de fábulas) sem possibilidade de saída, sem fio de Ariadne que o guie para fora de sua prisão desorientadora. Ele não se perde, portanto, para se reencontrar mais à frente ou mais ao fundo, mas a perdição (errância) torna-se o fim (*telos*) de sua viagem.

Uma forma (talvez a mais claramente perceptível) que a crença no mito assume em *Metaformose* é a da metáfora arquetípica. É o que o texto diz expressamente quando afirma que a fábula é “arquetipo em flor” (MT, p. 21) e em vários momentos do “Quase ser é melhor que ser”, como, por exemplo, em seu encerramento quando define o mito como “uma leitura absoluta das essências”. O conceito de arquetipo que nos referimos é o definido por Jung (1967, p. 515):

A imagem primordial, que noutro lugar denominei “arquetipo”, é sempre coletiva, quer dizer, é sempre comum a povos inteiros ou pelo menos, a determinadas épocas. Provavelmente, os motivos mitológicos principais são comuns a todas as raças e a todas as épocas. Assim pude comprovar uma série de motivos da mitologia grega nos sonhos e fantasias de negros de raça pura, mentalmente enfermos.

A vantagem deste conceito é seu caráter coletivo e sua vinculação imediata aos motivos mitológicos. Ao desconfiar que os principais destes motivos são de todos os homens em qualquer tempo, Jung lança a hipótese da universalidade do mito e, em consequência, da psique (espírito humano) expressa por ele. Outra vantagem do conceito junguiano é que a idéia mais geral de imagem (não apenas a imagem primordial) se vincula à representação da fantasia poética:

Quando falo de imagem na presente obra, não me refiro à reprodução psíquica do objeto externo, mas, sobretudo, a uma visão que promana do uso da linguagem poética, isto é, à imagem da fantasia que só indiretamente se relaciona com a observação do objeto exterior. (JUNG, 1967, p. 513)

Os motivos mitológicos seriam, portanto, o movimento da fantasia poética representando realidade arquetípica da psique coletiva, isto é, seriam uma espécie de forma

(entre estética e religiosa) do espírito humano universal. O conceito de arquétipo condensa e explicita a fé no mito, difusa em várias correntes de pensamento do Ocidente do século XX. O conceito também realiza este papel condensador no que diz respeito à literatura, mas, com relação a esta, não seria demais desconfiar que a fé arquetípica no mito a impregna desde o Renascimento, ou até mesmo antes. Reino por excelência da figura, da metáfora e da imagem, é quase senso comum atribuir à literatura um papel de sondagem das profundezas da alma humana, concebendo-a como uma espécie de metafísica prática (de uma práxis estética). Os motivos da mitologia grega, recorrentes na literatura até o século XIX não teriam, portanto, um papel meramente decorativo ou artificioso (aliás, em literatura, o artifício e decoração não são a essência?) que conotasse apenas a erudição dos homens de letras, mas estariam carregados da força metafórica de conotar algo mais profundo, a verdade do espírito humano.

É contra, mas também do interior deste campo difuso de uma literatura profunda que, no século XIX, alguns autores vão começar a propor e a praticar, por um lado, uma literatura mundana, realista num primeiro momento, e por outro, uma literatura formal, feita de palavras, na acepção de Mallarmé. Mas este movimento contra a concepção metafísica da literatura não foi nem uniforme, nem marcado por rupturas absolutas. Assim, se no simbolismo podemos identificar as raízes de uma concepção formal da poesia, que aposta suas fichas na concreção da linguagem, há ainda uma forte impregnância da literatura como sondagem das profundezas: não raro, há uma conversão da própria literatura numa espécie de religião estética. Da mesma forma, a ironia e o realismo do romance romântico convivem com uma fé difusa na Natureza, no Espírito do povo e idéias correlatas que remetem à presença. Este movimento paradoxal do século XIX, de reação e adesão simultâneas a concepções metafísicas da literatura é bem descrito por Octavio Paz em *Os filhos do barro* (1984), que se refere a uma *tradição da ruptura* da literatura da época, fiel à uma concepção analógica (metafísica) de mundo e, ao mesmo tempo, a uma perspectiva histórica e revolucionária, expressa na figura da ironia.

O motivo desta breve recuperação de todo um contexto literário é mostrar que a *fé no mito como metáfora arquetípica*, que se manifesta em *Metaformose*, tem fortes vínculos com uma certa concepção de literatura, exatamente a que tem dominado, de modo difuso, o Ocidente, do Renascimento até início do século XIX, mas que, não raro, adentra em certas práticas e reflexões poéticas do século XX. Esta fé no mito, portanto, se enraíza na tradição da literatura metafísica, partilhando com ela a idéia de que a criação literária é a expressão de um espírito humano universal. Particularmente, ao tematizar ou evocar a mitologia, a escrita literária, nesta acepção metafísica, estaria fazendo uma espécie de reformulação (re-metaforização) de uma forma ou figura (metáfora) primeira, o mito, fábula

religiosa e estética que aponta para a origem histórica e ontológica do homem. A reação contra a fé no mito constitui, portanto, uma crítica a toda a tradição da literatura profunda.

### 53. A fé arruinada

Ao aproximarmos a fábula do rastro de Derrida; ao verificar como, na obra de Leminski, o jogo interior à metafísica, entre consciente e inconsciente, forma e fundo, reflexo e origem, é posto em cheque; ao verificarmos que na fonte de Narciso subsistem apenas o espelho, a má consciência e a queda, os quais constituem a ‘essência’ e a ‘origem’ do humano (as aspas são necessárias, pois estes signos do engodo são a impossibilidade mesma da essência e da origem); ao realizarmos a interpretação de como o sentido (significado) é considerado uma precariedade incontornável, sempre remetendo a um outro sentido, sem nunca repousar num significado final e permanente; ao tentar demonstrar, enfim, como, em *Metaformose*, o sentido escapa sem cessar do sentido originário, não temos feito mais que verificar como a fé arquetípica no mito é evocada ou insinuada e, ao mesmo tempo, implacavelmente abalada em suas bases. De fato, o lugar de unidade e permanência para onde o mito conduziria, ou seja, o lugar da presença, da origem, da essência, do ser etc, só se deixa ‘ocupar’ pelo movimento e pela pluralidade do rastro. A fonte de Narciso e suas miríades de mitos ou, por outras palavras, o espírito humano, se torna escritura refratária a toda e qualquer possibilidade de origem que ponha fim ao movimento imanente do rastro.

Escrever um texto literário que tem a mitologia por tema já é, pela simples escolha temática, colocar em cena a fé arquetípica no mito. Quando, no entanto, circula no texto um desejo extremo (um amor) pelo mito, como é o caso do *Metaformose*, em que as fábulas que aprisionam Narciso também parecem seduzir o narrador/autor em seus labirintos de sentido, desconfiamos que a crença no mito como metáfora do sentido originário se reforça. E, de fato, toda esta fé é anunciada, como projeto tácito, no “Quase ser é melhor que ser”, uma espécie de introdução reflexiva ao texto poético. No entanto, em todos os seus movimentos, inclusive em sua linguagem coloquial e despojada de simbolismos e metáforas e principalmente em seus momentos digressivos, *Metaformose* frustra o projeto tácito que predomina no “Quase ser é melhor que ser” e parte para a exploração da fábula como rastro.

A literatura profunda é evocada no texto como tradição, com todo o fascínio e respeito que a ela se deve, e o texto parece fazer dela uma raiz. E realmente há um enraizamento, uma ligação orgânica, explícita no “Quase ser é melhor que ser” e implícita no texto poético, com a concepção metafísica de literatura, que se expressa como a intenção de sondagem das profundezas do espírito humano, como ambicioso projeto antropológico que

constitui o texto de *Metaformose*. Mas à medida que o texto poético progride as raízes se perdem em rastro — ou em rizoma, para falarmos com Deleuze e Guattari. Enfim, para aquém ou além da intenção autoral, a perspectiva metafísica da literatura parece ter sido convocada em sua forma mais originária, a mitologia grega, imaginário de base da arte ocidental:

De Homero a Goethe, passando por Dante e Shakespeare, numa linha ininterrupta, durante mais de dois mil anos, o imaginário grego sempre foi o primeiro alimento do poeta ocidental, seu “soft-ware” de fantástico, referencial de imagens, delírio compartilhado. (MT, p. 62]

apenas para que a entropia da Origem se fizesse de forma mais implacável, para que o *amor pela fábula* se deslocasse, com mais contundência, de um *sistema de fé arquetípica no Sentido* para um *desejo a-sistemático do sentido como rastro*.

#### 54. O esquecimento do sujeito

A partir da metade do texto, a voz narrativa (ou poética) começa a se deslocar da terceira para a primeira pessoa e Narciso deixa de ser aquele de quem se fala e toma para si a voz:

Fonte que resta das águas do dilúvio, existe alguém mais narciso do que eu, eu, eu? Eu sou a fábula mais simples. Que pode haver de mais simples que eu me contemplando no espelho desta fonte? (MT, p. 27)

A fonte é o resquício do fim do mundo (dilúvio) e, ao mesmo tempo, origem de um novo mundo para Narciso. O que significaria esta fonte, espelho da consciência feito das águas de uma hecatombe? A passagem de um mundo puro a um impuro? Ou o contrário, uma vez que o novo mundo que nasce é o da subjetividade mais simples e transparente (“Que pode haver de mais simples que eu me contemplando...”) ? Em todo caso, a relação com a fonte, aqui, é signo de uma passagem, como o era também no primeiro parágrafo de *Metaformose*. Mas enquanto lá a passagem parecia ser a própria fundação do humano (e como vimos esta origem se dá paradoxalmente como rastro), aqui parece haver uma passagem para a subjetividade. Ela aparece no texto, simultaneamente, como assunto e como forma narrativa, em primeira pessoa. Pela primeira vez, o que se move na fonte, como reflexo, não são as fábulas que conotam o espírito humano, mas a imagem de um sujeito se contemplando no espelho. Imagem subjetiva que se reforça com a evocação do diálogo com o espelho do conto de fada, que remete ao narcisismo em seu sentido corrente, da subjetividade que apenas consegue amar (investir sua libido) a si mesma.

Esta passagem da voz narrativa para a primeira pessoa, apesar de se afirmar cada vez mais a partir deste ponto, não se torna hegemônica. Ela vai predominar no plano discursivo da fábula principal, que narra e pensa a relação entre Narciso e a fonte. Nos outros dois planos, o das fábulas gregas e o das digressões, a terceira pessoa irá predominar até o fim. A partir daí, no entanto, o plano da fábula principal aparecerá no texto com mais frequência e, principalmente, em trechos mais extensos, até dominar quase que totalmente as cinco últimas páginas. A esta maior extensão textual corresponde também uma maior intensidade da linguagem, que se torna mais delirante e afetiva, ao exprimir as angústias de um eu (lírico ou fictício):

Esta fonte funda dá para o inferno, vai dar no reino de Hades. Mergulhasse aqui, a terra das sombras, dos sonhos loucos, a trava do medo. No fundo, lá no último íntimo fundo desta fonte, Hades, o fim. Ouço o raio, luz na água da fonte. Géia, Géia, Géia, que foi feito dela? A mim, Gigantes, Ciclopes e Titãs, grandes filhos da mãe. Melhor falar com seu medo que matar pombas a Afrodite e cem touros a Zeus Olímpico. A fome também é um deus irmão da sede. Mas desta água não beberei. Eu quero a minha mãe Géia, Gaia, Dêmeter, Liríope, minhas líquidas mães subterrâneas. Nesta fonte vejo o rosto dela. Como é que se chama a moeda que se põe na barca de Caronte? Naulo, Saulo? Paulo? Pague, e passe por Cérbero. Beba a água do Estige, rio do esquecimento, lotofagos, amnésia, sete anos de Ulisses nos braços de Circe. Memória, também um deus? Nem me lembro mais. Lembro de um rio de água limpa, água rápida, muitas águas rápidas, nunca se bebe de novo no mesmo rio. Rios passam, não passa este meu rosto. (MT, p. 35)

Este trecho marca o que seria o início da parte final do *Metaformose*, na qual predomina o plano discursivo da fábula principal, cujo assunto são as desventuras entre Narciso e a fonte — entre Narciso e seu si mesmo espaçado de si, rumo ao espaçamento/esquecimento final da morte. Há, como no *Poema sujo*, uma enumeração disparatada de assuntos, fábulas e pensamentos, que se sucedem num ritmo alucinante, sempre numa linguagem próxima ao coloquial. E novamente, como no poema de Gullar, há uma espécie de pensamento de fundo que tenta cavalgar e conduzir precariamente este jorro delirante de sentidos e que gira em torno da morte, a qual se expressa pelas referências ao medo, ao Hades e ao esquecimento.

À sua maneira, Leminski se mantém fiel à fábula de Narciso que, prisioneiro da imagem da fonte, esquece de comer e beber e morre de fome e sede. No trecho, este esquecimento dos desejos da vida (fome e sede) em nome dos desejos de um mundo falso (mundo do rastro que no entanto, é a ‘essência’ do homem, como vimos), é sobreposto a uma interpretação tradicional e mais abrangente (ou simbólica) do esquecimento, realizada a partir da mitologia grega. Com efeito, há uma evocação do Letes, o rio que os mortos atravessam e bebem de sua água, perdendo a memória de sua vida, numa simbologia que vê a morte como esquecimento. Esquecer para os gregos antigos era perder o vínculo com a vida, com a

estabilidade do ser, pois a memória é, efetivamente, a permanência do sentido. E Mnemósine (também evocada no trecho: mais à frente a referência a ela será explícita), a deusa que personifica a memória, mãe das musas inspiradoras é a memória absoluta, uma espécie caminho para o sentido em si, ou seja, o sentido como conhecimento das origens:

As musas cantam, com efeito, a começar do princípio — *ex arkhés* (Teogonia, 45, 15) — o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade. (VERNANT, 1959 apud ELIADE, 2000, p. 108).

Leminski constrói o trecho de modo que o esquecimento das funções vitais, da fome e da sede, conota um esquecimento metafísico da origem. Referindo-se à memória como motivo mítico, Eliade (2000, p. 108) verifica uma “continuidade entre as crenças ‘populares’ e a as especulações ‘filosóficas’”, particularmente na filosofia de Platão para o qual, segundo o mesmo Eliade (2000, p.112), “viver inteligentemente, ou seja, aprender e compreender o verdadeiro, o belo e o bom, é antes de tudo recordar-se de uma existência desencarnada, puramente espiritual.”. Então, mesmo havendo um deslocamento da terceira para a primeira pessoa, o que indica o aparecimento da subjetividade no texto, a problemática da origem é mantida e agora abarca também os problemas do sujeito individual. É como se a metafísica inflectisse sua voz e, além de se dizer como ser (ontologicamente), se dissesse também como sujeito (psicologicamente). Literariamente, se o problema do ser remetia a uma literatura profunda (clássica), a questão do sujeito faz referência à literatura moderna que se inicia com o romantismo, no qual o indivíduo se afirma como reação ao universalismo clássico. Mas esta ruptura não deixa de preservar uma linha de continuidade e o romantismo, não raro, vai deslocar a presença em si do arquétipo (ser universal) para o particularismo do indivíduo.

Da mesma forma que o texto parece evocar a fé arquetípica no mito para abalar seu universalismo nas bases, esta evocação da subjetividade moderna também parece questioná-la como presença em si:

Nepente, a água desta fonte, bebida do esquecimento. Lembrar passa. Só esquecer é eterno. Sobreviver à minha plenitude, não quero. (MT, p. 36)

A fonte na qual Narciso se mira (espírito humano e, agora, alma individual) é a bebida do esquecimento, do sentido precário (o rastro é o sentido que não permanece). A lembrança é a preservação do ser, mas ela é apenas um evento passageiro (“lembrar passa”) e o que se preserva é o esquecimento, signo precariedade e do movimento constante (a metamorfose como origem). Nem ao homem concebido como ser universal (espírito humano), nem

pensado como indivíduo (sujeito) é possível o acesso à presença em si: um se constrói por meio de significados precários e outro se constitui como esquecimento de si; enfim, ambos são, em ‘essência’, movimento do rastro. Estas duas idéias do homem ocidental (universal e individual) se construíram exatamente como a afirmação da presença (do ser em si e do sujeito em si) e atribuir-lhes o rastro (o sentido precário, o esquecimento) como essência implica em minar, ambas, em sua base. Em *Metaformose* a lembrança, continuidade do ser ou do sujeito, é um acidente provisório no infinito caudal do esquecimento, no jorro das metamorfoses esquecidas de toda permanência e origem. Um pouco mais à frente, Leminski reitera esta idéia. O narrador evoca a musa, não mais para pedir-lhe o poder da memória, mas para afirmar (nem lamentando nem louvando, apenas constatando) a sua fragilidade frente à permanência do esquecimento:

Musa, toda musa, filhas de Mnemósine, lembrar, lembrar passa, só o esquecimento é eterno. Musa, musa. Musa, musa que não mais se usa, ninguém virando pedra nos cabelos da Medusa. Bóreas, Zéfiro, os ventos passam e nada deixam escrito na superfície das águas. (MT, p. 36-37)

Exprimindo uma aguda descrença na permanência do ser. Descrença própria de nossa época que não mais evoca a memória em seu sentido simbólico de permanência, de acesso às origens do Ser (“musa que não mais se usa”). É época que parece mesmo se encontrar, como quer Derrida (1973), nos limiares da era metafísica.

## 55. A mitologia como deslocamento

Lembrar é permanecer. Permanecer numa certa ordem discernível, manter a unidade e demarcar limites entre o interior (o que se lembra, o que é meu, de minha nação ou espécie) e o fora. O espírito pode guardar uma lembrança arquetípica ou subjetiva, ou ambas, sobrepostas como um palimpsesto. Ao evocar a mitologia, em pleno fim do século XX, o próprio Leminski se lança a uma lembrança. Se uma leitura plausível do *Poema sujo* concebido como lembrança individual que se sobrepõe a uma lembrança coletiva da nação, não seria fora de propósito ler *Metaformose* como a evocação de uma lembrança coletiva (a mitologia grega, memória do homem ocidental) a qual se sobrepõe o problema do sujeito. Não tanto o sujeito lembrado como autobiografia, à maneira do *Poema sujo*, mas a própria memória individual posta em cena como problema do Ocidente moderno: ao eleger Narciso como personagem principal, impossível não remeter ao narcisismo em seu sentido corrente na modernidade: ao indivíduo como tema problemático.

Arquétipo e sujeito são, portanto, duas formas da presença que circulam em *Metaformose*, dois modos do ser (de ser), ou ainda, dois problemas filosóficos. Mas são também duas questões literárias, duas maneiras de se conceber a arte da escrita como sondagem das profundidades, isto é, como literatura profunda que se debruça sobre dois abismos: o espírito humano, derivado do espírito de deus ou dos deuses, tema recorrente da literatura clássica; e a alma subjetiva, não raro 'afundada' num contexto histórico, da literatura moderna. Mas vimos que estas duas presenças, ser e sujeito, são evocadas como fundo de base do qual o texto escapa constantemente. São como armadilhas que rondam a mitologia, redes interpretativas que há séculos ou mesmo milênios circulam junto a ela e a apreendem como saber. Redes que se confundem com os sentidos das fábulas e as cavalgam buscando guiá-las por um caminho metafísico. As interpretações mitológicas, não raro, têm por intenção descobrir-lhes a essência, a verdade por trás da superfície das fábulas, seja ela filosófica, histórica ou psicológica. A mitologia é, assim, concebida como um tesouro de sentido a ser descoberto por sucessivas interpretações. Mas talvez o ser da mitologia seja exatamente estas leituras sucessivas, talvez o tesouro oculto do Ocidente seja 'apenas' a acumulação destas tentativas interpretativas ao longo de sua história ou, por outras palavras, a origem da mitologia talvez seja, na verdade, a não origem (rastros) de um contínuo deslocamento interpretativo:

O saber mitológico revela sua inventividade projetando suas figuras imaginárias sobre a superfície espelhada do mito-ficção que representa indiferentemente o discurso obscuro da demência, a ingenuidade fabuladora de uma humanidade na infância ou a profundidade de um pensamento primordial de onde emerge a ciência precedida pela filosofia. Reflexos em imagens, longas travessias levam à busca de um império dos mitos do qual os gregos, segundo o rumor, teriam causado a ruína descobrindo-lhe a verdadeira lógica; a Atlântida revisitada faz encalhar em nossas margens as riquezas fabulosas de uma racionalidade esquecida, mas igual à nossa, e a dos cientistas, desde esse continente fantasma. *Em cada imagem que inventa, a mitologia se metamorfoseia e seu saber se desloca*; ela toma a forma efêmera do espaço que habitou um dia. [grifo meu] (DETIENNE, 1998, p. 226)

Na metáfora de Detienne, o saber sobre a mitologia aparece como geo-ciência, busca da Atlântida perdida, que reluzia no passado, mas que ainda se faz presença submersa. Da mesma forma, o texto de Leminski perfaz toda uma geo-literatura das profundidades. O leitor de *Metaformose* é lançado a uma espécie de país dos mitos e se a cidade rememorada de Gullar é a São Luís da infância do poeta, a de Leminski é a mitologia grega, infância de todos os poetas (e homens): época/lugar onde o próprio saber se identificaria com a poesia. Mas ao mesmo tempo que perfaz este cosmo de profundidade, o texto o recusa como arquétipo ou verdade do sujeito e ao recusá-lo experimenta o espaço da mitologia não como tesouro oculto, mas como cosmo sem profundidade, no qual subsiste apenas a superfície espelhada e esquecida ("os ventos passam e nada deixam escrito na superfície das águas") do rastro, cujo

incessante movimento não conduz à presença ou a infância (concebida como origem), nem do ser nem do sujeito. Neste aspecto, a leitura que Leminski faz da mitologia se torna mais um modo de lê-la, ou nas palavras de Detienne, ela “se metamorfoseia e seu saber se desloca”. Mas desta vez ocorre como que um deslocamento absoluto da mitologia, pois o seu tecido fabular, ao ser lido ou re-construído como rastro, se torna a própria imagem do deslocamento. Em *Metaformose* não se trata mais de deslocar o saber mitológico para uma nova centralidade ou sentido de base (como, por exemplo, os mitólogos modernos fazem a mitologia se deslocar de seu significado metafísico para suas motivações históricas e sociais), mas de conceber o tecido mitológico, que conota o tecido do espírito humano e o da literatura, como o próprio deslocamento. A metamorfose, a mudança, o rastro, o esquecimento, o significante e outros termos congêneres que temos utilizado para interpretar o mundo fabular que mana da fonte de Narciso indicam, cada um a seu modo, esta figura do deslocamento (fuga) incessante que constitui a fábula. A mitologia de *Metaformose* não consiste mais num sistema centrado (nem mesmo policentrado) ou num todo coeso, mas numa (a)sistematização permanente, aberta e disseminativa, uma escritura.

## **56. Profundidades: evocação e fuga**

O ser e o sujeito se constituem como presenças. Em que pese as simplificações grosseiras impostas por sínteses muito amplas, pode-se dizer que estas presenças delineiam, cada uma, seu respectivo espaço-tempo literário: o da literatura clássica, cujo ‘*soft-ware*’ de base é o imaginário grego, como aponta Leminski (MT, p.62), e que nasceria com Homero, atravessaria a antiguidade, o medievo, o renascimento e encontraria termo na passagem do século XVIII para o XIX; e o da literatura como expressão de um sujeito histórico, que se delineia mais precisa e claramente com o romantismo. Uma maneira de ler o modernismo brasileiro (e mesmo europeu) é como superposição e complicação destes dois espaços da tradição, levando-os ao limite extremo de sua entropia. Assim, como exemplo, poderíamos dizer que Mário de Andrade repõe o problema romântico do sujeito, ao mesmo tempo individual e social (nacional), historicizado e universal, tratando-se de uma subjetividade intrincada, esfacelada, cuja solução de unidade é extremamente difícil, senão impossível. Da mesma forma, a parte final da poesia de Jorge de Lima (notadamente a *Invenção de Orfeu*) e certa poesia de Murilo Mendes vão recolocar o problema clássico do ser, agora entre a ruína e a quase impossibilidade de sua restauração como presença em si.

Leminski se vincula a estes dois espaços literários. Mas sua filiação à tradição do ser não passa pela mediação modernista e ele vai buscá-las na extrema antiguidade da

poesia latina (Ovídio, Virgílio) ou na órbita não ocidental do *hai kai* japonês, lido pela via da contracultura como filosofia zen e pela mediação concretista como forma pré-concreta. Da mesma forma, seu vínculo com o romantismo e o problema do sujeito parece se dar diretamente pela leitura da poesia francesa e inglesa do século XIX. Sua vinculação à literatura brasileira de cunho subjetivo ocorre, não por descendência modernista, mas por sua ligação contemporânea com a chamada poesia marginal da década de 70, com a qual parte de sua poesia tem realmente semelhanças, como o humor que tende ao deboche; um calculado ‘descuido’ formal; a busca por uma linguagem pop, imediatamente comunicativa; e, finalmente, a interpenetração entre vida e poesia, numa espécie de neo-romantismo contracultural, que se expressa pela tematização das experiências individuais do poeta e pela tentativa de uma existência poética, à margem da normalidade da vida burguesa.

Os espaços (literário, filosófico e existencial) do ser e do sujeito são, portanto, efetivos para Leminski, cuja tradição formadora tem entre seus feixes constituintes o classicismo latino, a poesia japonesa e o romantismo e simbolismo europeus. Evocar Narciso como metáfora do espírito humano ou como alma subjetiva implica, portanto, em convocar toda uma textualidade de base (tradição) sobre a qual Leminski construiu sua obra, ela mesma inserida e devedora desta dupla tradição. Ao escapar de suas redes interpretativas (do saber da tradição) *Metaformose* procura um sulco alternativo por onde a literatura possa escapar à órbita da literatura profunda. Tal sulco, como vimos, é o do rastro como escape à presença (do reflexo como escape à origem, do esquecimento como escape à lembrança).

Mas este caminho de fuga da literatura profunda é também o do modernismo, em suas duas ‘vertentes’, histórica e formal (cf. item 37). A primeira tem sido chamada, ou rotulada, de poesia social, com a qual Gullar guarda um forte vínculo, como vimos na leitura do *Poema sujo*, mas à qual Leminski nunca incorporou como constituinte de sua textualidade. Se a leitura do mito como manifestação simbólica da sociedade grega se insinua no “Quase ser é melhor que ser” como possibilidade de historicizar as profundezas mitológicas, tal projeto não é levado a cabo no texto poético, no qual não há praticamente referência a contextos sociais. Isto se dá certamente porque a ‘literatura social’, ou seja, sua concepção como representação histórica, ao estilo modernista de um Mário de Andrade e mesmo do Ferreira Gullar de *Dentro da noite veloz*, não faz parte da poética de Leminski. A fuga que *Metaformose* realiza da literatura profunda não dialoga de modo explícito com a leitura histórica do mito, ou seja, com sua concepção como produto simbólico de uma sociedade num dado momento: o materialismo do rastro, neste caso, não evoca o da história, pelo menos em seu sentido tradicional.

Por outro lado, a obra de Leminski, que tanto deve à tradição do ser e do sujeito, se enraíza ainda em outro terreno, o concretismo, seu mais forte vínculo de descendência mantido com a literatura nacional. Se o movimento do rastro em *Metaformose* evoca e, ao mesmo tempo, quer escapar das profundidades do ser e do sujeito, tal movimento terá que se haver também com os dilemas da estrutura, com toda uma concepção da literatura como construção formal de linguagem, questões que o movimento da poesia concreta trouxe para a ordem do dia na década de 50.

## 57. A mitologia corrompida

As histórias, sozinhas, se contam entre si. A fábula do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas os órgãos sexuais das fábulas. Qualquer fábula vive mais que uma pirâmide do Egito. Ouvir e contar histórias pode ser a razão de uma vida. Essa vida, talvez, um dia, alguém a conte. E quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto, um detalhe novo, uma articulação imprevista, uma aproximação com outras fábulas. Por um momento... Não, não há lugar para sonhar com uma fábula que seja a soma de todas as fábulas, a Fábula total, a fábula universo. Fábulas são sábias. Não há nenhuma fábula sobre isso. Conta-me uma anedota e te direi quem és. Tal homem, tal fábula. (MT, p. 23-24)

As fábulas perfazem um mundo independente (“As histórias, sozinhas, se contam entre si”), uma espécie de máquina ou organismo na qual o homem está inserido como um órgão, no caso, um órgão reprodutor, do prazer. E, de fato, é pelos homens que as fábulas se transmitem e nesta reprodução, sem dúvida, o desejo é um dado fundamental. O corrente no pensamento histórico é supor que as fábulas são o domínio do homem, mas não é anormal imaginar o inverso, que o universo simbólico tenha uma espécie de existência *a priori*. Tal autonomia da fábula, do simbólico em relação à existência concreta do humano, ocorre na idéia platônica e também no arquétipo junguiano. Ocorre ainda, de forma diferente, no estruturalismo. Esta insignificância do homem diante da fábula é evidenciada na diferença de escala entre suas temporalidades: “uma fábula dura mais que uma pirâmide do Egito”. Mais, portanto, que o um dos mais perenes artificios materiais que o homem inventou. O que se dirá, então, da diferença entre a minúscula vida biológica dos homens e o tempo da fábula? O máximo que um homem pode fazer diante do imponderável das fábulas é gastar a vida apenas para contá-las (“Ouvir e contar histórias pode ser a razão de uma vida. Essa vida, talvez, um dia, alguém a conte”). E se essa vida dedicada às fábulas for contada, ou seja, transformada em fábula e incorporada em seu universo imperecível, seria certamente a glória. Este não é o objetivo dos heróis, sobreviver à própria morte como fábula, como lembrança eternizada? A vida do herói, talvez mais até que a do contador de histórias, também é dedicada à fábula, a ser contada.

Mas neste ponto há uma ruptura na ordem da permanência, causada, exatamente, pelo contador da história, que interfere no mundo fabular: “E quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto, um detalhe novo, uma articulação imprevista, uma aproximação com outras fábulas”. Há um abalo na ordem da permanência e a previsibilidade falha: os homens corrompem o mundo fabular, com seus acréscimos arbitrários, signos da imperfeição — nem o suplemento e muito menos a surpresa concernem com a perfeição e a permanência. Esta corrupção, entretanto, é trabalho dos homens, pois “quem conta” é que acrescenta detalhes e introduz o acaso. Mas mesmo os homens ainda podem achar, pela via do arbítrio, o caminho de volta para a perfeição, talvez os acréscimos arbitrários e corruptores das fábulas levem, na verdade, a uma permanência oculta, de fundo. Afinal o que se acrescenta pode, por acaso, ser uma aproximação com outras fábulas e esta semelhança pode sugerir a descoberta ou redescoberta do ser, no qual a semelhança torna-se identidade. Não é por acaso que o que se segue é um momento de hesitação, em que a voz se detém (“Por um momento...”) e vislumbra finalmente o ser da fábula, a “Fábula total” como essência de todas as fábulas, como forma das formas.

Se este vislumbre se confirmasse, se a voz pensativa do texto afirmasse a existência desta Fábula mãe, de fato, todo o trecho, desde o seu início, poderia ser interpretado como a evocação de um mundo fabular uno e permanente, não à maneira do arquétipo, mas da estrutura. Pois o que se pensa como ideal não seria a imagem primordial da qual descenderia outras imagens em série, mas uma forma de base, uma fábula de todas as fábulas, ou ainda, uma regra formal da qual seria possível deduzir qualquer narrativa, enfim, a ambição estruturalista em encontrar a estrutura: as expressões “soma de todas as fábulas” e “Fábula total” remetem ao estruturalismo e seu pendor pela lógica matemática, por operações estritamente racionais que se guiariam por cálculos e deduções.

Mas o vislumbre não se confirma e, desta vez, não por culpa dos homens, mas por vontade das fábulas:

Não, não há lugar para sonhar com uma fábula que seja a soma de todas as fábulas, a Fábula total, a fábula universo. Fábulas são sábias. Não há nenhuma fábula sobre isso. (MT, p. 24)

Há no trecho, assim como na concepção arquetípica do mito (que repõe a idéia platônica no seio do universo mítico) e como no pensamento estruturalista, a idéia de uma autonomia do universo das fábulas (do mundo do discurso) em relação ao que, por convenção, chamamos realidade material: ao opor fábula e pirâmide, Leminski resgata a velha dualidade entre idéia e matéria, alma e corpo, simbolismo e materialismo etc. Mas este mundo

autônomo do símbolo parece ser tão mutável (tão corrupto) quanto o da matéria. A idéia que se insinua é a da anterioridade e perfeição do mundo da idéia sobre o da matéria (dos homens), mas no mesmo momento em que a pureza da origem é insinuada ela já é corrompida: as fábulas terem órgãos sexuais, se moverem por um desejo próximo ao da carne, já é uma corrupção da idéia. O que se desenha, então, não é uma origem pura e imaterial (fábulas) da qual deriva a matéria corrupta (homens), mas a simbiose entre duas realidades desde sempre corrompidas: homem e fábulas. Uns precisam dos outros para permanecer, mesmo que precariamente, como rastro ou alteridade. As fábulas necessitam dos homens para serem lembradas (reproduzidas), mas neste processo há mutações e a lembrança falha, a fábula muda, se metamorfoseia. Da mesma forma, os homens necessitam das fábulas para organizar-se, também precariamente, no mundo (“Conta-me uma anedota, e dir-te-ei quem és”). De fato, a identidade de um sujeito (indivíduo, nação, povo etc) são suas lembranças que se organizam como narrativas. A identidade e a permanência do ente são as fábulas que se contam dele. Mas as fábulas, como vimos, são a corrupção da permanência: são rastro.

## 58. Poéticas da forma: vínculo e desconfiança

Façamos um breve desvio de nosso roteiro. Vamos realizar uma leitura pontual de *Agora é que são elas*, um romance (ou anti-romance) de Paulo Leminski, que remete de forma mais clara aos dilemas de sua filiação, como escritor, ao projeto literário de fundo formalista ou estruturalista, em especial ao concretismo:

O sucesso obedecia ao seguinte esquema, este é o esquema do fracasso do herói. A felicidade, lembro, seguia o esquema, personagem sai de casa, enfrenta os perigos do mundo, personagem volta pra casa.

Nesse meio tempo, eu, você, Hércules, Ulisses, Kennedy, Alice, Fausto, Adão, Guilherme Tell, Robin Hood, Frankenstein, o herói, enfim, passava, a gente passava por certas peripécias básicas, sempre as mesmas, só mudava a ordem.

Era confortador. E era apavorante. Gostoso saber que você pertencia a uma lógica maior que você, um fundo contra o qual tua figura se projetava. Mas eu me cagava de medo de saber que viver, então, era só isso, e assim, e não de outra forma. (ASE, p. 29)

No trecho acima o personagem principal (que se sabe personagem principal) comenta o romance que seu analista, Propp, está escrevendo. Nesta metaficção de Leminski, na qual Vladimir Propp é num misto de analista da narrativa e psicanalista da personagem, podemos verificar o quanto o problema da fábula e as soluções formalista e estruturalista fascinam e, ao mesmo tempo, incomodam o personagem (uma espécie de *alter ego* do

autor?): a ordem da estrutura é confortante, mas aterradora, pois petrifica a vida do herói (e das fábulas) que se torna “só isso”. Há uma constante desconfiança da lei que faz a diferença e a heterogeneidade de superfície se curvarem, nas profundezas, ao uno:

O fato é que [Propp] descobriu que todas as histórias, no fundo, constituem UMA SÓ HISTÓRIA. E aplicou-se a descobrir a cadeia de constantes, a lei lógica e matemática que rege a geração dos enredos, o vertiginoso movimento das constelações que constituem *uma intriga*. [grifos do autor] (ASE, p. 28)

Esta obsessão do personagem do romance pela estrutura que domesticaria ‘o vertiginoso movimento’ fabular, ao mesmo tempo sedutora e aterradora, é a do próprio Leminski, cujo vínculo com a concepção da literatura como objeto estruturado de linguagem talvez seja a sua mais forte filiação. Em sua obra reflexiva (cartas, ensaios, entrevistas) podemos verificar o quanto a chamada poesia de vanguarda (no caso, formalista) ocupa e preocupa o seu pensamento, como herança positiva a ser trilhada, como ‘tradição’ a ser absorvida e superada ou simplesmente como escolho a ser contornado. Em meio a estes posicionamentos contraditórios, não é raro o concretismo ser lembrado como um movimento da lei e da ordem, manifestação intemporal do signo como ser:

o classicismo implícito na coisa concreta que leva a eliminar o presente. as menções explícitas ao atual, ao circunstancial, ao efêmero... uma poesia q já quer nascer universal, geral genérica, nasceu morta (EMD, p. 117)

numa referência ao projeto concretista em sua face mais autoritária e universalista, que se vincula ao formalismo e ao estruturalismo em sua busca de normas invariantes que regeriam os fenômenos estéticos.

O Propp do romance recobre/representa a aventura formalista e estruturalista da qual o Propp histórico é um dos fundadores, mas podemos interpretar que ele recobre também o concretismo ou os concretistas, com os quais Leminski se vê em relação de descendência direta, numa espécie de edipianismo literário: uma relação neurótica que oscila entre o amor e a negação do pai. Numa de suas cartas a Régis Bonvicino, o poeta escreve um trecho que já é um prenúncio de *Agora é que são elas*, no qual a amada do personagem principal, filha de Propp, tem o sugestivo nome de Norma:

tem lugar para todo mundo	vamos deixar de ser fascistas
o concretismo ou significa liberdade	dogmáticos
	partidaristas
ou não significa NADA	bitolados
	limitados
chega de leis	
basta de normas (EMD, p. 73)	

Há um compromisso (de amor) com o concretismo (ou os concretistas?), cujas conquistas não são negadas em bloco, mas devem ser absorvidas como possibilidade de liberdade e não como imposição de dogmas estéticos. E há uma resistência à autoridade concretista que quer se apossar inteiramente (“tem lugar pra todo mundo”) da poesia, a qual toma forma da amada em disputa, num misto de recusa e fascinação que dá a dimensão da forte influência (em todos os sentidos desta problemática palavra) do concretismo em Leminski.

A relação, específica, entre Leminski e os concretistas se inscreve sobre a superfície de outra relação, mais abrangente e conceitual, entre sua poética e a perspectiva formalista (construtiva, estruturalista) de poesia, abraçada pela teoria poética da poesia concreta. O aspecto doentio desta relação de amor e ódio impelirá Leminski a desejar uma absorção e superação da influência concretista, como se vê no trecho acima.

Mas há ainda uma outra reação, que não passa mais pelo desejo de absorver e superar a herança concretista. Trata-se, agora de questionar os próprios termos do sistema literário no qual o concretismo se insere como poesia, que concebe o texto poético como forma ou construção de linguagem, numa polarização polêmica com a concepção da poesia como expressão (ou representação) do sujeito, da sociedade ou do ser.

## **59. Poéticas da forma: crítica e escape**

Já verificamos como o texto de *Metaformose* solicita o ‘sentido’ como expressão do ser e do sujeito para, no mesmo movimento, escapar deste jogo entre forma significante e fundo significado — ou qualquer outro nome que tenha o jogo de forma e fundo, tais como representante e representado, conotação e denotação, aparência e realidade, reflexo e origem etc. O sentido é construído no texto como reflexo sem origem, como esquecimento, idéia muito próxima ao conceito de rastro de Derrida.

No entanto, o concretismo em particular, e as poéticas ditas formalistas (ou estruturalistas) em geral, concebem a significância de outra maneira que o jogo de forma e fundo. A idéia deste pensamento, já conhecida, é que no texto literário o que importa é a forma, ou mesmo que só há forma. Que a literatura de conteúdo, a qual tem apenas ou principalmente a intenção de utilizar a forma para expressar um conteúdo é quase sempre uma forma ruim, epigonal, standardizada ou, como gostam os concretistas, diluidora das formas realmente inovadoras. Ora, esta afirmação da forma, do significante, não seria exatamente o que *Metaformose* faz, ao afirmar o espelho e o esquecimento como significante, em detrimento do significado ao qual a presença e a memória remetem?

O problema do pensamento estruturalista (ou pelo menos de uma de suas faces) é que ele acaba por converter o significante em presença. De fato, em algum lugar da estrutura ou fora dela haverá um ponto em que o jogo de remessas significantes (o jogo de espelhos ou de esquecimentos) cessa. Este ponto seria o centro da estrutura: “No centro, é proibida a permuta ou a transformação dos elementos.” (DERRIDA, 1995, p. 230). O estruturalismo não deixa de se inserir, talvez como última, e certamente a mais esclarecedora, manifestação do projeto de toda uma era metafísica do Ocidente: “Seria fácil mostrar que o conceito de estrutura e mesmo a palavra estrutura têm a idade da episteme, isto é, ao mesmo tempo da ciência e da filosofia ocidentais [...]” (DERRIDA, 1995, p. 230). Mais que um movimento historicamente localizado no século XX, o estruturalismo seria, portanto, a explicitação do modo de proceder que constitui o pensamento metafísico.

Ao longo desta era metafísica, o centro, como lugar em que cessa o jogo da estrutura sofre, de acordo com o contexto histórico, uma série de deslocamentos. Mas apesar desta variação o centro nunca deixa de significar uma espécie de motor imóvel que controlaria o jogo:

Se for realmente assim, toda a história do conceito de estrutura, antes da ruptura de que falamos [pensamento que questiona a metafísica, por volta do século XIX], tem que ser pensada como *uma série de substituições de centro para centro*, um encadeamento de determinações do centro. O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história da metafísica, como história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria [...] a determinação do ser como presença em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que *todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (eidos, arquê, telos, energeia, ousia (essência, existência, substância, sujeito) aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus homem, etc)* [grifos meus] (DERRIDA, 1995, p. 231)

O estruturalismo se insere nesta tradição metafísica como seu limite, como pensamento que sintetiza e clarifica o desejo de fixar o centro da estrutura como presença em si. Ao afirmar a primazia da forma, o estruturalismo não faz o jogo da estrutura irromper, mas desloca o centro para outro lugar, dizendo-o de outro modo.

Esta intenção universalista não deixa de impregnar o pensamento concretista (declaradamente vinculado ao estruturalismo) quando este traz o significante para o primeiro plano de seu projeto estético, revelando uma ambição pelo absoluto, da qual Leminski toma consciência em muitos momentos de suas reflexões, como quando escreve sobre o “classicismo implícito na coisa concreta”. Mas a percepção mais aguda deste desejo de centro dos projetos concretista e estruturalista se dá em seus textos criativos, sejam eles narrativos ou líricos. Como ocorre em Gullar, a prosa reflexiva de Leminski não se livra totalmente das teias modernistas de apreensão (supondo que o concretismo ainda é um momento modernista, mesmo que liminar), que serão rompidas apenas na sua produção propriamente literária. Com

efeito, em *Agora é que são elas*, há uma ironia ferina, que beira o deboche, em relação ao Propp fictício, que se traduz num questionamento do pensamento formalista e estruturalista que o Propp histórico iniciou (intencionalmente ou não, pois a projeto inicial do autor da *Morfologia do conto maravilhoso* não era exatamente o que se poderia qualificar de estruturalista). O mesmo se dá em *Metaformose*, no qual o incessante jogo do sentido nunca pára num centro, o que impede que do jorro fabular da fonte de Narciso se deduza uma ‘fábula total’ ou ‘soma de todas as fábulas’ que esteja fora do jogo e dê o sentido (controle) de todas as fábulas. Esta não é a ambição estruturalista e, implicitamente, concretista, de encontrar, pelo exercício da teoria ou da prática poética, a lei formal que rege a profusão da poesia? Não há no concretismo uma obsessão pelos cernes e medulas, pelo osso, pelo caroço, pelo substantivo, pelo mínimo necessário ao poema, pela depuração de toda excrescência, diluição e diarreia (palavra cabralina que os concretistas adotaram de pronto para acusar os excessos prosaicos, sentimentais, expressivos e metafísicos de muita poesia nacional)? O poema concreto se torna a carne da letra, o corpo que significa apenas ele mesmo, em sua organização intrínseca como objeto de linguagem. Há uma espécie de reversão da presença. Esta deixa de ser o ideal, o espiritual, o subjetivo ou o social a ser expresso pelo poema e passa a ser presença encarnada da forma, estrutura materializada ou organismo de linguagem. A poesia se torna uma espécie de fenomenologia da forma e o significante é a concreção da estrutura, sua presença manifesta que se torna fonte e foz de todo o movimento do lirismo, ser do poema:

os concretos (décio fora) nunca tiveram muitas coisas para dizer.  
tiveram uma (O SIGNIFICANTE EXISTE !) e disseram-na muito bem.

it is over. so what ? (EMD, p. 116)

Para as teorias e poéticas de inspiração estruturalistas, o significante, ao invés de liberar o movimento de significação do poema, fazendo o sentido circular indefinidamente, vai retê-lo, não num sentido originário ou final (ser sujeito, sociedade), mas nas grades de uma matriz estrutural, centro que regula e controla, com rigor, o jogo de sentidos, sem que o centro mesmo, como presença em si, esteja *em jogo*.

## **60. Poéticas da forma e da expressão: os limites do hibridismo**

Ao afirmarmos que *Metaformose* privilegia a remessa significante, que o significado já é rastro significante, não queremos dizer que há uma absorção ou mesmo uma superação da poética concretista. O significante como rastro (espelho ou esquecimento) que

verificamos no texto de Leminski não supõe um ponto de parada estrutural (ou formal) no movimento fabular. Assim, a construção estética do texto dificilmente poderia se conciliar com a idéia de absorção e superação da poética concretista, embora esta seja uma espécie de referência solicitada. Da mesma forma, como vimos, o rastro significante da fábula solicita as poéticas (e o pensamento) do ser e do sujeito, mas não como fontes profundas do sentido do qual ele seria a expressão ou representação. As presenças, ser, sujeito, estrutura, estão no horizonte de *Metaformose*, mas como seu ponto de partida, meio sistêmico ou atmosfera estética a partir da qual o texto se gesta e se move. Texto que, afinal, só podia estar em meio a estas redes da tradição, neste interior circunscrito pelos limites do que chamamos concretismo e modernismo, poéticas com as quais Leminski se vinculava direta ou indiretamente, ou seja, que o cercava com suas redes estéticas e conceituais.

E tanto o concretismo quanto o modernismo se constituem, ainda, como projetos da presença, seja ela o ser, a subjetividade, a sociedade ou a estrutura. Mesmo que estas presenças estejam esfaceladas, fragmentárias, complicadas ou hibridizadas, elas estão sempre implícitas, como horizonte utópico ou nostálgico, na maioria dos movimentos literários, brasileiros ou não, que proliferaram do fim do século XIX até meados do século XX e que tentam, ao mesmo tempo, destruir (descentrar) as concepções literárias tradicionais, particularmente às vinculadas à metafísica do ser e da subjetividade, e repor outros espaços para a literatura. E quase sempre, tais espaços têm a feição de novos estados (novos sistemas e novos centros), com seus limites, valores e hierarquias próprios, como se pode verificar, por exemplo, no projeto concretista de assaltar, conquistar e fundar, no espaço da literatura nacional, uma espécie de domínio hegemônico de sua poética. Esta institucionalização passa pela política literária, que implica na conquista de aliados na mídia e no meio intelectual e na formação de discípulos que garantam a consistência e o futuro do novo domínio. Mas passa, ao mesmo tempo, pela reconstrução conceitual da linguagem do sistema literário, impondo-lhe novos valores e critérios, pelos quais serão refeitos o cânone (paideuma) e selecionada a boa literatura do presente e para o futuro. No caso concretista especificamente, a teorização procura deslocar o centro de gravitação da linguagem do sistema literário, propondo que ela deixe de gravitar em torno da expressão do sujeito, do ser e mesmo da sociedade, para orbitar a si mesma como estruturação. Por outras palavras, o projeto literário concretista é deslocar o centro do significado (expressão ou representação do conteúdo) para o significante (construção do objeto estético).

Por mais exorbitante que seja o projeto concretista, ao propor esse deslocamento da centralidade, ainda predomina nele o desejo de centro, que se resolve na concepção do texto literário (da literariedade textual) como estrutura. Tal idéia não é uma

novidade e os próprios concretistas irão reconhecer precursores literários e teóricos, como Mallarmé, João Cabral e Jakobson, entre outros. São idéias e práticas poéticas que já se moviam, portanto, no âmbito do modernismo (e mesmo do simbolismo), as quais o Grupo Noigandres adaptou e desenvolveu, de forma polêmica e radical, rumo a uma concepção do poema como estrutura de linguagem. Esta radicalidade, no entanto, embora vislumbre os limiares do sistema literário modernista, circunscreve-se, em grande medida, nos seus limites interiores, pois se trata, ainda, de um deslocamento do centro, de uma re-forma da presença, que agora se dá como estrutura. O objeto e a construção, afinal de contas, fazem sistema, por oposição, com o sujeito e a expressão.

Mas em *Metaformose*, bem como no *Poema sujo*, parece que a presença, seja ela pensada em termos de conteúdo/significado a ser expresso, seja como estrutura a ser atingida, não está posta como projeto. Nem como adesão a uma destas alternativas, nem como sua fusão ou hibridização. Nestes textos a presença é evocada, como vimos, nas suas mais variadas formas (expressão subjetiva, representação social, sondagem do ser, construção estrutural), mas para ser fluidificada. O jorro da matéria-fogo e a circulação do rastro liquefazem a presença a partir da origem, ao tornar o fluxo/rastro a ‘base’ que possibilita a própria presença. Há uma fuga dos projetos poéticos concretista e modernista, de suas redes estéticas e conceituais, que não se efetiva como disposição de repor os termos da presença, nem mesmo complicando ou hibridizando suas dualidades (sujeito e objeto, forma e fundo, expressão e construção).

Entretanto, nos textos reflexivos de Leminski, por exemplo, percebemos que sua intenção, na maior parte das vezes era se inscrever no interior deste sistema, recuperando um pouco de subjetividade, inspiração e gratuidade como contraponto ao excesso de objeto, rigor e seriedade na poesia concretista. Esta posição está explícita na idéia de pororoca, que Leminski forja para a escrita do *Catatau*, mas que pode se estender, como projeto, para toda a sua poética. Remetendo ao fenômeno natural da Amazônia, a pororoca consiste no choque violento das águas européias e cartesianas do concretismo com as águas brasileiras e carnavalescas do tropicalismo e da poesia marginal:

Chamei de “pororoca”, num artigo, ao encontro entre a poesia concreta paulista e a tropicália baiana.

Para mim, esse encontro é o mais importante acontecimento da cultura brasileira, dos últimos dez anos. A poesia concreta é cartesiana. A tropicália é brasileira. O atrito entre essas duas realidades revelou-se riquíssimo. (LEMINSKI, 1999, p. 206-207)

Esta também é a postura de quase toda a crítica a respeito de Leminski, concebido, por exemplo, como ‘samurai malandro’: “Leminski é samurai em seus caprichos e malandro em seus relaxos, Mas entre caprichado e caprichoso, entre relaxamento e relaxo,

‘entre a pressa e a preguiça’, há comunicações e passagens.” (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 58). No mesmo sentido, sua poesia é referida como ‘aço em flor’, mestiça e híbrida:

Já liberto do “complexo de Anfião” que contagiou, via Cabral e o concretismo, vários poetas brasileiros da segunda metade do século XX, mas sem se furtar às exigências da construção, ele soube extrair uma linguagem também da experiência, do vivido, permitindo-se contaminações diversas e abrindo-se para um certo *feeling* de caráter expressional e para o humor irreverente, coloquial (de feição oswaldiana). Entre a precisão da forma e a descompressão do verso, a consciência do dizer e a paixão da palavra, deu-se a liberdade de não demarcar um só trajeto, mas inventar inúmeras vias criativas para sua poesia, as quais se entrecruzavam no espaço híbrido de uma linguagem sempre em movimento. (MACIEL, 2004, p. 172).

Pela precisão e abrangência, o comentário de Maria Esther Maciel realiza uma espécie de síntese do pensamento da crítica a respeito de Leminski. E vai mais longe, ao observar em sua obra uma “linguagem sempre em movimento”, intuindo-lhe o caráter fluido e a tendência ao escape das teias classificatórias, tanto das poéticas expressivas como das construtivas. Mas atribui esse caráter escorregadio de sua poesia ao espaço híbrido que ela funda, às complicações sincréticas às quais submete os recursos da construção e da expressão, do rigor e da descompressão, da estrutura e do sujeito.

Estas interpretações vão afirmar que a originalidade da obra de Leminski e sua superação da influência concretista se realizam por meio da incorporação da subjetividade e da abertura a um certo descuido intencional com a forma, próprios da poesia marginal e da tropicalia. Não é uma posição equivocada e toda sua obra certamente se deixa ler como hibridização de formas fragmentárias, que se compõe, como textura, de linhas poéticas variadas e muitas vezes conflitantes: como vimos, este era o projeto estético do próprio Leminski. Mesmo *Metaformose* poderia ser lido como texto híbrido, não apenas como gênero literário, mas também como sincretismo das várias tradições (poéticas) às quais Leminski se filia. Da mesma forma que o *Poema sujo* é lido por Lafetá como a síntese entre os momentos objetivos e subjetivos de Gullar, o texto de Leminski poderia ser interpretado, não como uma síntese, mas como uma expressão do sincretismo literário. Como negá-lo, se verificamos o quanto ele deve, como escritor, a concepções poéticas tão variadas, que vão do *hai kai* japonês (visto ao mesmo tempo com olhos concretistas e ‘zen-contraculturais’), passando pela poesia clássica latina, romantismo e simbolismo, até chegar ao concretismo, poesia marginal e tropicalismo? E se verificamos ainda que estas tradições são evocadas implícita ou explicitamente em *Metaformose*?

Mas também como acontece no *Poema sujo*, a apreensão de *Metaformose* (e certamente de muitos poemas de Leminski) em termos de complicações, sínteses, hibridizações ou mesmo como choque violento (porroca/paradoxo) de poéticas que se movem no interior das redes estéticas e conceituais do modernismo e do concretismo

certamente é uma leitura possível, mas que deixa escapar exatamente as linhas de escape (com o perdão da redundância) que estes textos traçam em relação às poéticas da presença, de origem modernista e concretista. Deixa escapar o que nestas duas obras põe a linguagem em constante movimento (para falar com Maria Esther Maciel) cujo fluxo, entretanto, não pode ser apreendido apenas como combinações sintéticas ou híbridas das poéticas da presença (ser, sujeito, sociedade, estrutura). Deixa escapar, ainda, o que tais textos têm de originalidade, novidade ou invenção (estas duas últimas são palavras caras aos concretistas) em relação, tanto ao modernismo quanto a seu contraponto sistêmico, o concretismo. Enfim, ambos os textos se fazem e podem ser apreendidos numa dimensão que *exorbita* o sentido como presença e esta talvez seja a mais ‘significativa’ e vertiginosa de suas muitas dimensões. São textos que se fazem a partir do modernismo e concretismo, utilizado, sem dúvida, uma gama variada (mesclada) de seus recursos, mas que escapam a suas redes apreensivas, não podendo, portanto, serem reduzidos a elas. Estas redes conceituais, sejam modernistas ou concretistas, quase sempre *orbitam* em torno da presença, centro sistêmico que regerá o projeto poético ou a leitura crítica do texto, o qual será concebido, ora como expressão ou representação de um conteúdo (ser, sujeito, sociedade), ora como linguagem estruturada, ora como hibridismo, choque ou síntese, em várias gradações e maneiras, destes pólos sistêmicos, opostos e complementares.

É que ao se realizarem poeticamente como escapes da presença, *Poema sujo* e *Metaformose* instauram ou pelo menos vislumbram um outro espaço poético que não se deixa reduzir a um sentido (conteúdo) de fundo ou estrutura (significante) matriz. Espaços do desejo (matéria-fogo) ou do rastro (espelho, esquecimento, máscaras de máscaras) nos quais o sentido se dá como incessante movimento, sem encontrar pouso em nenhum centro ou abismo de significação, estes textos parecem remeter a concepções estéticas e conceituais que questionam as poéticas da presença a partir de sua base, como se derruísse seus fundamentos. São concepções que estão aquém (ao modo de uma origem fraturada, não originária) da presença e que constituem a condição mesma de sua emergência como projeto estético, como desejo do ser literário.

Rememorar a infância do sujeito ou da humanidade, como fazem Gullar e Leminski, não significa mais uma tentativa de volta, de evocar ou re-instaurar o tempo da pureza e da presença viva. Trata-se, antes, de recuperar a infância como a potência do sentido em estado fluido, energético, como impureza e instabilidade do sentido, em contraposição ao sentido como essência e permanência. Recuperar (ou produzir?) a infância como rastro e desejo, esquecimento e matéria-fogo, como tempo aquém da era metafísica e que desconhece o ser e o desejo de ser; e inscrevê-la (escrevendo-a) na contemporaneidade, que se configura

como época liminar na qual quase se pode vislumbrar (ou pelo menos desejar) um além da metafísica.

## 61. Poéticas da forma: os limites do destroçamento

A utilização da rede conceitual da crítica modernista, que se ampara em várias categorias da presença, a saber, sujeito, ser e estrutura, embora possa dar conta de uma das faces de *Metaformose*, certamente deixa a dever quando se trata de apreender a dinâmica do texto no que ela exorbita os centros de gravitação da expressão e da construção. Mas haveria um viés (ou um veio) teórico e prático (no sentido de prática poética) que poderia fazer frente a um texto como *Metaformose*, que vê o concretismo, ou pelo menos parte dele, como abertura para o exercício contemporâneo de um neobarroco literário.

Para a crítica modernista (concretismo incluso) um texto oscila entre a expressão de um conteúdo (sujeito, ser, sociedade) e a construção de uma forma (estrutura), podendo haver, no interior destes limites, gradações e misturas as mais variadas e complexas. O concretismo, especialmente em sua fase ‘ortodoxa’, efetua uma espécie de polarização máxima no sistema literário ao afirmar incondicionalmente o pólo da construção, empurrando a frágil (no sentido de coesão em torno de um projeto estético, mas também em termos de qualidade literária) Geração de 45 para o pólo metafísico da expressão do sujeito e do ser. A intenção concretista, ao afirmar a imanência da forma certamente era evitar a metafísica, assim como era a do estruturalismo literário (e antropológico), pensamento com o qual os concretistas estabeleceram um forte vínculo teórico. Mas ao deslocar o centro de gravitação literário da expressão para a construção, privilegiando o significante em detrimento do significado, o concretismo acabou por afirmar outro modo da presença, concebendo a forma do objeto estético em termos de unidade, lei e permanência estruturais. Mesmo o segundo momento (ou uma segunda linha) concretista, que remete ao barroco e que se inscreve (e se escreve) sob o signo da proliferação textual, da irregularidade e da imprevisibilidade das formas, será pensado, ainda, no horizonte da estrutura, como complicação, fragmentação ou ruptura de sua centralidade. Assim é a leitura que Haroldo de Campos faz de suas *Galáxias*, interpretada como uma segunda linha de sua produção, que sucede a primeira linha,

[...] de transparência sintática, de busca de uma cristalinidade quase imponderável no arabesco fraseológico. [As Galáxias são] Um novo rumo em minha produção, que se distancia dos anos ortodoxos, embora não de todo. *Esprit de finesse* em lugar do *Esprit de géométrie*... (FIERRO, 1978 apud BARBOSA, 1979, p. 22)

Haroldo utiliza os termos de Pascal, atribuindo o ‘espírito de geometria’ para os anos ortodoxos do concretismo, que procuram os princípios elementares (estruturais) da poesia, e ‘espírito de finura’ para as *Galáxias*, livro que recupera sincronicamente, por assim dizer, a ‘pré-história’ barroca de minha poesia concreta” (FIERRO, 1978 apud BARBOSA, 1979, p. 22). Há, aí, o estabelecimento de uma continuidade na obra do poeta, na qual o neobarroco de seus primeiros anos já se configura como pré-concretismo, que será depurado pelo concretismo ortodoxo e que volta a se abrir numa nova complicação barroca com as *Galáxias*, na forma de um pós-concretismo. Por conta deste jogo de descontinuidades e continuidades o poeta afirma uma ruptura com a ortodoxia concreta, para ressaltar imediatamente, “embora não de todo”, ou seja, a continuidade acaba prevalecendo sobre a ruptura: o neobarroco pré-concreto, o concretismo ortodoxo e a posterior proliferação formal das *Galáxias* são variações da mesma poética da construção que dita os rigores da poesia de Haroldo de Campos. Independente da leitura que se possa fazer das *Galáxias*, a interpretação de seu autor insere-a no projeto geral concretista de construção do objeto estético, consistindo num caminho barroco da estrutura, no qual ela vai encontrar a fragmentação e a multiplicidade. Seria uma espécie de crise ou abalo da estrutura, num procedimento que Derrida denomina solitação ou preocupação da estrutura:

A preocupação e a solitação estruturalistas, quando se tornam metódicas, apenas ganham a ilusão da liberdade técnica. Reproduzem na verdade, no registro do método, uma preocupação e uma solitação do ser, uma ameaça histórico-metafísica dos fundamentos. É nas épocas de *desolação* histórica, quando somos expulsos do *lugar*, que se desenvolve, por si própria, esta paixão estruturalista que é ao mesmo tempo uma espécie de raiva experimental e um esquematismo proliferante. O barroquismo seria apenas um exemplo. Não se falou a seu respeito de ‘poética estrutural’ e ‘baseada numa retórica’? Mas também de ‘estrutura destrocada’, de ‘poema retalhado, cuja estrutura parece em vias de destrocamento’? [grifos do autor] (DERRIDA, 1995, P. 16)

Assim como os modernistas, em sua ‘poesia de expressão’ mais aguda e problemática, complicam o sujeito (caso de Mário de Andrade) ou o ser (caso do Jorge de Lima da *Invenção de Orfeu*) ao extremo, o neobarroco das *Galáxias* é interpretado por seu autor nos termos da poética da construção. Esta faz pólo (polêmico) com a poética da expressão, mas no seu interior a construção novamente se bifurca em dois termos contraditórios e complementares: por um lado o espírito de geometria dos anos heróicos e minimalistas em que a estrutura era já o conteúdo do poema; no outro pólo se desenvolve a distensão (solitação) barroca da estrutura, momento pós-concretista das *Galáxias*, ainda feita e fruída sob os rigores da construção:

A idéia de concreção envolvia a de concentração. De composição livre e rigorosa ao mesmo tempo: delírio lúcido. Afinal, o oxímoro (a existência dos contrários) é a figura-rainha do Barroco e barroquismo não se opõe a construtivismo (Bach, o matemático da fuga, é um músico barroco; a geometria curvilínea de Niemeyer em

O barroquismo estrutural das *Galáxias* é um projeto estético e, ao mesmo tempo, uma leitura efetuada pelo seu autor. Se o texto poderia ser lido de outra maneira, que não seja evocando uma estrutura de fundo, como estamos fazendo com *Metaformose*, é uma questão a se colocar, sem dúvida. Por outras palavras, será possível que o jogo barroco chegue ao limite em que a solicitação da estrutura perca o sentido e seu destroçamento se reverta, sem mais, numa estruturalidade a-centrada, puro jogo significante para além de toda estrutura, mesmo derruída? Seria preciso interpelar o texto de forma mais minuciosa para sabermos e esta não é a tarefa a que nos propomos agora. Seja qual for a situação das *Galáxias* de Haroldo de Campos, em *Metaformose*, foco de nossa análise, a estrutura, embora evocada e inscrita no seio do texto como um ponto ou sistema de partida seu, não está posta no horizonte como sua meta: nem mesmo a figura da estrutura destroçada daria conta do puro movimento de espelhos e esquecimentos (do movimento do rastro) que se instaura em sua textura, impregnando-a de rastro desde a ‘origem’.

## **62. Das poéticas impensadas: além (ou aquém) dos limites**

As narrativas de Leminski, não raras vezes, são vinculadas aos experimentos de James Joyce, Guimarães Rosa e às *Galáxias* de Haroldo de Campos. Tal vínculo tem sua razão de ser, uma vez que sua prosa, de fato, se inscreve nesta ‘tradição’ de desmonte da narrativa convencional. Especialmente no caso de *Catatau*, não é difícil encontrar influência das *Galáxias*, principalmente no ‘barroquismo experimental’ de escala microscópica, que redundava, em ambas as obras, numa linguagem coalhada neologismos e complicações morfossintáticas. O mesmo não ocorre em *Metaformose* (e nem em *Agora é que são elas*), elaborado em linguagem corrente e coloquial, se assemelhando neste aspecto ao *Poema sujo*, como já apontamos. Esta sobriedade certamente se deve ao projeto estético do Leminski pós-*Catatau*, que além da recusa ao simbólico e ao profundo, também opta por um distanciamento das prescrições de linguagem concretistas, tanto em seu espírito de geometria, que concebe o poema como manifestação sensível da estrutura, quanto em seu espírito de finura, que vai distender, complicar e destroçar a estrutura num campo de textura, mas sempre alerta ao rigor construtivo, ou seja, sem nunca escapar às leis da gravidade estrutural (pelo menos em teoria). O projeto de Leminski, por seu turno, é de se aproximar do descuido e do resgate subjetivo da linguagem da poesia marginal, tendo o rigor concretista como uma espécie de base intrínseca, incorporada à prática poética como conquista permanente, mas não predominante e não



proliferações) de fluxos. Movimento que não pára num ponto nem se regula por um centro, que não se constitui como gravitação sistêmica.

### 63. Um parágrafo

“O erro, do qual é preciso preservar-se, é o de acreditar numa espécie de ordem lógica nessa enfiada, nessas passagens ou transformações.”

Deleuze e Guattari

Vamos tentar ler um parágrafo de *Metaformose*. A escolha se fez um tanto ao acaso, talvez por uma questão de gosto. Dividiremos este item em subitens, cada qual analisando um trecho do parágrafo. Estes trechos também foram definidos por recortes cujos critérios são flutuantes: o corte se dá numa mudança de assunto ou de ritmo, mas sem rigidez. O objetivo é prolongar e aprofundar o trabalho dos itens 45 e 46, que pretendiam tratar da forma (e do sentido da forma) do texto. Aprofundar, aqui, tem menos o sentido de sondar as profundezas dos conteúdos ou das estruturas do que o de se aproximar do texto como o biólogo se aproxima de uma amostra com o microscópio. Trata-se de esquadrihar e mapear um fragmento do texto, a fim de ver como ele se comporta em suas micro-texturas. Um procedimento crítico próximo ao que Roland Barthes (1992) fez em *S/Z*, mas numa escala menos ambiciosa. Um procedimento normal, enfim, à análise de poesia, mas que se torna muitas vezes inviável na prosa, por sua natureza e extensão.

Até agora temos interpelado *Metaformose* quase sempre pela via da negativa, numa espécie de ‘crítica da razão textual’ – razão esta modernista e concretista. O conceito de rastro em Derrida, de fato, nos ajuda muito no exercício da negação, pois efetivamente “o rastro *não é nada*, não é um ente, excede a questão *o que é* e eventualmente a possibilita” [grifos do autor] (DERRIDA, 1973, p. 92). Se bem que em se tratando de Derrida é preciso ter cuidado ao falar em negativo e positivo, já que seu pensamento visa liquidar (ou vislumbrar a possibilidade de liquidação) deste dualismo, entre outros. Em que pese a ressalva, o que pretendemos agora é tentar apreender a obra não tanto como a negação da presença e de suas poéticas, mas como afirmação do movimento (do texto, do rastro, do desejo) para fora da presença em si.

#### 63.1.

Antes, façamos duas observações. Primeira, o parágrafo de *Metaformose* que vamos analisar e o que o antecede imediatamente (MT, p.30-32) funcionam, em certos momentos, de modo espelhar, reduplicando os temas um do outro. Por isto será necessária a

referência a este parágrafo antecedente. Segunda, ao longo de toda obra os assuntos se sucedem em ondas, ou seja, se comportam como levas temáticas descontínuas, que emergem e submergem num dado momento (ou movimento) do texto para reaparecerem em outro momento posterior, às vezes numa perspectiva diferente e emaranhados em outros assuntos. Por conta desta fluxão em ondas do texto, ao ler o parágrafo em questão iremos referenciar outros trechos de *Metaformose* (e até mesmo de outras obras de Leminski) com os quais ele se comunica tacitamente. Afinal, fazer o texto fazer sentido (ou desvendar-lhe o sentido, numa perspectiva mais tradicional) a partir de suas latências e potências de sentido é o motivo principal da leitura crítica.

Eis todo o parágrafo:

O Pai é arbitrário, todas as mudanças são arbitrárias. Não há lógica que reja a transformação de Io em novilha, desta superfície de água nas aparências do meu rosto, por onde passa a nau dos Argonautas em direção à Cólquida, em busca da pele de um carneiro toda feita de fios de ouro. Transforma-se o amador na coisa amada, amar é ficar fora de si, por um tempo, e, depois, voltar, outro. Se eu pudesse escolher ser outra coisa que não Narciso, em que me transformaria? Narciso, Narciso, Narciso. Feliz o amor de Pigmalião por sua estátua Galatéia. Afrodite, comovida, deu vida a Galatéia, a mulher que incendiou de amores seu próprio criador, Prometeu amou tanto a humanidade que criou que, por roubar-lhe o fogo do céu, penou encadeado no Cáucaso, onde o abutre lhe bica o fígado, num tormento sem fim. Tudo isso nesta fonte, e mais. Amar é sempre mais. Quem os deuses querem enlouquecer, jogam-lhe um espelho na frente da cara, desejo de Pigmalião congelado em mármore. Zeus, penalizado do escultor, transformou-o em nuvem de chuva. Todo ano, no dia da festa de Afrodite Calipígia, a de belas nádegas, uma nuvem passa sobre a estátua de Galatéia e a lava de chuva. Letras de Cadmo, dentes de Dragão, sementes de guerreiros, a letra é a morte da memória, olhar de Medusa no havido, havendo e por haver. Como é que se chamam aqueles que amam a dor, buscam a angústia e sempre dirigem o coração para a infelicidade e a desgraça? Você estar errado pode ser o certo? Certo, errado, quem determina? O errôneo pode ser a metamorfose, a vontade dos deuses, que poderes tem nossa vontade, que pode quem apenas quer ficar em sua forma ou estado? Estava escrito, alguém escreveu, alguém mudou a frase, bendito seja seu santo nome. Águas de sangue, águas de vinho, por Dionísio! por que não bebo toda esta fonte num gole só? Ave, Pandora, mãe dos mortais, abre tua caixa-buceta, e deixa que todos os males se exalem, só fique no fundo a esperança, calcanhar de Aquiles onde dói ser semi-deus. Esta fonte é um esgoto de mitos, merda feita de sangue, sangue feito de porra, donde vem tanta força, formas de formas se transformando em novas formas? (MT, p.32-33)

63.2.

O Pai é arbitrário, todas as mudanças são arbitrárias. Não há lógica que reja a transformação de Io em novilha, desta superfície de água nas aparências do meu rosto, por onde passa a nau dos Argonautas em direção à Cólquida, em busca da pele de um carneiro toda feita de fios de ouro.

A fábula de Io foi contada no parágrafo antecedente e agora é novamente referida. Estamos, aqui, do plano discursivo das digressões, no qual o narrador comenta a fábula. A ausência de uma lógica que reja as transformações narrativas implicam numa mudança sem lei, sem ponto de parada. Dizer que “o Pai é arbitrário”, neste caso, remete a um Ser que transforma o mundo

simbólico (textual) a seu capricho. Mas pode remeter também ao arbitrário como princípio que rege o próprio Pai: o Pai é *o arbitrário* ou, por outras palavras, não há Pai, pois a arbitrariedade não concerne à origem. Esta segunda interpretação, que inverte a primeira, não pode ser feita a partir deste trecho apenas, mas de sua correlação com outros trechos digressivos da obra, os quais afirmam insistentemente a ausência de um princípio ou lei que discipline o efervescente movimento das fábulas:

Durante muitos anos, Heródoto buscou, entre miríades de povos, uma fábula que, como o imã, fosse o centro e a raiz de todas. Mas as fábulas não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas.. (MT, p. 24)

Por um momento... Não, não há lugar para sonhar com uma fábula que seja a soma de todas as fábulas, a Fábula total, a fábula universo. Fábulas são sábias. Não há nenhuma fábula sobre isso. (MT, p. 24)

[...] que coisas querem dizer essas histórias, nós górdios do lembrado e do esquecido? Aterra pensar que não são histórias, não são portadoras de um sentido recôndito. (MT, p. 31-32)

Que significam fábulas além do prazer de fabular? (MT, p. 32)

Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda fábula é feita de luz. Moral da história, histórias são amorais. (MT, p. 34)

A transformação de Io em novilha se encadeia com a mudança das águas da fonte no rosto de Narciso. Há, aqui, uma interpenetração dos planos discursivos. A partir daí o plano da narrativa principal, que tem Narciso como tema, é enxertado no plano digressivo (“desta superfície de água nas aparências do meu rosto”), provocando uma confusão de planos e até mesmo da voz narrativa. Em que plano discursivo estamos? No da digressão ou da narrativa principal? Quem fala? Narciso em monólogo o ou narrador onisciente? Esta confusão não é incomum e emergirá em muitos momentos de *Metaformose*. A separação entre os planos discursivos que propusemos é, de certa forma, imposta ao texto, para fins de interpretação. O plano da narrativa principal não apenas põe Narciso em cena, mas também seu pensamento que, muitas vezes, se mistura inextricavelmente com o pensamento de um ‘narrador’ onisciente. Trata-se de uma estratégia feliz, afinal Narciso não seria, por metáfora, o espírito humano? E a menos que se acredite numa narrativa sagrada, nenhum pensamento escaparia da esfera vaga deste espírito humano. Esta interpenetração entre voz de Narciso e o pensamento de um narrador onisciente marca os limites do último: seu lugar de enunciação é o mesmo que o de Narciso, prisioneiro do movimento fabular, que é o do rastro. Por mais que o pensamento provoque a ilusão do afastamento objetivo, tornando-se a voz de um ser contemplativo, na verdade ele está fundado, desde sempre, na precariedade da remessa significativa que é o rastro.

Em todo caso, o enxerto do plano de Narciso no da digressão provoca um encadeamento frasal que leva à comparação: não há lógica na transformação de Io, assim como não há lógica na transformação da água em Narciso. Há uma recuperação da cena original do primeiro parágrafo de *Metaformose*, na qual Narciso emerge como consciência (rosto) ilusória. Esta comparação equipara as duas transformações, lançado o evento da emergência de Narciso (do humano) no mesmo caudal das metamorfoses fabulares. O ser humano (ou o ser subjetivo) aparece como uma fábula a mais na rede fabular. A emergência do ser, em meio ao movimento do rastro, em meio à rede da escritura, é um acontecimento arbitrário entre outros e não um evento fundador ou originário.

Na continuação, a referência à aventura dos Argonautas que passam pela fonte ou pelo rosto/espírito de Narciso (em todo caso, o Narciso que interessa é dado pela relação entre a fonte e rosto), numa aproximação da busca fabular de Narciso com as missões duríssimas e quase impossíveis dos heróis navegantes. Novamente, o texto evoca o início de *Metaformose*, que compara “esta lenda” com os trabalhos de Sísifo e Hércules (MT, p. 15). Como observamos no item 45 as fábulas as quais *Metaformose* desenvolve com mais demora e detalhes são as de Teseu e o Minotauro; Perseu e a Medusa; Édipo e os trabalhos de Hércules. E mais a história de Heródoto, o contador de histórias. Há um aparente vínculo entre a busca de Narciso pelo sentido e as aventuras quase impossíveis dos heróis, que também querem, à sua maneira, dar sentido ao mundo: “Zeus pôs ordem no mundo, Hércules pôs ordem na vida” (MT, p. 29). A fábula de Heródoto reforça este vínculo entre as tarefas de Narciso e as dos heróis: a vida do historiador é narrada como uma busca fracassada do sentido final das fábulas, na forma da ‘fábula total’. O sentido final que Narciso e Heródoto desejam (desejo de ser) em vão é uma espécie de talismã, como é o velocino de ouro atrás do qual os Argonautas se aventuram na perigosa e distante Cólquida.

63.3.

Transforma-se o amador na coisa amada, amar é ficar fora de si, por um tempo, e, depois, voltar, outro. Se eu pudesse escolher ser outra coisa que não Narciso, em que me transformaria? Narciso, Narciso, Narciso.

A transformação ainda é o tema, mas trata-se, agora, de como ela se relaciona com o amor: trata-se do movimento do desejo na transformação. Afinal, o tema de Narciso, seja interpretado como amor próprio subjetivo ou como metáfora do advento do espírito humano, é uma questão de amor. Mas a fábula de Narciso não é necessariamente sobre a transformação, a metamorfose, se bem que na fábula o personagem se transforma simbolicamente em flor, após sua morte e, de modo mais sutil, quando ele se defronta com

seu rosto na água da fonte sua vida (e sua perspectiva de mundo) se transforma completamente. Mas este foco no problema da transformação é uma decisão de Leminski, que ele antecipa no “Quase ser é melhor que ser”: “Essências, metamorfoses: essas as matérias-primas com que trabalha o tão estável e instável espírito humano.” (MT, p. 69). Para o autor o problema grego por excelência e, por derivação, ocidental, é o da transformação:

A filosofia de Aristóteles está toda voltada para resolver o grande problema do pensamento grego: o do movimento. O problema da mudança e da transformação. Como uma coisa deixa de ser ela para ser *outra coisa*? [grifo do autor] (MT. p. 68)

Na fábula de Narciso, Leminski encontrou, pronta, a metáfora metafísica do espírito humano, sobreposta por sua interpretação moderna que a vincula à subjetividade: consciência de si como ser e como sujeito. O conhecimento do humano sempre foi um tema caro a Leminski, cuja poética é também uma espécie de antropologia: a obsessão por tempos e culturas distantes, pela história, por teorias totalizantes como o estruturalismo, por línguas antigas, pela filosofia, mitologia e religiosidade (entre pensada e praticada), são sintomas deste pendor pelo conhecimento total, espécie de ambição por uma cosmogonia cultural. Em *Metaformose* (e certamente em muitos momentos de sua obra) este conhecimento do humano, no entanto, vem sob a chave do movimento e sua relação problemática com a permanência. A obsessão por esta relação talvez seja mesmo grega e ocidental, mas ela é sobretudo um problema do Ocidente a partir do século XIX, quando o pensamento da metafísica (que resolvia a questão pela primazia da permanência) começa a ser posto em questão e mais ainda um problema da segunda metade do século XX, momento em que este questionamento se torna mais agudo. O pensamento de Deleuze & Guattari e Derrida, a que temos nos referido, se propõe claramente como filosofia não metafísica, que se resolve no e pelo movimento imanente. O que estamos tentando mostrar é que, no plano poético, esta primazia do movimento se realiza também no *Poema sujo* e em *Metaformose*: não se trata mais do movimento do ser ou de uma permanência que se transforma na superfície, mas do movimento absoluto como ‘princípio originário’, como condição mesma da emergência do ser, ou melhor, do desejo de ser. O movimento absoluto ou transformação intransitiva tem, portanto, o seu regime próprio de desejo, do qual o ser é uma manifestação possível: “O ser, esse sonho das metamorfoses” (MT, p. 19).

A transformação, mais que ter um regime de desejo, só se efetua por meio deste. Mais ainda, amar e transformar praticamente se equivalem: “amar é ficar fora de si, por um tempo, e, depois, voltar, outro.” O fora de si do amor remete à exterioridade do si mesmo (normalidade, intimidade, previsibilidade) e ao transe/transporte amoroso do qual não se sai/retorna imune: a volta a si se revela como passagem ao outro, como transformação. O

movimento do amor se constitui como o movimento do rastro, que remete à diferença e ao espaçamento de si e não à identidade ou unidade do ser.

Mas o trecho parece encerrar um paradoxo, pois no período que se segue o que se afirma é a identidade: “Se eu pudesse escolher ser outra coisa que não Narciso, em que me transformaria? Narciso, Narciso, Narciso”. De fato, Narciso é prisioneiro de sua própria imagem. No entanto, esta se trata, como vimos, de um reflexo, da má consciência que não é a do próprio e sim a do simulacro: a prisão amorosa de Narciso é um jogo de espelhos, um labirinto no qual as miríades de caminhos *parecem* o mesmo, uma profusão de ecos que repetem, mas *não são* a voz de origem. Tomada em relação ao restante da obra (em seu contexto textual) esta afirmação da identidade é, no mínimo, irônica. Assim, o que ela exprime é a impossibilidade da presença em si e o aprisionamento nos labirintos do engodo e do simulacro (ecos, reflexos, má consciência, esquecimento).

Ainda assim, de alguma forma a presença em si se exprime nesta tripla repetição do nome de Narciso. E se exprime enfaticamente, pois a única coisa em que Narciso pode se transformar em é si mesmo. Mas este ‘si mesmo’ de Narciso é desde sempre um espaçamento (um fora) de si. Então, se a presença em si se expressa aqui, não é como a substância ou origem ao fundo de toda a circulação de transformações, mas como desejo (impossível) de permanência que emerge desta circulação como repetição, como eco. Não se trata, portanto, de afirmar o mesmo (o ser) como inevitável, mas de assinalar que, de sua impossibilidade, ele é necessariamente desejado: a obsessão pela repetição e o simulacro não é um desejo de permanência e origem? A transformação, como movimento absoluto, é o próprio movimento do desejo, é a própria ‘substância’ do amor: “amar é ficar fora de si, por um tempo, e, depois, voltar, outro”. Mas tal movimento pode também desejar a sua negação paradoxal, ou seja, pode desejar (amar) a fixidez. A libido, que só se mantém viva como circulação incessante, como interminável cadeia de simulacros, deseja o impossível: a vida como permanência de si. E investe sua potência, cuja natureza é a transformação, no ser e sua imobilidade.

#### 63.4.

Feliz o amor de Pigmalião por sua estátua Galatéia. Afrodite, comovida, deu vida a Galatéia, a mulher que incendiou de amores seu próprio criador, Prometeu amou tanto a humanidade que criou que, por roubar-lhe o fogo do céu, penou encadeado no Cáucaso, onde o abutre lhe bica o fígado, num tormento sem fim. Tudo isso nesta fonte, e mais. Amar é sempre mais. Quem os deuses querem enlouquecer, jogam-lhe um espelho na frente da cara, desejo de Pigmalião congelado em mármore. Zeus, penalizado do escultor, transformou-o em nuvem de chuva. Todo ano, no dia da festa de Afrodite Calipígia, a de belas nádegas, uma nuvem passa sobre a estátua de Galatéia e a lava de chuva.

Há uma mudança no plano discursivo, que passa a ser o das fábulas: a história de Pigmalião e Galatéia entrecortada pelo mito de Prometeu. Mas há uma breve intromissão do plano discursivo da narrativa principal (em simbiose com o da digressão): é quando Narciso parece tomar a voz para situar o lugar das fábulas (“nesta fonte”) e pensar sobre o sentido do amor (“amar é sempre mais”). Este procedimento textual é extensível a todo o parágrafo e, em última instância, a todo *Metaformose*. Vamos tentar entendê-lo com mais vagar. No plano discursivo das fábulas elas se sucedem de enfiada, num encadeamento vertiginoso e irregular, algumas citadas de passagem, outras de forma mais demorada. Apenas neste parágrafo há referência às histórias de Io, Argonautas, Pigmalião e Galatéia, Prometeu, Cadmo e Pandora. E em meio a esta enfiada de fábulas há outra, de planos discursivos que se intercotam e se contaminam sem cessar (além da contaminação entre a narrativa principal e a digressão, não esqueçamos que há um plano discursivo lírico que impregna o texto em sua totalidade). É por estes processos irregulares de enfiadas, intercortes e contaminações entre planos e no interior de cada plano discursivo (na medida em que seja possível haver tal interioridade) que o texto de *Metaformose* se compõe. Tal como no *Poema sujo*, trata-se de uma composição por acumulação e proliferação. Quando, em outro momento, o texto afirma o caráter entrópico de sua matéria, que são as fábulas:

Mas as fábulas não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas. (MT, p. 24)

tal afirmação da escritura fabular (no sentido em que Derrida dá ao conceito de escritura, refratária tanto às estruturas formais quanto às de conteúdo – ser, sujeito, sociedade) aplica-se também à tessitura de *Metaformose*, obra tecida no mesmo regime proliferativo e plural que ela acusa em sua matéria temática, as fábulas. A tal ponto que a obra de Leminski parece se inscrever como fábula a mais — “Esta lenda é a pedra de Sísifo [...]” (MT, p. 15) — no movimento absoluto da escritura fabular. Não se trata mais, então, de simplesmente tematizar as fábulas, mas de fabular em meio a sua escritura, de se tornar mais um rastro fabular, uma remessa significativa a mais. Isto não quer dizer que Leminski deseje o contexto da Grécia antiga e se torne ou aspire se tornar um poeta da oralidade grega ou que tenha uma nostalgia clássica que o impele a re-mitificar o mundo. Como em Gullar, não se trata de um retorno nostálgico à origem. Trata-se, antes de reconhecer no tecido fabular grego a proliferação e o movimento absoluto (a escritura, o rastro) que é o de todo o espírito humano, independente do meio de inscrição (fala ou escrita) e da época na qual esta se concretiza. Por outras palavras, trata-se de dizer que o permanente e universal, evocados pela metafísica do espírito humano,

são, na verdade (ou na origem), constituídos *desde a base* pelo esquecimento (transformação) e pelo acontecimento (singularidade).

Apenas por este universalismo rasurado, que estende o particularismo (tal qual um movimento de partículas) de um confim a outro do espírito humano é que se pode dizer que *Metaformose* fabula em meio à escritura fabular da Grécia antiga, atingindo, assim, uma dimensão cósmica que abarca toda a cultura (o humano) como escritura milenar, na qual tanto os gregos quanto o mundo contemporâneo estão imersos. Ora, se não há origem de fato, é preciso dizer que a escritura fabular grega também já fabulava em meio à escritura geral que constitui o que chamamos espírito humano. Mas isto não é dito quando se diz que “as fábulas não têm centro” e “se expandem em todas as direções”? O mundo grego não era e nem tinha a chave para o centro (origem ou lei) das fábulas, cuja natureza, desde sempre, é a do movimento absoluto do rastro. Da mesma forma que o *Poema sujo* se inscreve como desejo textual em meio ao desejo da existência, *Metaformose* é a inscrição de um desejo textual em meio ao desejo geral da escritura. Talvez a inscrição de Leminski, de texto sobre texto (escritura sobre escritura), seja taxada de menos realista, enquanto a de Gullar, de texto sobre existência, o seja mais – independente do juízo de valor que se faça destas alternativas. Mas numa prática poética do movimento absoluto na qual as centralidades e as polaridades perdem seu sentido tradicional (pacífico), será possível opor texto e existência de forma substancial? Não flagramos em ambas as obras um desejo de fazer texto e existência imbricarem-se um no outro? Não em proveito de uma verdade de fundo, de uma realidade concebida como presença, seja o ser, o sujeito, a sociedade ou uma estrutura formal, mas como afirmação da realidade como movimento absoluto, na qual a presença é apenas uma de suas possibilidades — um de seus desejos enfim.

As fábulas de Pigmalião e Prometeu são encadeadas na seqüência do monólogo de Narciso, quando ele pensa o seu aprisionamento amoroso. E tanto no caso de Pigmalião quanto no de Prometeu o foco da narrativa é o amor do criador pela coisa criada. Na medida em que esta coisa mana no criador trata-se, portanto, de um amor narcísico: tanto quanto Narciso, ambos amam tragicamente os produtos de sua imaginação — e a imaginação tem, aqui, o sentido pejorativo de engodo. Trata-se, portanto, da variação do mesmo tema. Mas nesta variação há a novidade de se destacar o caráter criativo da imaginação (do simulacro), vinculando a criação à alteridade e ao amor. Este é um movimento do desejo para fora de si (cf. o subitem 62.1.) e, como tal, é a criação de um outro, a tal ponto que este outro passa a ditar o movimento do desejo e aprisiona o próprio criador: o derivado, o simulacro, a ilusão ou imaginação passa a ter mais força que a origem, a ponto de subjugar-la. Na medida em que Pigmalião e Prometeu se vinculam a Narciso e este conota o espírito humano, podemos dizer

que estas fábulas remetem à cultura (no sentido antropológico do termo) como obra da imaginação humana da qual os homens não podem mais escapar. E a cultura, o imaginário e o imaginável do espírito humano, não é o que temos denominado escritura? Criatura indiscernível da figura do criador, a escritura (poderíamos dizer *jogo de espelhos* com Leminski ou *matéria-fogo* com Gullar) não comporta a oposição entre pai e filho, origem e derivação. Daí o amor em questão não se deixar reduzir a um amor paternal de uma instância superior a uma inferior. O amor circula incontrolável e desconhece hierarquias na escritura. São Galatéia e a humanidade (as criaturas, os simulacros, as derivações imperfeitas) que têm o irresistível poder da sedução que arrasta Pigmalião e Prometeu para a vertigem do amor. Assim como é a escritura fabular que arrasta Narciso para a perdição e a morte. A força do desejo mana do simulacro que subjuga a origem às suas potências, que são as do descentramento, do engodo e da pluralidade.

63.5.

Letras de Cadmo, dentes de Dragão, sementes de guerreiros, a letra é a morte da memória, olhar de Medusa no havido, havendo e por haver.

O trecho faz referência ao mito de Cadmo. Novamente há um diálogo com o parágrafo anterior no qual a história é contada e pensada de forma mais detida:

Que é um eco senão a transformação de uma voz em pedra, no eternamente idêntico a si mesmo, como fazem as letras do alfabeto, inventadas por aquele Cadmo, filho de Agenor, rei da Fenícia, e da rainha Telefasse? (MT, p. 31)

Há uma oposição entre a escrita e a vida, entre letra e memória, em desfavor das primeiras que são a morte (olhar da Medusa, petrificação) das segundas. A escrita e, em consequência, toda idéia de derivação (espelho, rastro, escritura) é concebida como paralisia da vida, numa espécie de nostalgia de um mundo puro, ainda não corrompido pela proliferação de simulacros: Narciso antes da fonte, nostalgia de um tempo em que o ser (memória) e a voz coincidiam.

Mas há um paradoxo aqui: a coincidência entre o ser e voz é exaltada como vida, mas a identidade absoluta entre forma (voz) e fundo (ser) também não consiste numa paralisia, numa morte? O que se acusava no jogo de espelhos (na escritura) da fonte não era exatamente a sua extrema mobilidade que não se deixava reduzir ao ser? Agora se invertem os termos e a escrita é acusada de paralisar a voz e matar a memória (petrificação da vida) e se louva a unidade entre a voz e o ser como manifestação da vida. Mas este é o paradoxo de toda

a metafísica: a vida é a mobilidade e o ser é, contraditoriamente, a imobilidade que é vida. O trecho fala pela voz da metafísica, deixando falar nele os seus paradoxos.

Outro registro a ser feito: ao de se deixar falar pela voz da metafísica, não há como não reputar a este trecho a expressão de uma certa nostalgia da origem. Fala aqui uma inequívoca vontade de ser, voz rara em *Metaformose*.

#### 63.6.

Como é que se chamam aqueles que amam a dor, buscam a angústia e sempre dirigem o coração para a infelicidade e a desgraça? Você estar errado pode ser o certo? Certo, errado, quem determina? O errôneo pode ser a metamorfose, a vontade dos deuses, que poderes tem nossa vontade, que pode quem apenas quer ficar em sua forma ou estado?

O erro (masoquista) de Pigmalião, Prometeu e Narciso é o amor impossível pelo simulacro, por uma criação que não é uma presença viva, mas que se deseja como tal. O amor só poderia transitar entre as presenças e nunca entre a presença e seu simulacro: este ainda é o discurso da metafísica. Mas tal discurso é colocado em questão logo em seguida: “Você estar errado pode ser o certo? Certo, errado, quem determina?”. Neste trecho (bem como no anterior) o texto avança por paradoxos e inversões em que a ordem do ser se afirma e se contraria sucessivamente.

A inversão se completa na última pergunta que vincula o erro à metamorfose e esta à vontade dos deuses, num encadeamento que parte do discurso metafísico e acaba por afirmar o seu contrário: que o erro de Pigmalião, Prometeu e Narciso, de amar o simulacro (se deixar arrastarem pela escritura) não petrifica a vida, mas a coloca em movimento (metamorfose) e é o fundamento da própria vida (vontade dos deuses: o divino consagrando o movimento que põe em cheque o ser, e o próprio divino em consequência). Ao fim, a pergunta/resposta que afirma a impotência petrificante do desejo de ser ante o furor da alteridade. Não é mais o simulacro e suas metamorfoses que petrificam a vida. A medusa (o poder da morte) está nos olhos do ser: “que pode quem apenas quer ficar em sua forma ou estado?”.

Se há alguma possibilidade de aproximação da linguagem de *Metaformose* com o Barroco não é pela vertente cultista deste, como é o caso das *Galáxias*. Leminski não recorre a rebuscamentos e preciosismos lexicais ou sintáticos, nem à erudição minuciosa e poliglota de Haroldo de Campos. Por outro lado, o texto joga com paradoxos, inversões e desditos, promovendo uma complicação do pensamento que se precipita numa linguagem semelhante ao que costumamos chamar de Barroco conceptista. Semelhante mas não análoga, pois a complexidade de pensamento não se fia por uma racionalidade subjacente (de fundo)

que ordenaria o caos das vagas digressivas que atravessam o texto. A esquizofrenia e o caos do pensamento que emerge em *Metaformose* não são superficiais, mas concernentes a todas as suas dimensões, assim como a proliferação de fábulas. Se bem que sob este aspecto, de anulação das diferenças entre o fundo e a superfície, entre o inteligível e o sensível, o texto já se aproxima do Barroco cultista. Mas por que falar, como fazem os concretistas e sua descendência, em Barroco, quando se trata de um texto contemporâneo? Talvez por mero didatismo, para fins comparativos, pois se entre *Metaformose* e o Barroco há, sem dúvida, linhas convergentes (mas não haveria também com os clássicos da antiguidade?), há também direções inconciliáveis: o mais sensitivo ou gongórico dos barrocos talvez não vislumbrasse a origem como rastro.

63.7.

Estava escrito, alguém escreveu, alguém mudou a frase, bendito seja seu santo nome.

A escrita se move e seu movimento é abençoado: santo é o agente da mudança, vida da escrita. Mas a escrita, aqui, pode ser uma metáfora da vida, a escrita da vida: a linha das parcas, o destino traçado e não a grafia. Em todo caso trata-se de uma inscrição, de uma escritura grafada ou gravada em algum corpo: pedra, livro, céu, natureza, espírito etc. A escrita (o rastro escritural), então, não é a paralisia da vida. Ao contrário, a escrita é ‘essencialmente’ disseminação, mutação, mudança e remissão significativa. Ela vive por meio da interpretação, pela leitura de um alguém que necessariamente vai mudar a frase, tornando-se um agente da mudança. O trecho remete a outro momento do texto, no qual se pensa a mutação da escritura fabular:

E quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto, um detalhe novo, uma articulação imprevista, uma aproximação com outras fábulas. Por um momento... Não, não há lugar para sonhar com uma fábula que seja a soma de todas as fábulas, a Fábula total, a fábula universo (MT, p. 24)

Mutação imprevista que se contrapõe à Fábula total do sonho estruturalista e que consistiria na parada do movimento ou na descoberta de suas constantes (lei ou previsibilidade do movimento). A Fábula total seria o Centro, o Sentido ou o Ser (ou qualquer outra denominação da presença em si) de todas as fábulas, ou ainda, de todo o movimento escritural. Seria o ser do espírito humano. E também a maldição da Medusa: o sentido permanente é a paralisia da vida.

Esta ambigüidade de ‘estava escrito’, referindo-se à vida (presença) e à escrita (escritura), faz com que ambas se interpenetrem e tornem-se indiscerníveis: o desejo que move a vida é também o da escritura. A indiscernibilidade apaga a oposição entre vida e

escritura fabular, entre existência concreta e mundo simbólico, ou ainda, entre o sensível e o inteligível. Matéria e espírito se inscrevem como desejo, como circulação amorosa, mas não sob o regime da presença e sim do espelho e da transformação incessante: amor em fuga de Narciso, Prometeu e Pigmalião.

63.8.

Águas de sangue, águas de vinho, por Dionísio! por que não bebo toda esta fonte num gole só?

A primeira pessoa se afirma novamente aumentando a tensão afetiva. A identificação das águas da fonte com o sangue e o vinho, seguida da evocação de Dionísio, remete ao poema “Dionisios Ares Afrodite” (EE, p. 43):

aos deuses mais cruéis  
juventude eterna  
  
eles nos dão de beber  
na mesma taça  
o vinho, o sangue e o esperma

As águas da fonte, tal como a bebida da taça, são agora os fluxos arrebatadores do sofrimento (Ares: deus da guerra e da morte) e da embriaguez, domínios dos Deuses instintivos – algumas linhas à frente haverá referência ao esperma e, em conseqüência, à Afrodite, completando o diálogo com o poema. O aumento da tensão afetiva e a identificação das águas com os fluxos de desejo mais instintivos e corporais (violência, amor, embriaguez) reforçam a sobreposição entre a circulação da fonte (que é a do simulacro) e o movimento da vida. A natureza da vida e da escritura é a do desejo, da expansão infinita do desejo. A vontade de Narciso, de beber toda a fonte num único gole (alusão à sede infinita de Tântalo?) é o desejo de pôr fim ao sofrimento que o aprisionamento amoroso da fonte provoca. Matar a sede, no entanto, seria parar o movimento do desejo, seria a morte. De fato, ao fim do livro, “Narciso morre de sede [a morte ainda não cessa o desejo] ao beber sua imagem”. (MT, p. 39).

63.9.

Ave, Pandora, mãe dos mortais, abre tua caixa-buceta, e deixa que todos os males se exalem, só fique no fundo a esperança, calcanhar de Aquiles onde dói ser semi-deus.

A fonte é a caixa de Pandora que libera os males do mundo, numa nova referência à queda, já aludida no início de *Metaformose*. Eva, Pandora e Narciso são agentes do pecado e do movimento. Provocam a mudança fundamental que separa o homem da

divindade e da natureza e o lança na mortalidade e no sofrimento. Mas o que *Metaformose* coloca em permanente cheque é a idade do ouro como origem (unidade, pureza) perdida com o gesto de abertura da “caixa-buceta”. Gesto de abertura (de espaçamento) com conotações sexuais: signo do movimento do desejo e da reprodução (mortalidade) humana. Signo, portanto, da perversão: o desejo é perversão e esta provoca a queda do homem. Mas a vida só se move (só é vida) por esta perfídia do rastro. Só se move como precariedade, como evento que vai, necessariamente, findar, mesmo que se deseje a eternidade. Uma possível interpretação da referência ao calcanhar de Aquiles: a força e o saber dos deuses que este (e Narciso) possui conotaria a vontade ou idéia/vislumbre da eternidade, enquanto que sua fragilidade seria, como se sabe, a mortalidade.

63.10.

Esta fonte é um esgoto de mitos, merda feita de sangue, sangue feito de porra, donde vem tanta força, formas de formas se transformando em novas formas?

O fim do parágrafo se distancia mais da prosa e adquire uma forte marcação rítmica:

Esta fonte é um esgoto de mitos,  
merda feita de sangue,  
sangue feito de porra,  
donde vem tanta força,  
formas de formas  
se transformando  
em novas formas?

O primeiro ‘quarteto’, com o primeiro ‘verso’ de nove sílabas e os demais de seis, se organiza num ritmo ternário, que por sua natureza é envolvente e musical, proporcionando ao leitor uma espécie de enleio sonoro. Este é reforçado pelas constantes aliterações ou repetições de todo o trecho: fonte/feita/feito, mitos/merda, sangue, força/formas/transformando. Tal recurso aliterativo proporciona uma retomada sonora constante que ao se entrecruzar com a forte marcação rítmica, a reforça. E os termos que se repetem ou ‘se aliteram’ são exatamente os nomes do fluxo (fonte/mitos/merda/sangue) e os verbos da transformação (feita/feito/transformando), entremeados pelo termo “força”, estrategicamente situado num momento de pausa e mudança de ritmo (que passa de ternário a quaternário), rimando ainda com ‘porra’ (fluxo) e ‘formas’, outra palavra seminal do trecho e da obra. ‘Formas’ é tanto o agente quanto o paciente da transformação, já que são as próprias formas que se transformam em outras formas. São, portanto a ‘força’ ou potência, ao mesmo tempo originária e derivada, do fluxo. E as formas já são, desde sempre ‘formas de formas’, remessa significativa, ou seja, não se referem a um sentido ou estrutura de origem. Trata-se, portanto, de uma metáfora

análoga a outras duas que lemos em *Metaformose*, as quais remetem ao sentido como rastro: a dos espelhos que refletem espelhos e a do esquecimento absoluto da origem. A essência (força originária) da fonte é, portanto, o simulacro, signo por excelência do inessencial, do não originário. As formas concebidas ao mesmo tempo como agente e paciente do movimento implicam na ausência de uma presença (sentido, origem, ser ou estrutura) que explique ou controle sua própria proliferação: a disseminação das formas é já a potência que gera seu próprio movimento imanente.

Se atentarmos para o trecho em toda a sua extensão, estas formas do ‘terceto’ final, que se transformam incessantemente, são uma explicação do movimento dos quatro fluxos enumerados (mito, merda, sangue e porra) nos três primeiros ‘versos’. Trata-se, portanto, de formas engendradas numa fluxão, ou seja, formas fluidas, precárias e fugidias, que remetem aos fluidos corporais. O fluxo espiritual do mito é equiparado ou ‘rebaixado’ aos fluidos materiais de merda, porra e sangue, índices do sensível, num movimento em que os corpos espiritual e material são pensados/poetizados num mesmo plano inessencial. O simulacro (formas de formas) desgarrado de toda origem e a fluxão que desconhece as essências juntam-se para formar a imagem da fonte na qual Narciso se vê. E sua identidade é a própria impossibilidade da identidade: a transformação infinita e intransitiva das formas. Esta potência da metamorfose é também a da vida, pois os mitos (o espírito humano), a porra, a merda e o sangue são também fluxos vitais. A vida só é, ou melhor, só jorra (pois aqui se trata menos de ser que devir) pela via sensível da excrescência: sua ‘essência’ é o que é, por natureza, inessencial.

Narciso está enredado num amor perverso, pervertido. A perversão é o fascínio pelo erro, pela excrescência, pelo que não é essência inteligível, pureza e permanência. O mito (a escritura), fluxo virtual do espírito, circula no mesmo nível (no mesmo esgoto) dos fluxos do corpo, signo do sensível e da excrescência. Como no *Poema sujo*, a questão para Leminski é menos o ser do mito do que seu jorro (seu devir ou circulação delirante), de como ele flui e se imbrica com outros mitos e com os desejos do corpo. A primazia do fluxo é o privilégio do movimento, da transformação incessante do sentido, que solapa a metafísica da presença e instaura como ‘princípio’ a escritura, imanência do jorro fabular. O mito é merda que por sua vez é sangue que é porra. Os fluxos jorram uns nos outros e multiplicam a potência do movimento e da transformação: “donde vem tanta força, formas de formas se transformando em novas formas?”. Força da excrescência e do simulacro (‘formas de formas’), perfídia que não cessa de se disseminar, o jorro delirante das fábulas é a própria vida da escritura, que é, por sua vez, a vida de Narciso. E do espírito humano que ele conota.

Este trecho remete ainda a outro momento de *Metaformose*, no qual o fluxo de mitos também se confunde com os de sangue e vômito:

Mito, rito, minto mundos, enquanto vomito três mil deuses por segundo, a fonte é uma poça de vômito e sangue, desaparecendo meu rosto sem igual. (MT, p. 36)

O mito agora é o vômito de Narciso, jorro de linguagem numa profusão delirante e convulsiva de fábulas. Analisando simultaneamente o trecho acima e as linhas finais do parágrafo que estamos lendo, verificamos que o espírito humano (fonte de Narciso) se expressa, metaforicamente, como órgãos corporais da excrescência: ânus que excreta ou boca que vomita mitos. O espírito é ainda órgão da sexualidade, pois o fluxo de mitos é também o de esperma e a fonte é uma vagina ('caixa-buceta' de Pandora): o espírito humano como pênis ou vagina, fonte do desejo. Por fim, o fluxo de mitos é o de sangue, signo da violência e da morte, mas também da vida: o espírito humano como fonte da vida, ou ainda, a escritura fabular como escrita de vida, fluxo vital, de uma vida mundana, marcada desde sempre pela mortalidade. O fluxo fabular, que constitui o espírito humano (na verdade o espírito é fluxo, rastro), se reveste, portanto, da corporeidade mais chã e circula como fluxo de excrescência e de sexualidade (desejo). A excrescência é dejetivo corporal que se opõe à essência e à pureza; e a sexualidade remete à pulsão descontrolada do desejo (pecado cristão) que arrasta os homens para o gozo (impuro) do corpo. Em todas estas imagens o espírito se afirma como fluxo corpóreo, como mundanidade impura, precária e incontornável, refratário, portanto, a toda concepção que o tente apreender como idealidade essencial ou estrutural.

Outro aspecto desta mundanidade é seu caráter proliferativo. Em *Metaformose* o mito não se dobra à figura da unidade, antes, seu acontecimento é da ordem das multiplicidades: "Mito, rito, minto mundos, enquanto vomito três mil deuses por segundo [...]" (MT, p. 36). São enxames de mitos que se disseminam pelo tecido fabular, o qual se tece sob o regime da perfídia do simulacro ('minto mundos') e das velocidades vertiginosas ('três mil deuses por segundo'). É deste plural irredutível das fábulas que trataremos agora.

#### **64. Ser e devir (árvores e rizomas)**

Deleuze e Guattari, ao escreverem sobre os devires animais, sobre a importância que as relações entre animais e homens têm nas mais variadas culturas e a necessidade destas de dispor, numa certa ordem, homens, animais e monstrosidades, destacam duas maneiras ocidentais de pensar tais relações, que são a série e a estrutura:

Segundo uma série, eu digo: *a* assemelha-se a *b*, *b* assemelha-se a *c*..., etc, sendo que todos esses termos remetem, eles próprios, segundo seus diversos graus, a um termo eminente, perfeição ou qualidade, como razão da série. É exatamente o que os teólogos chamavam de uma analogia de proporção. Segundo a estrutura, eu digo, *a* está para *b* como *c* está para *d*, e cada uma dessas relações realiza à sua maneira a perfeição considerada: as brânquias estão para a respiração na água, como os pulmões estão para a respiração no ar [...]. É uma analogia de proporcionalidade. No primeiro caso as semelhanças diferem ao longo de toda uma série, ou de uma série para outra. No segundo caso, tenho diferenças que se assemelham numa estrutura, e de uma estrutura para outra. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 13)

Mais que se referir à relação homem-animal, portanto, os pensamentos da série e da estrutura dizem respeito ao problema geral da transformação, de como apreender numa constante, a passagem de uma coisa ou estado a outra. Mais à frente os autores vão identificar o arquétipo junguiano com o pensamento da série:

Jung elaborou uma teoria do Arquétipo como inconsciente coletivo, onde o animal tem um papel particularmente importante nos sonhos, nos mitos e nas coletividades humanas. Precisamente, o animal é inseparável de uma *série* que comporta o duplo aspecto da progressão-regressão, e onde cada termo desempenha o papel de um transformador possível da libido (metamorfose). Todo um tratamento dos sonhos sai daí, pois uma imagem perturbadora estando dada, trata-se de integrá-la em sua série arquetípica. Tal série comporta seqüências animais, vegetais, ou até elementares, moleculares. [grifo dos autores] (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 15)

Em oposição a este pensamento da série, que organiza os termos por semelhança e filiação, Lévi-Strauss propõe o da estrutura:

Não se trata mais de instaurar uma organização serial do imaginário, mas uma ordem simbólica e estrutural do entendimento. Não se trata mais de *graduar semelhanças*, e de chegar, em última instância a uma *identificação* do Homem e do Animal no seio de uma participação mística. Trata-se de *ordenar as diferenças* para se chegar a uma *correspondência* das relações, pois o animal, por sua vez, distribui-se segundo relações diferenciais ou oposições distintivas de espécies; e, da mesma forma, o homem, segundo os grupos considerados. [...] Há aqui um método profundamente diferente do precedente: se dois grupos humanos são dados, tendo cada qual um seu animal-totem, será preciso encontrar em que os dois totens estão tomados em relações análogas às dos dois grupos — o que a Galha é para o Falcão [...] [grifos meus] (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 16)

A estrutura vai por os termos numa correspondência classificatória, que ordena as características por oposição, ou seja, segundo as diferenças.

Trata-se de dois pensamentos bastante diferentes, sem dúvida, mas que têm em comum um desejo de unidade, de uma lei ou termo final que seja uma espécie de suporte inteligível do mundo ou da cultura: o pensamento da série faz uma *árvore genealógica* das semelhanças, enquanto o da estrutura constrói uma *árvore classificatória* das oposições (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19). E a árvore, de fato, é uma imagem feliz para descrever a metafísica da unidade, com sua morfologia que avança multiplicando as ramificações duais, as quais se reduzem, à medida que retrocedemos ao solo, à unidade do

tronco sustentado pela raiz oculta. O procedimento dualista, a hierarquia dos níveis, o jogo entre superfície e profundidade, entre fragmentação e unidade e a sustentação do conjunto pela origem profunda que é a raiz (termo final da série ou forma geral da estrutura) são comuns tanto à série quanto à estrutura.

O fato é que estas duas vertentes de pensamento não deixaram de se manifestar também na literatura. Uma literatura profunda ou metafísica (cf. item 52), seja na forma de teoria ou prática estética, de fundo platônico, não deixa de organizar seu pensamento ao modo de uma série. Do superficial ao profundo, da forma ao sentido, do texto representativo à coisa representada, do simulacro à origem, a tarefa da literatura ou da crítica literária, por esta perspectiva, é percorrer uma série gradativa à procura do ser ou sentido da escrita, que é a fonte do fluir textual, mesmo que este ser literário seja uma subjetividade moderna (real ou fictícia) ou uma sociedade historicamente configurada. As teorias literárias vinculadas à sociologia e psicologia modernas, contestadoras das interpretações universalistas, em muitos momentos não deixam de trazer para dentro de seu arcabouço de pensamento as árvores genealógicas das concepções metafísicas, combinando-as com a historicidade e a psique. Na medida em que a mitologia recobre, em *Metaformose*, a linguagem ou escritura estética, sua re-leitura tem também um caráter metalingüístico. A impossibilidade de haver um sentido profundo ou oculto para as fábulas (cf. item 49) é também a recusa da série como modo de pensar ou fazer literatura. E, de fato, vimos que *Metaformose* se faz como textura refratária à perspectiva da profundidade, tanto ontológica quanto subjetiva. Seja evocando Narciso como espírito humano universal ou subjetividade individual, o texto só o faz para solapar a universalidade do homem e a identidade do indivíduo. Nem mesmo as figuras da fragmentação e da ruína destas presenças dá conta do movimento do rastro (que se apresenta no texto nas figuras do espelho de espelhos, das máscaras de máscaras, do esquecimento, das formas de formas, das transformações) que as precede e as possibilita. O rastro não é o vestígio de uma presença oculta. Esta, ao contrário, é um desejo (‘sonho das metamorfoses’) que emerge da disseminação do rastro ‘originário’.

Da mesma forma, a aventura estruturalista da literatura, tanto em sua face eminentemente teórica, quando em suas manifestações poéticas, como o concretismo (ao mesmo tempo teoria e prática poéticas), não deixam de evocar o que Deleuze e Guattari chamam de pensamento da estrutura. E, de fato, as oposições entre sistema e processo, língua e fala, paradigma e sintagma, sincronia e diacronia, e o privilégio dos primeiros termos destas dualidades, nos quais impera a classificação por semelhanças e diferenças, são análogos aos procedimentos da estrutura a que se referem os filósofos franceses. E mesmo o privilégio da construção do objeto estético em detrimento da expressão dos conteúdos se inscreve sob o

signo da estrutura, uma vez a construção do texto (poema ou prosa) deve ser guiada por um forte senso estrutural, que se traduz numa rigorosa consciência poética que se exercita atenta ao paideuma de inventores (cânone sincrônico), às possibilidades (de ruptura) do código e às infinitas alternativas do paradigma.

Nas teorias da narrativa (que Leminski satiriza, na figura de Vladimir Propp em *Agora é que são elas*) e da poesia estruturalistas há uma inequívoca vontade de se descobrir a lei geral do gênero (no caso da poesia, a função poética de Jakobson), que seria uma espécie de fábula ou poesia final. Mas este também não seria o caso do concretismo dos anos heróicos, que queria despir o poema de toda sedimentação supérflua e atingir, não apenas teoricamente, mas na prática estética, o cerne e a medula da poesia? Vontade de se encontrar, de uma vez por todas, o centro formal em torno do qual gravitam as variações poéticas ou, por outras palavras, a estrutura última que regeria todos os movimentos da poesia. Ao se referir à impossibilidade da "soma de todas as fábulas, a Fábula total, a fábula universo" (MT, p. 24) e ao movimento descentrado das fábulas que "não têm centro, elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já esquecidas" (MT, p. 24), o texto de *Metaformose* coloca em cheque a tentativa estruturalista de redução da multiplicidade e transformação das fábulas à unidade e permanência de uma estrutura formal de correspondências, da qual se deduziria a profusão fabular.

Em *Metaformose* a ausência de sentido oculto das fábulas e as figuras que a dizem como jogo de espelhos, esquecimento e máscaras de máscaras, remetem à impossibilidade de regressão genealógica do plural fabular a qualquer unidade de origem, ou seja, afirmam a impotência da série para apreendê-las. Por outro lado, o movimento das fábulas é de expansão em todas as direções, tendendo à entropia e à proliferação. Elas se constituem como entes refratários à centralidade e à redução ao uno da fábula total, remetendo, portanto, a outra impossibilidade: a da operação que rebateria o jorro fabular a uma estrutura de base. Assim, o movimento fabular não é da ordem da progressão-regressão numa série, nem da correspondência numa estrutura. Por outras palavras, a remissão infinita do jogo de espelhos, de proliferação entrópica e a-centrada das fábulas não é o de regressão à origem nem o de redução a uma lei formal, mas um movimento que temos chamamos, ora de jorro, ora de delírio, e que Deleuze e Guatarri (1997, p. 19) vão chamar de devir:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem a "ser", nem "equivaler", nem "produzir".

O devir, na acepção de Deleuze e Guattari, é relação, não entre os correspondentes (estrutural) ou os semelhantes (serial), mas entre os heterogêneos, que se efetiva na simbiose:

O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. [...] Há um bloco de devir que toma o gato e o babuíno, e cuja aliança é operada por um vírus C. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19).

A irredutibilidade das fábulas a uma unidade ou presença e sua disseminação como rastro esquecido da origem (na verdade, rastro sem origem ou o rastro que é ‘origem’) instaura em seu tecido a diferença (espaçamento) irredutível ou, por outras palavras, a heterogeneidade absoluta, na qual apenas o devir (jorro), composição por aliança, por simbiose entre os heterogêneos, atua como potência. Não é que o devir reja o movimento, como um motor imóvel (estariamos, assim, retornando à metafísica da presença) mas ele se faz com (em meio) o movimento das fábulas. Ou melhor, ele é o seu próprio movimento imanente: o movimento como potência em si.

Não só a relação entre fábulas é marcada pelo devir. Como este comporta todo tipo de relação entre os heterogêneos, a relação homem-fábulas também pode ser pensada como devir: devir-fábula do homem. Em certo momento (cf item 57) verificamos no texto uma suposta autonomia do mundo fabular em relação aos homens: “As histórias, sozinhas, se contam entre si. A fábula do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas os órgãos sexuais das fábulas.” (MT, p. 23). Mas num exercício paradoxal, em outro momento as fábulas (e os deuses) são dependes da ordem humana:

Quem maior que os deuses? Quem senão o destino que, um dia, disse que os deuses dariam metamorfoses e caberiam dentro das fábulas? A fábula é o destino, fábulas são maiores que os deuses. A vida de Zeus cabe dentro de uma fábula, casca de noz boiando nas águas de Narciso. (MT, p. 34)

Seja a ‘casca de noz’ (metáfora para o não essencial?) uma referência a ‘Zeus’ ou, como parece mais plausível, à fábula, ela está contida no espírito de Narciso, cujas águas são as da fonte na qual ele se mira e se cria como outro, num espaçamento de si. Em todo caso a fábula encontra-se em meio ou identifica-se com as águas (espírito) de Narciso.

Esta relação paradoxal entre homens (vida) e fábulas (escritura), na qual, ora os primeiros se subordinam às segundas, ora a subordinação se inverte, pode ser lida como processo de devir no qual uma multiplicidade de fábulas entra em simbiose com uma coletividade humana, numa aliança que não é nem genética nem estrutural: homens e fábulas, duas realidades (corporeidades) heterogêneas em simbiose compondo o que Deleuze e Guattari (1997, p. 19) chamam de bloco de devir. Ora as fábulas são autônomas e dominantes,

ora a dominância passa para os homens. Na verdade trata-se de uma questão de perspectiva, pois o aprisionamento de Narciso ao mundo das fábulas (à fonte) é, na verdade, uma questão de aliança vital para ambas as ‘espécies’: fábulas e homens.

Mas ao nos referirmos a homens e fábulas como duas espécies diferentes não estamos novamente reelaborando o dualismo entre o material/corporal e o ideal/espiritual? Sim, pois é este dualismo que *Metaformose* evoca, mas ao compor com ambos um bloco de devir e não uma relação estrutural ou genealógica torna-se impossível fixar em qual termo da polaridade ou, isolado um termo, qual de seus aspectos constitui a essência do movimento textual. A questão metafísica é: o que tem primazia, a materialidade corpórea do homem ou seu espírito (ou sua linguagem)? Caso seja a primeira, que aspectos da materialidade? A estrutura biológica e neural dos corpos? As suas relações sociais? Caso seja o segundo será preciso separar a idéia e a razão dos equívocos do simulacro e do irracionalismo, ou deve-se dar primazia ao ímpeto irracional do espírito... Num bloco de devir estas questões sobre as características do corpo (dos homens) e do espírito (fábula) não é o que interessa, e sim o problema do jorro, de como a multiplicidade de fábulas se expandem e se compõe com uma multiplicidade humana: “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p 19). Pode-se dizer que o problema que *Metaformose* coloca é o devir-fábula do homem, pois a recuperação mítica que Leminski realiza é no sentido de evocar populações de fábulas, de fazê-las circular como multidão, seja narrando-as numa frenética sucessão, seja pensando-as, nos momentos digressivos, como proliferação inessencial, peste que assola as águas de Narciso. O aprisionamento amoroso de Narciso tem o aspecto de uma infecção espiritual, face virulenta do amor. As imagens da virulência, da disseminação descontrolada estão ‘disseminadas’ pelo texto, como observamos em vários momentos, nas figuras da proliferação, dos ‘espelhos de espelhos’, das ‘máscaras que significam máscaras’, das ‘formas de formas’ e também dos ecos:

Fábulas ecoam fábulas, *per omnia saecula saeculorum*. Água na água, eco no eco, por todos os séculos dos séculos dos séculos dos séculos dos super-hiper-séculos dos supra-tempos de além milênios... (MT, p. 38)

Ecos que não têm uma voz de origem, trata-se, antes, de ‘eco no eco’ e ‘água na água, ou seja, a questão é a do fluxo que engendra apenas mais fluxo, do jorro fabular que se expande numa duração virtualmente infinita a qual se confunde com a temporalidade da aventura humana no mundo. Mas este universalismo do espírito humano tecido pelas fábulas (as águas de Narciso são fluxos fabulares) é, na verdade, uma proliferação da heterogeneidade ou, por outras palavras, um ecoar de diferenças no tecido escritural que constitui o espírito. Em última

instância, não se trata de um espírito universal que se expressa como árvore e poderia ser reduzido ou regredido à unidade original da raiz. Trata-se, antes, de um espírito diferencial, que em toda a sua extensão se faz por fusão de multiplicidades (confluência de fluxos), formando, não uma árvore, mas um rizoma refratário a toda espécie de unidade.

Por conta deste caráter irredutível à unidade, a leitura de *Metaformose* como hibridização entre as poéticas da expressão (do ser ou do sujeito) e as da construção, embora seja plausível, em virtude do uso dos procedimentos (dos rigores) de ambas as poéticas, não deixa de ser uma leitura limitada. As poéticas de expressão não cessam de recolocar a questão da série, da forma representante e do fundo representado. Este fundo, cujo cerne seria o termo final da série, pode ser uma presença mística, como Deus, Natureza, Espírito, Cosmo etc, ou empírica, como sujeito e sociedade, ou mesmo um sincretismo de várias destas presenças: um sujeito ao mesmo tempo histórico e sagrado, por exemplo. A literatura assim concebida realiza uma mímese (compõe uma relação de semelhança, de imitação) da presença de fundo, cujo cerne seria o termo final da série: a origem da representação ou expressão. A tarefa da crítica, neste caso, é traçar a árvore genealógica do texto, descobrir a realidade de fundo que ele representa ou expressa (mesmo que pela via da negação e da malícia), ou seja, que ele imita: o espelho da escrita, neste caso, refletiria um corpo original.

As teorias da construção, por seu turno, repõem o problema da estrutura e suas correspondências entre termos e características. No caso do concretismo, que consiste numa teoria da construção empenhada num projeto estético, o rigor formal se mostra atento à seleção sincrônica do passado literário, às unidades e tensões formais de um texto ou toda uma obra; à invenção de novas formas para uma época; e ao estabelecimento da diferença entre o que é de fato inovador (ou seja, o que repõe, para a época, o rigor estrutural, a função poética) e o que é diluição. Este último aspecto consiste na tarefa de re-fundação interessada da sincronia de um sistema literário para a contemporaneidade. Interessada, pois a linguagem deste sistema já vem definida por critérios de valores que vão separar a boa da má textualidade. Mas esta não foi sempre a tarefa da crítica e das poéticas dos autores? A de escolher seus precedentes e contemporâneos? A de emitir juízos de valores e se guiar por eles em sua atividade crítica ou criativa? Sim, e o caso concretista, cujo projeto tem uma clara intenção de estabelecer um novo sistema literário, explicita esta tarefa. E a radicaliza, em seu momento mais ortodoxo, rumo ao pólo da construção ao estabelecer critérios estritamente formais (estruturais) para a emissão de juízos de valor. Trata-se traçar para a textualidade uma árvore classificatória (mesmo o paideuma é uma classificação formal interessada dos textos da tradição) regulada em última instância pela função poética da linguagem. Ou por uma outra lei geral que defina, por relações de oposições, o que é literário e o que não é, e em que grau,

ou seja, o que caracteriza objetivamente (formalmente) um texto (ou autor) como melhor ou pior que outro. Neste caso a árvore classificatória não se atinge por uma regressão, mas uma espécie de redução dedutiva: sua raiz não é o germe de onde uma série se desenrola, mas a matriz estrutural que comporta as correspondências do todo. Em todo caso, tal árvore formal não deixa ser concebida como um elemento transcendental que rege, de fora, o movimento poético.

Dizer que *Metaformose* (ou mesmo Leminski) realiza uma fusão ou sincretismo destas duas poéticas, mesmo que estilhaçando-as e fazendo seus cacos colidirem (pororoca) numa espécie de sincretismo explosivo, é não sair do pensamento das árvores, das genealogias e classificações, da expressão de uma origem de fundo e da construção de uma estrutura inteligível. Mesmo que a árvore (ou árvores) esteja fragmentada e hibridizada, que sua complicação seja levada ao extremo, ela paira ao fundo como fantasma da unidade. Mas o fantasma é já a unidade que novamente abarca o texto na forma de um Ser humano sinuoso, de uma subjetividade fragmentária ou de uma textualidade barroca que multiplica a estrutura. E são essas unidades que o texto evoca o tempo todo, mas não para se reconciliar com elas, nem mesmo sob a figura do fragmento, mas para fugir de suas redes.

O jorro, a proliferação de fábulas, seu comportamento de matilha (são sempre um amontoado de fábulas que fluem no texto) escapam das redes de apreensão das teorias e poéticas da expressão (seriais) e da construção (estruturais). Na medida em que a escritura fabular conota a escrita literária, este escape implica também numa poética, numa concepção que já é, ao mesmo tempo, experimentação do texto literário que escapa a tais redes de apreensão. A tarefa destas tem sido, não raro, interpretar a escrita literária em função de uma ou várias presenças – ser, sujeito, sociedade, estrutura. De certa forma isto é possível porque os textos modernistas e concretistas se deixam ou se oferecem, ao menos em parte, a tal interpretação. Há, então, a formação de um campo ou sistema literário, que se compõe dos textos literários, teóricos e críticos; constitui-se em torno das presenças acima; e não deixa de circunscrever a literatura no espaço da metafísica do próprio (origem, presença, uno etc), mesmo em suas acepções de ordem sociológica ou estrutural. A duração de tal sistema talvez seja a da própria literatura, mas o seu formato moderno e já rebelde à clássica metafísica do ser se configura com o romantismo europeu e a afirmação dos particularismos do sujeito ou da nação contra o universalismo clássico e com a construção de poéticas impregnadas por uma visão histórica do homem e da literatura. Entre nós, tal consciência irônica certamente se manifesta plenamente a partir do modernismo. No entanto, esta reação ao universalismo através das poéticas que incorporam as dimensões subjetivas, sociais e formais, não raro, conduzem a outros transcendentais e acabam por formar novos espaços metafísicos: uma

espécie de metafísica terrena, empírica, ainda afeita à unidades, ao universal e à presença. O *Poema sujo* e *Metaformose*, ao escapar destas várias modalidades da metafísica tentam construir um outro espaço literário – outro regime de lirismo. Neste aspecto, há uma retomada da tarefa romântica de fuga dos universais. Mas agora se foge, também, dos que se engendraram a partir da herança romântica e modernista – sujeito, sociedade e estrutura. Trata-se, portanto, da construção de uma poesia refratária a toda espécie de transcendência, uma poesia da imanência.

## **LIRA IMANENTE: conclusão**

“É como se um imenso plano de consistência com velocidade variável não parasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para deles extrair partículas e afectos”

Deleuze & Guattari

## 65. Romantismo como afirmação da subjetividade

O pensamento da série e da estrutura ou, por outras palavras, da árvore, pressupõe que o ser, as formações subjetivas e sociais ou ainda a forma estrutural do texto, são uma anterioridade, uma profundidade ou uma essência do ente textual. O trabalho do escritor seria, independente do grau de consciência que ele tem de sua tarefa, construir um texto a partir de um ou mais destes pontos de referência, segundo uma relação de representação (mimese) ou estruturação (correspondência das formas), ou ainda invocando a figura da dialética das formas sob vários de seus aspectos: a dialética entre a forma do texto e as formações sociais ou entre texto e as formações psíquicas ou ainda entre texto e as formações metafísicas mais tradicionais, como a alma humana, Deus, Natureza etc. A figura da dialética permitiria a conciliação entre a mimese (série) e a estrutura, e então o texto pode ser concebido, ao mesmo tempo, como representação (ou expressão) de uma realidade que lhe é exterior e como estrutura textual que se dobra sobre si mesma (função poética) numa pura relação de correspondências formais. A própria noção de estrutura deixaria de pertencer apenas à esfera textual e se disseminaria pelo mundo: estruturas históricas, psíquicas, metafísicas.

Convém fazermos uma breve incursão histórica (ou talvez arqueológica, no sentido que Foucault dá a esta palavra) a fim de verificarmos o desenvolvimento do pensamento da árvore na literatura e para isto recorreremos a Luiz Costa Lima em *Lira e antilira* (1995, a primeira edição é de 1968) e *O controle do imaginário* (1984), obras nas quais há uma constante preocupação teórica com a natureza e os fundamentos, ou não fundamento, da literatura e sua relação com os outros eventos do mundo. Esta preocupação com a investigação e definição da ‘coisa literária’ no mundo se articula em torno do conceito de *estrutura* na primeira obra e do conceito de *mimese* na segunda. E em ambas, outro conceito, o de sujeito, será também capital. Há nestes livros portanto, duas relações, estruturação e mimese (ou representação) e duas ‘coisas em si’, sujeito e estrutura, com as quais temos pensado, em termos literários, o conceito de árvore de Deleuze e Guattari e a idéia de presença e estrutura de Derrida.

Durante a época clássica da literatura, que se prenuncia com o Humanismo e é “encerrada” pelo romantismo no século XIX, a mimese aristotélica foi reduzida à idéia de verossimilhança com as verdades universais:

O imitado indicava a capacidade humana de alcançar o governo do mundo pela obediência às leis *centrais*, ou seja, universais. Se os sinais da vontade divina há muito haviam deixado de se manifestar imanentemente sobre as coisas, era de se estimular o uso daquela faculdade, a razão, e daquela capacidade, a imitação, passíveis de revelar a faculdade submersa das coisas. [grifo do autor] (LIMA, 1984, p. 43)

Segundo Luiz Costa Lima, tal redução se configura como um veto ao ficcional ou, por outras palavras, num controle do imaginário que resultaria num rebaixamento da poesia como conhecimento, numa espécie de retomada da posição platônica de condenação do poeta:

A poesia não tem posse da verdade, no máximo dela se aproxima pela verossimilhança. O seu coração selvagem é fingido e mentiroso e só a bela composição ainda permite o direito de existir. O poetólogo renascentista trabalha como um advogado que previamente soubesse seu defensor estar condenado. Seu esforço então consiste em evitar a pena maior [a atitude platônica de proscricção da poesia e do poeta], o que não deixa de conseguir, ao colocar o ficcional na escala mais baixa dos saberes e ao estreitar seu espaço de locomoção. (LIMA, 1984, p. 45)

Com o pensamento e a poesia românticos a verossimilhança clássica é colocada em cheque e os particularismos do sujeito (e também da história) tomam o lugar do universalismo racional:

O romantismo então se caracterizaria pela reflexão alcançada a partir do *hit et nunc* e não mais em função da verossimilhança com o permanente e universalmente presente. Se a verossimilhança remetia à imitação, a semelhança agora procurada é com os meandros da vida social, particular e a cada ponto diferenciada. Esta nunca poderia ser sinônima daquela porque não nos poderíamos manter fiéis à vida ao sublimá-la e enquadrá-la em um tratamento retórico submisso a um modelo. Por isto a *imitatio* será substituída pela *expressão* do indivíduo. A subjetividade parece romper o véu que a controlava, e a razão, identificada com a verdade média, ou seja, com o senso comum, perder seu ofício de guardião do templo. Começa-se então a erigir um novo princípio, fundado na exploração da riqueza subjetiva do indivíduo: [...] [grifo do autor] (LIMA, 1984, p. 58)

Além desta valorização do sujeito, o romantismo abrirá caminho para o realismo moderno ao conceber a verossimilhança não mais como imitação das verdades universais, trazendo-a para a historicidade dos “meandros da vida social”, lançando as bases de uma literatura crítica de fundo social (na falta de termo melhor), que se erguerá contra as concepções metafísicas do humano, voltando-se para a dimensão histórica de sua existência. Outra perspectiva aberta pelo romantismo seria a da literatura que Luiz Costa Lima nomeia de imanentista, mas que correntemente é chamada de formalista, e que postula, no limite, a negação da própria mimese e a assunção do texto literário como auto-referência que se resolve como organização formal de linguagem. O romantismo, ao condenar a sublimação da vida e seu enquadramento “em um tratamento retórico submisso a um modelo” libera as formas de se conformarem à fôrma clássica e abre as possibilidades da experimentação formal que, um pouco mais tarde, com o simbolismo e as vanguardas, resultará numa arte distanciada da vida corrente e do mundo dominado pela burguesia, ora louvada como resistência hermética, ora acusada de alienação estética.

Portanto, de acordo com Luiz Costa Lima, a literatura foi mantida durante a era clássica numa espécie de camisa de força metafísica que controlava sua potência imaginária (sua potência de escritura, diria Derrida) subordinando-a à representação das verdades

universais e rebaixando-a como conhecimento de segunda classe, tendo em vista sua incontornável natureza fantasiosa ou, simplesmente, mentirosa. Esta subordinação da arte textual às verdades metafísicas já era uma realidade na Idade Média, cujo “discurso poético se legitimava por um ‘resto platônico’ cristianizado, que, ao mesmo tempo, trazia consigo a exigência moral do verossímil” (LIMA, 1984, p. 23). A necessidade da camisa de força metafísica da era clássica surge exatamente para manter a literatura na trilha universalista e cristã do medievo, como reação a individualidade, que desponta, como estrutura mental, no século XII (LIMA, 1984, p.13) e como motivo literário na lírica dos séculos XIV e XV (LIMA, 1984, p. 19). Com o romantismo, portanto, há uma retomada (reemergência) do individualismo e um rompimento da clausura literária, que se dá como libertação dos moldes formais clássicos, bem como de suas matérias poéticas, as quais passam a ser o sujeito e a sociedade historicamente localizados. A literatura deixa de ser concebida como representação ou imitação das verdades universais e eternas e se vê livre para se debruçar sobre as perecíveis realidades locais (sujeito e sociedade) ou sobre sua própria realidade textual (linguagem).

## **66. Modernismo como negação da subjetividade**

Em *Lira e antilira*, obra publicada anteriormente (a primeira edição é de 1968), Luiz Costa Lima faz um percurso que, curiosamente, estabelece uma relação de continuidade com as idéias sobre a subjetividade, desenvolvidas nas páginas iniciais de *O controle do imaginário*, cuja primeira edição é de 1984. Como já observamos no item 37, o foco de *Lira e antilira* é analisar como o modernismo faz um percurso inverso ao do romantismo, ao se distanciar das estruturas literárias de expressão subjetiva e construir outras estruturas estéticas, voltadas à construção do objeto estético como linguagem e à uma nova maneira de ‘representar’ a as formações sociais, numa espécie de novo realismo. A obra de João Cabral seria um ponto de culminância desta progressiva recusa modernista do subjetivo e afirmação da síntese dialética entre a estrutura formal rigorosa e a representação (mimese) crítica das estruturas históricas.

Certamente a análise de Luiz Costa Lima peca por identificar a tendência modernista da poesia da objetividade e seu progressivo depuramento com o desenvolvimento intrínseco do modernismo brasileiro. Numa escala dessas, que vai do subjetivo ao objetivo, poetas como Jorge de Lima e Carlos Drummond estariam a meio caminho deste processo/progresso, ainda comprometidos, principalmente o primeiro, com as estruturas mentais do século XIX. Mas a poesia de Cabral também não estaria comprometida com certo

realismo próprio do século XIX? Mais precisamente um realismo presente no romance de autores como Lima Barreto, Machado de Assis e Euclides da Cunha, para ficarmos apenas com os brasileiros? Não seria já o modernismo (antes mesmo do advento de nossa era literária supostamente pós-moderna ou pós-modernista) uma espécie de grande releitura de todas as tradições a ele anteriores, realismo, romantismo, simbolismo e era clássica? Uma releitura que levaria estas tradições a seu limite de destroçamento? Crise da metafísica e do simbolismo em Jorge de Lima e Murilo Mendes, da subjetividade em Mário de Andrade e Carlos Drummond, do realismo nestes dois últimos e em João Cabral, das formas clássicas, românticas e simbolistas em todos eles. Por outras palavras, ao invés de conceber o modernismo como um desenvolvimento que vai do sujeito ao objeto, da expressão dos sentimentos à construção do objeto estético em relação dialética com as formações históricas, não seria mais plausível concebê-lo como uma crise simultânea de todas as tendências e formas da tradição?

Afinal de contas, as literaturas do século XIX já comportavam, além das estruturas metafísicas do ser (em parte mantidas pelo simbolismo e principalmente pela concepção quase religiosa da Natureza e do Gênio românticos), as formações subjetivas exploradas pelo romantismo, o qual avançava também nas sondagens das formações históricas, já se configurando como um realismo literário, principalmente no romance. E mesmo a concepção formalista da literatura já se manifesta na convulsiva última quadra do século XIX, nas obras dos simbolistas mais afeitos à ‘religião da linguagem’, como Baudelaire e, especialmente, Mallarmé, o qual irá prenunciar toda uma teoria e uma prática poéticas de experimentação e estruturação da linguagem.

Há, no modernismo, uma espécie de crise de todas as tradições, uma liberação (ou ameaça iminente de liberação) da potência da escrita. De certa forma, o que Luiz Costa Lima sugere em *Lira e antilira*, sem nunca dizê-lo de forma explícita, é que a expressão dos sentimentos subjetivos falha no combate à literatura metafísica e se converte numa outra metafísica, a do sujeito, da qual os modernistas vão querer escapar, por meio da ironia, em Bandeira, Mário e Drummond e, no caso de Cabral, por meio da estruturação de uma poética na qual os sentimentos do eu já não têm mais lugar. Mesmo a complexidade e a fratura do sujeito, provocadas pela introdução da ironia na poesia daqueles três primeiros não seria suficiente para romper com a metafísica do sujeito, com a expressão dos sentimentos que subjaz ao fundo dos poemas. Para que este rompimento fosse completo seria necessária a emergência de um lirismo despojado de subjetividade, ou seja, da antilira cabralina. Mas a solução de João Cabral não seria também uma retomada do realismo em seu desejo de responder criticamente às estruturas sociais, além de uma retomada do formalismo simbolista em seu desejo de experimentação de novas estruturas formais? Da mesma forma que a

releitura modernista do sujeito repõe uma subjetividade em crise, fraturada e complexa, a retomada cabralina do realismo e do formalismo recuperaria estes regimes ou 'modos' literários numa chave extremamente problemática e, como se não bastasse, colocando-os em ação numa mesma poética, por meio de uma relação dialética entre as estruturas formais e as estruturas sociais, ambas consideradas 'em meio' à história. Neste sentido, por que o desprestígio do sujeito (e mesmo do ser), se a ironia modernista também o historiciza e complica suas unidades e essências? A resposta de Luiz Costa Lima, calcada nos estudos de Walter Benjamin sobre Baudelaire, se baseia em fatores históricos:

Enquanto a função da arte e a existência do artista não foram *sistematicamente* problematizados havia, por assim dizer, uma comunhão natural entre o que o artista expressava, sua subjetividade e o mundo que explorava. Não se punha em dúvida seu direito de exprimir seus sentimentos, seus anseios ou frustrações. A partir do instante, porém, em que os vínculos diretos entre o poeta e a comunidade, entre a linguagem poética e a comunitária se romperam e se "especializaram" coube a pergunta sobre o que validamente fala o poeta. Fala de si próprio ou, caso seu dizer é mais geral, quais as condições para que esteja no nível desta exigência? [grifo do autor] (LIMA, 1995, p. 26)

Ou seja, a expressão dos sentimentos, em última análise, tinha sentido na medida em que o vate romântico representava a voz lírica da sociedade e a expressão de sua individualidade era convencionalmente o que dele se esperava e parecia ecoar a subjetividade dos indivíduos da comunidade.

Em seguida ao fazer numa correlação do subjetivismo corrente com o universalismo (acusando, tacitamente, uma identificação entre expressão subjetiva e estética metafísica) Luiz Costa Lima reforça que a separação entre poeta e comunidade impele o primeiro a descartar a expressão de seus sentimentos, por sua inutilidade, mas também pela necessidade de combate que a situação de marginalização desperta no poeta.:

Em uma sociedade em que o poeta deixou de ser porta-voz, para ser o marginal maligno que fala do que não se quer conhecer, a subjetividade pessoal passa a ter menos importância do que os elementos de choque, a realidade reconhecida, recoberta com a capa da "universalidade", menos importância que a hostilidade ou a ou a repugnância com que se descobrem aspectos ocultos ou desagradáveis. (LIMA, 1995, p. 26)

Mas a expressão de uma subjetividade em frangalhos, como é o caso de Mário de Andrade e Carlos Drummond, ou mesmo a recuperação experimental de uma metafísica em crise, numa espécie de 'revolução reacionária' como a de Jorge de Lima e Murilo Mendes, também não seriam maneiras de chocar, de dizer o que não se quer ouvir? E a recusa da expressão subjetiva em prol da sondagem impassível e demolidora da vida social já não se desenvolvia desde o romantismo no conto e no romance? Ou desde Dom Quixote? Tais gêneros narrativos não se caracterizariam, entre outras coisas, pelo distanciamento subjetivo e o exame crítico de suas matérias?

## 67. Modernismo como crise

A crítica que Luiz Costa Lima realiza em *Lira e Antilira*, não deixa de ser justa, no sentido de extrair com justeza uma espécie de pensamento acerca do sujeito e de seu estar no mundo, da obra dos poetas analisados: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. De fato, uma boa poesia não deixa de ser um modo de pensar, mesmo que esta não se realize na forma da logopéia poundiana, como é o caso de Manuel Bandeira, que quase nunca constrói uma poesia explicitamente pensante, mas da qual Luiz Costa Lima extrai um estar no mundo (uma afecção) que se equilibra entre a expressão dos sentimentos do eu e a ironia, ou seja, entre a subjetividade de cunho romântico e sua crise modernista, provocada, entre outras coisas, por um choque de ‘realidade’, com um mundo socialmente desigual e avesso ao lirismo — a leitura que Luiz Costa Lima (1995, p. 39-42) faz de “Meninos carvoeiros” mostra bem este choque de ironia que ‘obriga’ Bandeira a se equilibrar entre a expressão dos afetos e um realismo crítico.

Na poesia brasileira, a destituição romântica das formas e das matérias clássicas não implicou numa liberação da poesia formalista, feita com palavras, como em certo simbolismo francês, nem de uma poesia realista, de sondagem social, como em Cesário Verde. Antes, ela desembocou na expressão sentimental e, posteriormente, nas retomadas clássicas parnasiana e neoparnasiana. O que certamente não é o caso da prosa e o exemplo deste descompasso estaria consubstanciado na figura de Machado de Assis, responsável por uma obra narrativa avassaladora, seja em seu aspecto psicológico, social ou de linguagem, mas que na poesia deixa-se domar por fôrmas e pudores parnasianos. E estamos de acordo com a afirmativa de Luiz Costa Lima que a poesia de Cabral, des-subjetivada e estruturada em torno de uma pesquisa de linguagem, se constituiu num limite (inclusive cronológico) do modernismo. Mas isto não quer dizer que este caminho ‘realista’ e formal da poesia seja o do modernismo por excelência ou, por outras palavras, que este período, em seus desenvolvimentos mais conseqüentes e autênticos, se identifique com a antilira, contrária tanto à metafísica do ser quanto à expressão subjetiva.

Um caminho mais fecundo para entender o modernismo brasileiro (e talvez a literatura ocidental da primeira metade do século XX) seria através da figura da crise, ou do que Derrida (1995, p. 16) denomina solicitação (ou abalo) da estrutura, a que nos referimos quando tratamos das *Galáxias* de Haroldo de Campos e do concretismo no Item 61. Uma idéia análoga a da estrutura que se abala é desenvolvida por Deleuze & Guattari, utilizando-se do conceito de árvore. Neste caso a crise se manifesta como uma complexificação ou

proliferação textual que, no entanto, não abandona a idéia do livro como árvore, concepção clássica da obra escrita como analogia do real:

Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significativa e subjetiva (os estratos do livro). [...] A lei do livro é a da reflexão, o Uno que se torna dois. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 13)

Este binarismo que em última análise remete ao uno (ou à presença de Derrida) que se divide sucessivamente em dois, não deixa de se manifestar nas vertentes mais modernas do pensamento:

A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz. Até uma disciplina “avançada” como a Linguística retém como imagem de base esta árvore-raiz, que a liga à reflexão clássica (assim Chomsky e a árvore sintagmática, começando num ponto S para proceder por dicotomia. Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo o método espiritual. E do lado do objeto segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do Uno ao três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13).

Mas a raiz pivotante, que já é uma crise da árvore, ou seja, uma crise do pensamento ocidental, atinge um grau ainda mais avançado e se precipita na entropia da raiz fasciculada, idéia que se aproxima definitivamente do conceito de solitação da estrutura de Derrida:

O sistema-radícula, ou raiz fasciculada, é a segunda figura do livro, da qual nossa modernidade se vale de bom grado. Desta vez a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento. Desta vez a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível. Deve-se perguntar se a realidade espiritual e refletida não compensa este estado de coisas, manifestando, por sua vez, a exigência de uma unidade secreta ainda mais compreensiva, ou de uma totalidade mais extensiva. (DELEUZE e GUATTARI, p. 1995, p. 14)

Voltando à questão da literatura modernista, propomos que o seu desenvolvimento intrínseco, isto é, que a torna mais modernista, não se daria numa escala que vai de um pólo subjetivo, de expressão dos sentimentos do sujeito, para o pólo objetivo, de mimese social e estruturação de linguagem da obra. Esta realmente foi a ordem cronológica em que as coisas se deram na poesia modernista, talvez porque a lírica, não só no Brasil, mas em todo o Ocidente moderno, tenha se tornado uma espécie de refúgio da voz metafísica e, depois, da voz subjetiva (certamente não menos metafísica, já que a interioridade do sujeito romântico, não raro se identificava com o divino) contra um mundo cada vez mais desencantado. A poesia foi o último refúgio intelectual de uma visão mágica e analógica do mundo, mesmo que crescentemente corroída pela ironia, conforme observa Octávio Paz em *Os filhos do Barro* (1984).

Em todo caso, este afastamento da metafísica do ser e do sujeito rumo a uma concepção histórica e/ou formalista da literatura não é o que caracteriza intrinsecamente o modernismo, e sim uma crescente ampliação da crise da árvore, nos termos de Deleuze e Guattari, ou de solicitação da estrutura, para falarmos com Derrida. Propomos, então, definir o modernismo, não como uma progressiva afirmação da literatura objetiva (em seus aspectos social e formal) em detrimento da literatura subjetiva, mas como uma crise progressiva, da literatura subjetiva, objetiva e mesmo a de feição clássica. O modernismo, assim concebido é um prolongamento problemático da modernidade iniciada com o romantismo, o qual já prenunciava, desde sua emergência tais crises. Problemático porque a literatura da primeira metade do século XX vai radicalizar a crise destas diversas acepções da literatura, levando-a a seu limite sistêmico.

O primeiro passo para o afastamento dos universais da literatura metafísica fora dado pelo romantismo, como bem observou Luiz Costa Lima, com a liberação dos particularismos do sujeito, não mais concebido como uma derivação imperfeita da face Deus. Mas ao mesmo tempo liberou-se também os particularismos da história, que deixara de ser divina e universal; e das formas, não mais dada definitivamente pelos moldes clássicos. No romantismo inicia-se, nestas três frentes, a crise da árvore clássica concebida como uma série mimética, ou seja, da representação verossímil das verdades universais. No terreno especificamente lírico, como observa Paz (1984), esta crise é a da tradição da analogia, que vê seu terreno invadido pela história, pela ironia e pela idéia de revolução. O modernismo seria um aprofundamento desta crise nas três frentes abertas pelo romantismo: expressão do sujeito, representação da sociedade e construção formal do texto. A evolução intrínseca do modernismo seria, não o progressivo afastamento da metafísica do ser e do sujeito, mas o aprofundamento da crise destas três novas potências liberadas pela reação romântica.

Estas potências surgidas no romantismo evocam o particular e o empírico (sujeito, história, linguagem) como reação e superação do universalismo e idealismo clássicos na literatura que, em última instância, afirmavam a potência do ser em si. São as potências do que se convencionou chamar de modernidade. Como vimos, em *O controle do imaginário* Luiz Costa Lima sugere que o resgate da subjetividade na poesia foi fundamental para o rompimento com o universalismo da estética clássica. Em *Lira e antilira*, entretanto, a subjetividade parece ainda muito vinculada às estruturas mentais do século XIX, época da transição romântica, numa acusação tácita do excessivo comprometimento da literatura de expressão subjetiva com as concepções metafísicas. Acusação, de resto, fácil de se comprovar, bastando lembrar que um dos fundamentos do sujeito lírico romântico é a teoria do gênio, que transfere para personalidade profunda do autor o peso da essência e mesmo da

divindade do ser. Se a característica da modernidade, iniciada pelo romantismo é o constante afastamento e superação dos limites metafísicos, esta se consoma, segundo Luiz Costa Lima, na obra de João Cabral de Melo Neto, na forma de um progressivo afastamento da expressão subjetiva (ainda muito comprometida com a metafísica) e construção de uma estética do objeto em duas frentes: a da experimentação formal do texto e a construção de uma nova mimese (novo realismo) das estruturas sociais.

Não se pode negar o caráter de progressividade (no sentido de superação crítica) da modernidade, na verdade, ele é seu fundamento, como assinala Paz ao tratar da “revolta do futuro” (1984, p. 38-58), e Vattimo em seu comentário sobre Nietzsche:

Não apenas a modernidade é constituída pela categoria da superação temporal (a inevitável sucessão dos fenômenos históricos de que o homem moderno se torna consciente por causa do excesso de historiografia), mas também, segundo uma consequencialidade muito estrita, pela categoria da superação crítica. (VATTIMO, 2002, p. 171-172)

O que argumentamos é que a superação crítica da metafísica na poesia moderna durante o período chamado modernismo não parte do sujeito, ainda muito comprometido com o universalismo, em direção ao objeto, estético e social, historicizado e já desvinculado de toda metafísica. Esta superação parte ao mesmo tempo das três potências da modernidade liberadas pelo romantismo (na verdade três estruturas: sujeito, forma e sociedade) e se realiza como uma progressiva crise estrutural de suas bases ou, nos termos de Derrida, como solicitação da estrutura, ou ainda, para falarmos com Deleuze e Guattari, como construção da obra literária tendendo à raiz fasciculada. Mas esta contínua superação moderna e modernista seria, de fato, uma superação da metafísica? Na seqüência de seu comentário Vattimo trata do problema:

De fato, a segunda inatural reporta o *Historismus* relativista, que vê a história em termos de pura sucessão temporal, à metafísica hegeliana da história, que concebe o processo histórico como um processo de *Aufklärung*, de progressiva iluminação da consciência e de absolutização do espírito. (VATTIMO, 2002, p. 171-172).

Ou seja, a idéia de superação crítica, mesmo em suas acepções mais materialistas, não deixa de ser, em última instância, uma derivação da ontologia hegeliana, que transforma a história num processo de aperfeiçoamento infinito do ser:

Nosso futuro, embora seja o depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário, é um contínuo começo, um permanente ir para mais além. Nosso futuro é um paraíso/inferno; paraíso, por ser o lugar de eleição do desejo, inferno, por ser o lugar da insatisfação. (PAZ, 1984, p. 51)

O ser, em última instância, está no porvir, no novo que surgirá como evolução e correção das imperfeições da existência do agora. Daí, certamente, a euforia de muitas vanguardas, entre elas o concretismo, pela estética da antecipação do novo que concebe a obra de arte como a presentificação, não do ser que era ou é, mas que será, numa espécie de culto ao futuro. Tal

culto não seria, em última instância, também metafísico ou, por outras palavras, um deslocamento do que Derrida chama de *centro* e Vattimo de *fundamento*, para o processo/progresso do ser na história, para o novo e as estruturas capazes fazer aparecer a novidade? De fato:

A *Aufklärung* – o desenrolar da força do fundamento na história – não acaba como a destruição da idéia de verdade e fundamento. Essa destruição tira todo o significado da novidade histórica, que ficaria sendo, precisamente na perspectiva da *Aufklärung*, a única conotação do ser metafísico na modernidade, definindo essa época, como a época da superação, da crítica[...]. (Vattimo, 2002, p. 174-175)

As três estruturas históricas evocadas pela literatura contra a estrutura intemporal do ser da metafísica clássica, circunscrevem-se ainda na era metafísica, como uma espécie de crise sua, que se consubstancia na crise de tais estruturas: do sujeito, da história e das formas. Estas crises, da perspectiva da modernidade, seriam uma espécie de evolução e aperfeiçoamento do ser na história, e não sua derrocada. Ou, reformulando, são derrocadas, sucessivas derrocadas do velho para a instauração do novo, perseguição do novo como ser, num processo incessante de superação crítica. Assim, o experimentalismo mais furioso das formas, as fragmentações e dilacerações mais ousadas do sujeito e o exame mais crítico e devastador da sociedade, são as tarefas imperativas do artista modernista, segundo o caminho (da forma, do sujeito, da sociedade ou algum hibridismo destes) que escolher trilhar, se quiser obter o *graal* da novidade ou da originalidade: a grandeza moderna repousa na superação do agora por meio da antecipação do porvir.

Com este processo constante de superação crítica e busca do novo, Paz e Vattimo (este relendo Nietzsche) traçam o que poderíamos chamar de duração moderna, voltada para contínuo avanço rumo ao porvir – do ser. Esta idéia da modernidade, que no campo das artes poderíamos chamar de estética do novo, seria um equivalente temporal aos conceitos, digamos, mais topológicos, de solicitação estrutural de Derrida e raiz fasciculada de Deleuze e Guattari. De fato, o esforço contínuo pela superação crítica e a busca do novo implicam em constantes rupturas das estruturas e modelos estéticos cristalizados, não raro, recém cristalizados, resultando, no caso da literatura, na alucinante sucessão de vanguardas, movimentos e estéticas da primeira metade do século XX.

O caso do concretismo é exemplar. No seu primeiro momento se dá uma radicalização da afirmação da natureza puramente formal do texto, numa clara polarização com as estéticas da expressão do sujeito ou representação da sociedade. Trata-se da afirmação da forma estruturada do poema e mesmo da literatura: é deste período a idéia de uma seleção sincrônica dos textos do passado, com base no rigor formal e na ousadia experimental. Quase ao mesmo tempo, há um resgate da representação social e uma tentativa de articular a teoria

das formas poéticas com uma perspectiva histórica. Até aqui, a ruptura se dá como primazia da estética formalista, mesmo que historicizada, e uma recusa da literatura de conteúdos, principalmente a de expressão subjetiva. Foi o momento do isolamento de uma presença ou uma árvore, que é a da estrutura formal (de um texto ou da textualidade literária) concebida nos moldes do estruturalismo literário, e afirmá-la como fundamento da literatura. O que, de certa forma, constitui-se num recuo ao século XIX e às concepções mais formalistas de Mallarmé, o qual será reconhecido como o precursor maior do movimento. E de fato, uma das queixas constantes dos concretistas é que a literatura brasileira, já em meados do século XX, ainda não se libertara definitivamente do prosaísmo e do sentimentalismo de fundo romântico: a reação, portanto, reporta mesmo ao século XIX, aos resquícios românticos cultivados pelo modernismo.

Nas *Galáxias* de Haroldo de Campos (mas também nas experiências semióticas de Décio Pignatari e no *Catatau* de Leminski) podemos identificar um segundo momento de superação dos excessos estruturais por meio do que os próprios concretistas denominam barroquismo. Trata-se, no âmbito do concretismo, de abalar ou solicitar a estrutura ou, para falarmos com Deleuze e Guattari (p. 1995, p. 14), de abortar a raiz principal e “enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento”. O discurso do barroquismo não questiona a primazia da forma estética, que ainda é o fundamento da literatura, mas desconfia de seu fechamento e simetria excessivos, de sua falta de movimento. Trata-se agora, de injetar movimento na forma, de experimentar uma certa errância construtiva, liberando a forma do texto até mesmo para exprimir afetos e circunstâncias cotidianas. Mas, ao lado desta prática poética de errância formal que abala a estrutura, a persistência do discurso teórico do rigor formal da experimentação e da busca pela novidade, da concepção da forma como fundamento literário não seria o que Deleuze e Guattari (p. 1995, p. 14) chamam de subsistência da unidade da raiz e da árvore? Unidade passada, porvir, ou se desenvolvendo num outro plano, no da teoria do concretismo como superação e auto-superação formal? Como vimos no Item 61, o próprio Haroldo de Campos concebe o barroquismo das *Galáxias* numa linha ao mesmo tempo de ruptura e continuidade, que vai de seu barroco pré-concreto (que já se constitui como poética da crise do ser e do sujeito), inflecte para o concretismo e deságua no momento pós-concreto: o jogo de pré e pós deste processo assinala a inserção do percurso do poeta na tradição da ruptura de que nos fala Paz (1984) ou da superação crítica de Vattimo (2002).

Esta de crise do pensamento da árvore (metafísico) parece definir a própria modernidade. Portanto, ao definirmos o modernismo do século XX como um regime literário de aprofundamento da crise, não queremos dizer que ela não existia na literatura do século

XIX: expressão subjetiva, representação social e experimentação formal são, por si só, uma crise da literatura metafísica. Mais ainda, estes três ‘modos’ literários já nascem em crise consigo mesmo já que eles se definem pela superação crítica, que reverte o jogo da metafísica da literatura clássica. Esta ansiava, por meio da mimese literária, o acesso às verdades universais e eternas. Agora se trata da busca do ser pela superação crítica que o reapropria constantemente no porvir, processo que se aprofunda nas várias literaturas do Ocidente da primeira metade século XX. Este aprofundamento da crise dos modos literários, na maioria dos casos, situa-se num contexto mais geral da cultura ocidental que Vattimo chama de reapropriação do fundamento:

Fenomenologia e primeiro existencialismo, mas também marxismo humanista e teorização das “ciências do espírito” são manifestações de um fio condutor que unifica um amplo setor da cultura européia, que também poderemos distinguir como sendo caracterizado pelo “patos da autenticidade” – isto é, em termos nietzschianos, da resistência à consumação do niilismo. (VATTIMO, 2002, p. 8).

Como reação ao anúncio nietzschiano da morte de Deus, que na verdade não se refere apenas ao deus cristão, mas implica na destituição de todo e qualquer fundamento (ou presença, diria Derrida), mesmo os mais humanos, empíricos e históricos, articula-se uma corrente de pensamento que busca a reapropriação destes fundamentos por meio da superação crítica e que se constitui como um neo-humanismo do século XX.

Resta um outro aspecto desta crise da metafísica que parece definir a própria modernidade. Na literatura do século XIX se dá, como vimos, a emergência da expressão do sujeito, da representação da sociedade e da experimentação formal, mas também há a persistência do ser universal, que se manifesta numa espécie de literatura cristã em estado de fluidificação ou proliferação da fé. Trata-se de uma literatura que se exprime como uma crise do místico, que fará a divindade oscilar entre a nostalgia da estabilidade e o furor utópico das transformações. Tal ‘modo’ literário é importante porque, não raro, vai impregnar os outros modos literários (subjetivos, sociais, formais): no simbolismo, por exemplo, a experimentação formal e a dissolução subjetiva quase sempre serão acompanhadas da expressão de uma difusa atmosfera mística. É a vertente voltada mais explicitamente para as nostalgias da analogia (PAZ, 1984, p. 81-103) e que contamina as obras dos poetas modernistas de várias maneiras e em graus variados. Assim, este misticismo difuso faz síntese com a expressão subjetiva em Bandeira e, em menor grau em Mário de Andrade. Ele está presente em toda a obra de Murilo Mendes e Jorge de Lima, especialmente na última fase do segundo. *Invenção de Orfeu* é um caso extremo desse esfacelamento místico, um enxerto das proliferações da raiz fasciculada na unidade abortada da árvore cristã, análoga à crise da árvore estruturalista instaurada pelas *Galáxias* de Haroldo de Campos. Em ambos os casos, trata-se da emergência de um neo-barroco experimental que ao mesmo tempo põe em crise e busca a superação dos

modos literários cristalizados: destroçamento do ser (cristão) em Jorge de Lima, destroçamento da estrutura em Haroldo de Campos. Mas este destroçamento não significa, pelos menos na auto-avaliação crítica dos autores, corroborada por boa parte da crítica, um abandono dos fundamentos. Muito pelo contrário, trata-se de reapropriações, do rigor estrutural e da fé cristã, em dimensões mais profundas e complexas: a unidade da árvore subjaz, portanto, sob a superfície fragmentária (aparência fasciculada ou rizomática) destas textualidades neobarrocas.

## **68. Modernismo e reapropriação do fundamento**

Este movimento de restauração metafísica e contra-niilista, que Vattimo chama reapropriação do fundamento por meio da superação crítica, que Derrida chamará de solicitação da estrutura e Deleuze evocará com a ‘metáfora’ biológica da árvore e o enxerto da raiz fasciculada na unidade abortada da raiz principal, este movimento predomina na crítica brasileira que se gestou na primeira metade do século XX e se prolongou, talvez, até a década de 70 ou 80 em seus três galhos principais: crítica de inspiração sociológica, estruturalista e psicológica. Os dois autores que temos citados, Luiz Costa Lima e Antonio Candido (cf itens 22, 23 e 37) não constituem casos isolados deste pensamento e nos considerados grandes críticos brasileiros do século passado ele será certamente hegemônico. Em que pese a enorme divergência de princípios e métodos de tais críticos, em todos eles haverá o esforço pela busca do que, nos itens 7 e 8, chamamos de inconsciente do texto, isto é, a força que faz mover a obra, oculta sob a superfície dos movimentos líricos, dramáticos e narrativos. Forças da história, do sujeito ou das formas. Mais que isto, da história, do sujeito e das formas, pensadas como estruturas, como fundamentos empíricos que sustentam e explicam as transformações estéticas do texto literário e devem ser investigados e descobertos por uma análise crítica racional que se torna, assim, uma tarefa de decifração estrutural. E o fato desta crítica assumir o princípio moderno de que nenhuma leitura esgota o texto de uma vez por todas não significa uma adesão à idéia niilista da ausência de fundamento. Antes, trata-se da assimilação, no âmbito da crítica literária, da idéia da superação crítica: o ser da obra literária moderna não está dado ao modo clássico, desde o princípio e de uma vez por todas, mas ele deve ser buscado numa permanente releitura crítica, que o reapropria em sua totalidade cada vez mais complexa. A grande obra (a obra ‘clássica’ ou canônica) nesta perspectiva, não é a que já nasceu eterna por desígnio divino, mas a que, ao longo da história e das sucessivas leituras, mostra a capacidade ou a potência de ter o seu ser restaurado na história, o que não deixa de

ser uma espécie de teoria historicizada do gênio romântico, do autor capaz de produzir uma obra infinita, no sentido suportar infinitas reapropriações de seu ser.

Em *O controle do imaginário* (1984, p. 12-45) Luiz Costa Lima mostra como a chamada época clássica rebaixa a literatura a um conhecimento de segunda classe e impõe uma clausura à ficção (literalmente entendida como mentira) por meio da adoção de um conceito de restrito de mimese, que se reduz à verossimilhança, como forma de disciplinar a subjetividade do autor e dos leitores, que deveriam se curvar à lei do verossímil universal. O controle se exercia, então, contra os perigos do relativismo e do particularismo do sujeito, que tenderia a liberar o ficcional (o literário, a escritura) das amaras universais e totalizantes da metafísica. Em *Lira e antilira* (1995) a própria subjetividade, antes libertadora, torna-se agora um regulador do poema, que cristaliza as formas na fórmula da expressão dos sentimentos, caindo novamente na armadilha metafísica que, em lugar do ser, coloca o sujeito como fundamento. Como reação, a lírica nacional avançaria rumo a des-subjetivação progressiva, por meio da concepção e construção do texto poético como estrutura formal em diálogo (dialético) com as estruturas históricas da sociedade. Mas a estes dois novos modos de estruturação da lira modernista, formal e histórico, não se poderia fazer a mesma acusação que Luiz Costa Lima faz à literatura clássica e à lira subjetiva, de controlar o imaginário, ou seja, a ficcionalidade literária? Certamente, pensar a experimentação formal e a sondagem da sociedade como procedimentos estruturais implica ainda em um deslocamento (reapropriação) do fundamento, que se move da estrutura subjetiva para as estruturas formais e históricas. Por esta perspectiva, em *Lira e antilira* (livro assumidamente estruturalista) e possivelmente na poesia de João Cabral, assim como no primeiro concretismo, nos encontramos ainda no terreno da árvore metafísica, da estrutura e da reapropriação do fundamento.

## 69. Alguns esclarecimentos conceituais

O conceito de *fundamento* que tomamos de Vattimo, se assemelha, como vimos, ao que Derrida denomina de estrutura ou, mais precisamente, centro da estrutura. Para Derrida, os termos *estrutura* e *presença* têm um sentido tão amplo quando o de fundamento, se confundindo com a noção mais geral de ser. Na acepção de Deleuze e Guattari os conceitos de *organismo* e o de *árvore*, utilizados para caracterizar o pensamento metafísico mas também a relação de obra (artística ou filosófica) com o mundo, se assemelham aos anteriores: fundamento, estrutura e presença. Mais à frente, utilizaremos outro conceito de Deleuze e Guattari, a saber, o de *plano de transcendência*, que não deixa de ser outra forma de conceber a árvore. O motivo da utilização de tantos conceitos semelhantes, que talvez

pudessem ser substituídos por apenas um, é justamente o fato de serem semelhantes e não análogos.

Todos denotam a idéia de ser, mas cada um tem sua nuance específica, que será mais ou menos útil, dependendo de cada caso. Assim, o conceito de organismo e seu oposto, o de CsO, bem como o de presença se mostrou eficaz na análise do *Poema sujo*. O de estrutura, centro e árvore, e seus antípodas, escritura, rastro e rizoma, bem como o de presença, se mostraram fecundos para a leitura de *Metaformose*. Para entender o modernismo, além do conceito de árvore e estrutura, achamos por bem utilizarmos o de fundamento, que remete à idéia temporal do novo ou da superação crítica como fundamento da modernidade. Mais à frente o conceito de *plano de transcendência* e seu oposto, *plano de imanência*, serão importante para construirmos a noção de *lira imanente*, capital para a nossa interpretação do *Poema sujo* e *Metaformose* e, cremos, de uma certa poesia contemporânea.

Como vimos, quase todos estes conceitos que se referem ao ser têm seus antípodas. Assim, ao organismo, árvore e plano de transcendência Deleuze e Guattari opõem o CsO, rizoma e plano de imanência; à estrutura e seu centro, Derrida opõe a escritura e o rastro; ao fundamento Vattimo oporá o niilismo. Estes segundos termos implicam na construção de um pensamento que, mais que negar, prescinde do ser como necessidade filosófica. No entanto, tais filósofos não se contentaram em construir os conceitos que remetem para o ser e seu oposto. Em todos eles há a necessidade de apontar uma relativa degradação ou crise do ser que, não raro, se passa por uma negação sua, mas que constitui, em última instância, uma reafirmação ou resgate do ser e, conseqüentemente, da metafísica. Assim a estrutura se degrada em Derrida na forma da *solicitação* ou *abalo estrutural*; a árvore se complica, para Deleuze e Guattari, em *raiz pivotante* ou *raiz fasciculada*; e Vattimo nomeia a metafísica do novo da modernidade como *reapropriação do fundamento* ou *resistência à consumação do niilismo*.

Em todos os casos, estas retomadas metafísicas do ser (muitas vezes numa perspectiva histórica e empírica, materialista enfim) sob a figura da crise e da fragmentação se aplicam ao que temos chamado de modernidade. Mesmo os conceitos de Paz, analogia, ironia e tradição da ruptura, não deixam de registrar este impasse moderno, entre a fixidez de um mundo analógico, o rompimento geral com o fundamento que se identificaria com a ironia e a tentativa de conciliação entre as duas potências (do ser e do niilismo) no termo tradição da ruptura, muito próximo ao de superação crítica. Quanto ao modernismo nacional, o que temos verificado é como ele se inscreve nesta tradição da ruptura própria da modernidade. Tradição que não chega a romper efetivamente com o ser, mas o concebe em crise, ou melhor, concebe-

o como a própria crise, como constante superação crítica que se traduz, em termos literários, na estética do novo que será assumida de forma consciente e contundente pelo concretismo.

Verificamos também como o *Poema sujo* ao se deixar ler, ou ainda, ao se fazer ler como CsO, cujo fundamento não é nem as formações subjetivas nem as sociais, mas a circulação do desejo (matéria-fogo) e como *Metaformose* ao se inscrever como escritura e rastro e não como estrutura (presença) centrada, escapam à rede conceitual e ao regime de lirismo modernista, não podendo mais serem definidos como obras que expressam a crise da presença, em suas mais variadas manifestações: o ser clássico, o sujeito, as formações históricas ou de linguagem. Por isto a nossa insistência em afirmar que os conceitos de fragmentação, síntese e hibridismo, que remetem às crises modernistas e ao resgate problemático da presença, embora estejam presentes nestes textos, não os apreendem no que eles se realizam como inscrição literária de um CsO, de uma escritura ou de um rizoma.

De agora em diante, utilizaremos com frequência o conceito de fundamento e convém um esclarecimento a seu respeito. O fundamento por excelência da modernidade, a qual engloba o modernismo, se constitui na crise e reapropriação do ser, por meio da superação crítica, que pode ser chamada também de estética do novo ou tradição da ruptura. Como vimos ainda, tais conceitos são semelhantes ao de raiz fasciculada de Deleuze & Guattari e ao de solicitação estrutural de Derrida: estes dois últimos conceitos remetem a uma ‘metáfora’ espacial ou topológica, enquanto os primeiros têm uma consistência temporal e se fazem numa duração. Não raro vamos nos referir simplesmente ao “fundamento” da modernidade e, com isto queremos dizer esta superação crítica. Tal superação se realiza por vários modos, ou ainda, se efetua por meio da crise da presença em suas várias manifestações, a saber: o ser da metafísica clássica, o sujeito, as formações históricas (ou estruturas sociais) e as formações de linguagem (ou estruturas formais). Não raro, também chamaremos estas presenças de fundamentos. Na verdade, quando assim o fazemos, estamos assumindo a conceituação de determinadas perspectivas teóricas e críticas da modernidade: para a crítica de inspiração sociológica, o fundamento da obra são as formações históricas, enquanto que o pensamento formalista verá, como fundamento, a estruturação do objeto estético.

Em todo caso, estas tendências teóricas e críticas assumem, tácita ou explicitamente, que tais fundamentos locais devem ser ‘problematizados’ e ‘criticados’ pela obra moderna, para que esta valha a pena, ou seja, a crise do fundamento e a superação crítica se traduzem como valor literário e mesmo como literariedade: uma obra só é literária quando problematiza o fundamento e quanto mais aguda é esta problematização (quanto mais em crise se colocar o fundamento), melhor ela será. Na verdade o fundamento geral da modernidade é a superação crítica, sendo que o ser, o sujeito, a sociedade ou a forma se

constituem como estruturas ou presenças sobre as quais agirá a crise ou superação crítica: são, portanto, fundamentos locais da modernidade. Às vezes nos referimos a eles simplesmente como fundamentos. Que fique claro, no entanto, seu aspecto local.

## **70. Imobilidade, essência, unidade e origem**

O fundamento (o centro) implica que em algum ponto da estrutura em questão, seja ela textual, social ou subjetiva, haveria uma parada no contínuo movimento de troca estrutural. Seria uma espécie de valor fundante, existente *a priori* ou *a posteriori*, mas que valeria por si, independente das transformações estruturais, ou seja, seria o centro da estrutura.

A esta idéia de centro poderíamos juntar a de profundidade, essência e inconsciente. Efetivamente, o centro nunca se dá a perceber imediatamente na superfície e exige um mergulho nos abismos para ser vislumbrado. Este interior abissal se constitui, então, como o cerne do ente, como aquilo que verdadeiramente o é, ou seja, o ser do ente. Na medida que o centro é o que há de mais inamovível no ente, ele se constitui como interioridade absoluta: aquilo que nunca muda é o que é de modo mais verdadeiro. E é também o mais oculto, pois o que se dá à primeira vista são os movimentos superficiais. O centro portanto, seja ele uma lei (forma) ou um sentido (conteúdo), é sempre inconsciente na estrutura e o acesso a ele exige um tenaz trabalho de decifração (pela fé ou pela razão) que mergulha pouco a pouco rumo à sua revelação.

Os movimentos de superfície numa estrutura são movimentos de transformações que geram variedades de formas e matérias. São metamorfoses disseminativas que dão a uma estrutura a aparência de várias. Ao se descobrir o fundamento, o que era vários pode ser reduzido, por leis de correspondência ou de derivação, ao fundamento. Portanto, o centro, além do princípio da imobilidade e da essencialidade, agrega o da unidade. O uno implica também na totalidade, pois na medida em que toda a heterogeneidade pode ser reduzida ao um, este abarca, desde sempre, toda a estrutura.

Por fim, o fundamento é a origem, mesmo que esta se desloque para o fim e se torne a teleologia da estrutura (a finalidade, em todo caso já está dada em princípio). Tudo, de fato, provém e, mais que isto, é regulado, pela origem à qual se pode sempre retornar ou descobrir, se ela foi esquecida ou nunca foi mostrada. As transformações estruturais nada mais são que reduplicação de simulacros do fundamento. O laborioso trabalho de decifração estrutural irá se desvencilhar do jogo de espelhos que disseminam a refração e a distorção dos simulacros e atingirá o corpo original do ser, ou seja, seu verdadeiro e primeiro fundamento: seus primórdios.

O conceito de estrutura que utilizamos neste item tem a acepção mais ampla que lhe dá Derrida e pode significar várias formações (ser, sujeito, sociedade, texto etc) e se dar como formas dedutíveis ou realidades empíricas. Trata-se mesmo de um modo de pensar, um modo de conceber e organizar o mundo, próprio ao Ocidente e que temos chamado de metafísica.

## **71. Plano de transcendência e plano de imanência**

Esta maneira pensar ou mesmo de proceder esteticamente concebe um plano de transcendência (ou analogia):

O plano pode ser um princípio oculto, que dá a ver aquilo que se vê, a ouvir aquilo que se ouve..., etc., que faz cada instante que o dado seja dado, sob tal estado, a tal momento. Mas ele próprio, o plano, não é dado. Ele é oculto por natureza. Só se pode inferi-lo, induzi-lo, concluí-lo a partir daquilo que ele dá (simultaneamente ou sucessivamente, em sincronia ou diacronia). Um tal plano, com efeito, é tanto de organização quanto de desenvolvimento: ele é estrutural ou genético, e os dois ao mesmo tempo, estrutura e gênese, plano estrutural das organizações formadas com seus desenvolvimentos evolutivos com suas organizações. (Deleuze e Guattari, 1997, p. 54)

O princípio oculto de tal plano, fora das aparências e ao qual ele pode ser reduzido é o que chamamos, no item anterior de centro ou fundamento. A vantagem dos conceitos de árvore e plano de transcendência, concebidos por Deleuze e Guattari, é que eles abarcam, tanto a idéia estrita de estrutura como relação formal (sincronia), quanto as várias teorias da representação ou mimese, que procedem por desenvolvimentos genéticos (diacronia ou historicidade). Pode-se dizer que a concepção modernista da literatura traça um plano de analogia no qual a estrutura do texto dialoga com as estruturas sociais e subjetivas (do autor, da personagem, do leitor), numa espécie de representação inter-estrutural. Uma concepção mais sociológica ou psicológica irá enfatizar a capacidade do texto captar também as transformações (as diacronias) sociais e psicológicas. Mais que isto, entre texto e contexto, será estabelecida uma relação de desenvolvimento, procurando os mecanismos do segundo que proporcionaram, ou mesmo causaram, o surgimento do primeiro: a estrutura do texto é, assim, uma derivação das formações contextuais de ordem social ou subjetiva. Na acepção mais formalista a tendência será atribuir uma autonomia crescente à estruturação da textualidade, seja como tradição (diacronia textual), seja como obra ou período literário (sincronia textual). A relação com o contexto, neste caso, será menos por derivação e mais por relações de oposição e semelhança ou mesmo dialética – isto quando o real, em sua totalidade não se converte numa grande textualidade estruturada.

O fato é que tal plano é, ao mesmo tempo, o lugar da sincronia das formas e do desenvolvimento dos conteúdos ou, por outras palavras, é tanto o plano da árvore genealógica da mimese e da representação quanto o da árvore matricial das correspondências estruturais:

É que o plano, assim concebido ou assim feito concerne de todo o modo o desenvolvimento das formas e a formação dos sujeitos. Uma estrutura oculta necessária às formas, um significante secreto necessário aos sujeitos. Sendo assim, é forçoso que o próprio plano não seja dado. Ele só existe, com efeito, numa dimensão suplementar àquilo que ele dá (n+1). Nesse sentido é um plano teleológico, um desenho, um princípio mental. *É um plano de transcendência.* [...] Pode estar no espírito de um deus, ou num inconsciente da vida, da alma ou da linguagem: ele é sempre concluído de seus próprios efeitos. [grifo meu] (Deleuze e Guattari, 1997, p. 54)

Tal plano se assemelha ao que Derrida denomina centro e Vattimo fundamento, conceitos que caracterizam, em última instância, o ser da metafísica. O termo transcendência implica que a essência do plano, aquilo que ele realmente é e não se dá a ver encontra-se em outra dimensão que não a das aparências. A literatura modernista, ou pelo menos, o conceito que muitos de seus críticos e autores fazem dela, ao conceber um inconsciente do texto, que o move a partir de uma profundidade ou mesmo de um fora textual e que deve ser desvelado/decifrado pelo trabalho de leitura não deixa de se constituir como um plano de transcendência: o que se busca nas profundezas do texto são os princípios formais que o regulam ou as formações sociais e psicológicas que ele representa e que, em última instância, engendra o próprio texto. No fundo (no inconsciente) do texto haverá sempre um fundamento, um plano que o transcende e dará unidade e sentido a um todo aparentemente plural e incoerente.

Assim pensados, o inconsciente e o transcendente, de certa forma, são oferecidos ao leitor/decifrador pelo *Poema sujo* e por *Metaformose*. É o que torna possível ler o primeiro como síntese complexa entre a expressão subjetiva e a representação social, assim como ler no texto de Leminski uma estruturação de linguagem (talvez um neobarroco contido) ou a exploração dos fragmentos do ser, da subjetividade e da tradição milenar da literatura mitológica. Pensando em termos da evolução do modernismo, como a definimos no Item 67 (lembramos que esta evolução não implica em avanços qualitativos da literatura), tais poemas, ao serem lidos desta forma se inserem nos últimos estágios da crise do ser, do sujeito, da representação social e da construção do texto ou, por outras palavras, expressam agudamente a crise do fundamento e se compõem ao modo da raiz fasciculada de Deleuze e Guattari. Mas esta leitura permite sempre a reapropriação dos fundamentos, ao construir um plano de transcendência que resgatará a unidade e a totalidade ao texto. Assim, o *Poema sujo* seria uma síntese dialética entre sujeito e objeto e *Metaformose* mais um caso de hibridismo (ou choque) entre a lira de rigor construtivo de Leminski e sua expressão fragmentária do ser e do sujeito. Síntese dialética e hibridismo de fragmentos vão recuperar os fundamentos

perdidos ou a serem recompostos (reapropriados) para esta lírica fluida e dispersiva feita de cacos (do ser, do eu, do real, textuais) e abalada pela crise das velhas presenças. A tarefa da leitura crítica será a de apontar, a de lembrar a presença que, no texto, se dissolve, mas paradoxalmente desvela por sob a superfície fluida da escrita poética o desejo de fundamento, o plano de transcendência em que a unidade e a identidade se recompõem, lugar profundo de onde o texto pede para ser a representação de uma realidade empírica ou espiritual ou uma forma estrutural de linguagem.

Tal leitura certamente é possível. Ela deixará escapar, no entanto, uma outra face, ou melhor, um outro plano que se traça concomitantemente a este plano de transcendência. Várias vezes lemos estas duas obras com a idéia da inversão. Os fluxos no *Poema sujo*, não derivam das presenças, ao contrário, estas é que são cristalizações do movimento da matéria-fogo (desejo). As máscaras, o reflexo e o esquecimento em *Mataformose* não remetem a um rosto, um corpo ou a uma origem esquecida a serem recuperadas em meio à proliferação de simulacros, antes, é do movimento destes que surge, entre outros, o desejo do rosto (ou alma), do corpo em si e da origem, do ser enfim. Ou seja, em tais textos, a transcendência ou o fundamento se manifesta como um desejo entre outros e a vontade metafísica acaba por se converter num acontecimento da existência humana. É sintomático, aliás, que tais textos sejam de recuperações da memória e que, ambos, escolham, como matéria, as memórias do tempo pré-metafísico por excelência que é a infância: do sujeito em Gullar e da humanidade em Leminski. Tal escolha, no entanto, costuma ter o efeito de reforçar a metafísica e não de combatê-la. A infância é normalmente concebida como um tempo primordial (na verdade uma duração não temporal), época da pureza do ser, antes da queda e de seu esquecimento ou, pelo menos, um momento em que o ser não fora esquecido. É esta tradição literária da infância que as duas obras irão evocar, mas para desviá-las de seu curso normal de resgate da origem e arrastá-las para sua 'realidade' não metafísica, de duração aquém da presença e do fundamento.

O CsO de matéria-fogo que flagramos em Gullar e a escritura liberada pela disseminação do rastro (reflexo, máscara e esquecimento absolutos) em Leminski são a construção de um outro plano que não o de transcendência. Não se trata nem mesmo do último estágio do modernismo, de fragmentação e complexidade extrema dos fundamentos. Eles constroem o que Deleuze e Guattari (1997, p. 55) chamam de plano de consistência ou imanência:

E depois há todo um outro plano, ou toda uma outra concepção do plano. Aqui não há mais absolutamente formas e desenvolvimentos de formas; nem sujeitos e formações de sujeitos. Não há estrutura nem gênese. Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, moléculas e partículas de toda espécie. Há somente hecceidades, afectos,

individuações em sujeito, que constituem agenciamentos coletivos. Nada se desenvolve, coisas acontecem com atraso ou adiantadas, e formam este ou aquele agenciamento de acordo com suas composições de velocidade.

Em Gullar, estas relações de movimento e repouso que formam e constituem as individuações sem sujeito (hecceidades) são mesmo explicitadas quando o *Poema sujo* trata das várias velocidades que compõem os corpos na cidade (e o corpo da cidade) por meio de uma acumulação e um (des)dobramento incessante das heterogeneidades que nela circulam. *Metaformose*, por sua vez, se faz como um tecido fabular em que se acumula uma sucessão de fábulas míticas e digressões, dos quais emergem as figuras do reflexo sem corpo, das máscaras sem rosto, do esquecimento sem a origem esquecida, das fábulas como movimentos do sentido, mas sem o sentido oculto, da impossibilidade da fábula total sonhada pelos estruturalistas, da queda sem o tempo primordial (a queda como ‘essência’). Vimos que tais figuras são análogas ao conceito de rastro de Derrida, o qual não deriva de alguma presença que o tenha deixado, mas cujo movimento se constitui como a ‘origem’ de todo sentido, inclusive o da presença (fundamento). Esta primazia do rastro e sua disseminação geram (ou já é, ou melhor, se faz em meio a) o que Derrida chama de escritura, plano de consistência no qual não há lugar para uma presença (estrutura) que se move ou se desenvolve, mas apenas para os acontecimentos do rastro – em que pesem as diferenças conceituais entre Derrida e Deleuze & Guattari, podemos afirmar que a escritura não deixa de ser um modo de fazer ou pensar o plano de consistência, e vice-versa.

O que ocorre é que no *Poema sujo* e em *Metaformose*, esta face niilista se faz incessantemente como escape de qualquer fundamento que se lhe queira impor: profundidade, origem, teleologia ou lei. Por este aspecto, tais obras se inscrevem como plano que foge à transcendência e se afirma como pura imanência:

A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). É necessariamente um *plano de imanência* e de univocidade. Nós o chamamos, portanto, plano de Natureza, embora a natureza não tenha nada a ver com isso, pois esse plano não faz diferença alguma entre o natural e o artificial. *Por mais que cresça em dimensões, ele jamais tem uma dimensão suplementar àquilo que passa nele.* Por isso mesmo é natural e imanente. [grifos meus] (DELEUZE E GUATTARI, 1997, p. 55)

Assim os corpos do eu e da cidade no *Poema sujo*, ao se constituírem como monturos, acúmulos de matérias, velocidades e circulações, não se dão à percepção (a um olhar) de fora de seus movimentos, ou seja, não se fazem a partir de um fundamento estrutural, mesmo que em crise, seja ele subjetivo, histórico ou de linguagem. Da mesma forma a disseminação fabular em *Metaformose* escapa da significação última do ‘sentido oculto’, da forma final da ‘fábula total’ e da origem para além do jogo intransitivo das máscaras, dos reflexos e do

esquecimento; escapa, por outras palavras do rebatimento de seu tecido escritural num plano de transcendência que seria a dimensão suplementar, totalizante e fora do jogo de remissões do rastro fabular.

## **72. Lira imanente: movimento, aparência, multiplicidade e simulacro**

Uma textualidade que se faz como plano de imanência (CsO ou escritura), retirando de si a possibilidade do fundamento, mesmo o de natureza mais empírica ou histórica, num procedimento que Vattimo chamaria, na esteira de Nietzsche, de niilista, libera a remissão infinita do sentido (ou da forma), que não mais encontra repouso num plano de transcendência que funcionaria como motor imóvel ou abismo no qual os significados se explicariam enfim, cessando seu movimento disseminativo. *Poema sujo* e *Metaformose*, de fato, instauram o espaço de uma poética do movimento, não só por seu ritmo em moto-contínuo, mas pela maneira como as matérias e as formas (as formas do conteúdo e as formas da expressão) se imbricam umas nas outras por cumulação e pelo modo como o pensamento que eles fazem circular em sua textura procura escapar a qualquer ponto de repouso do sentido. No caso de Gullar, a cidade e o homem são concebidos como acumulação e desdobramento de velocidades, matérias e sonhos (desejos) heterogêneos que não cessam de circular uns nos outros e não são redutíveis a um fundamento que os explique ou do qual derivem. Da mesma forma as fábulas em *Metaformose* encontram-se num permanente processo de deriva, vazando-se umas nas outras e trocando seu corpo espiritual com os corpos dos homens a ponto destes últimos se confundirem, em espírito, com a corporeidade escritural (CsO) das fábulas. O espírito humano, de fato, são as fábulas, como ‘atesta’ o espelho de Narciso, mas a natureza deste espírito é um plano de imanência que recusa parar suas metamorfoses (seu movimento) num ponto/plano de transcendência, seja ele ontológico, estrutural ou subjetivo.

Não havendo plano de transcendência fora dos movimentos de superfície, que se dão à vista como aparência, a noção de inconsciente perde sentido como lugar oculto que regula os movimentos do ente e guarda sua verdade ou essência. Não que num plano de imanência (CsO ou escritura) não haja mistérios, segredos ou mal entendidos – na verdade é o que mais existe, afinal de contas o movimento incessante é desorientador por natureza. Gullar (seu eu lírico) está sempre perdido no mundo e não consegue nunca apreender o sentido das circulações de seu corpo, dos corpos na urbe e do próprio corpo da cidade, assim como a circulação das fábulas na fonte de Narciso implicam em labirintos e turvações de sentido incontornáveis. O que se compromete é a certeza ou a esperança de que, no fundo destas

turvações, caso seja trilhado o caminho certo da decifração, repousará o sentido ou a essência que explicaria finalmente (lançaria luz a) os engodos das aparências. No plano de imanência não há o inconsciente que ocultaria a essência em suas profundezas e que, caso fosse explorado da maneira correta seria revelado e se tornaria uma espécie de consciência (mais) plena. Nele existe apenas a má consciência (parcial) e as turvações das aparências, apenas o caminho do erro. Mas estes conceitos negativos ainda pertencem ao plano de transcendência da metafísica e o melhor seria mudarmos os termos, como já fizemos na análise do *Poema sujo* e de *Metaformose*: assim há somente a diferença (o espaçamento) ou a dobra (horizonte de trabalhos infinitos) e não a oposição entre boa e má consciência; o fluxo do desejo (matéria-fogo) ou a circulação do rastro (espelhos, máscaras, esquecimento) em vez do jogo entre aparência e essência; e a errância (jorro, delírio, deriva) no lugar do dualismo entre o erro e o acerto.

Os movimentos de um plano de imanência são de transformação e se não há um fundamento do qual eles derivem, então as dobras e metamorfoses de sua composição produzirão heterogeneidades irreduzíveis à figura do uno ou da totalidade estrutural. De fato, verificamos que tanto o *Poema sujo* quanto *Metaformose* compõem um mundo que se efetiva como dobras, acumulações e disseminações de matérias, fluxos, velocidades, circulações, fábulas, sentidos, etc., que fogem à unidade e à totalização de uma perspectiva ou lei. Num plano de transcendência, o real, por trás da mobilidade aparente se revela como princípio de unidade que rebate as multiplicidades no uno – de uma lei, um sentido, uma forma, uma estrutura, uma síntese. No poema composto como plano de imanência, ou seja, na lira imanente, o real, o ‘essencial’, o ‘princípio de unidade’ é a heterogeneidade absoluta, multiplicidades não redutíveis ao um. Nas multiplicidades só é possível realizar mapeamentos provisórios e recortes parciais. É assim, como que tateando os sentidos, que as miríades do corpo atravessado que constitui o eu lírico de Gullar se orienta e se move entre as miríades da cidade e da memória. Também é desta forma que os olhos (espírito, mente) titubeantes de Narciso tateiam os movimentos fabulares da fonte em sua viagem pelas metamorfoses intransitivas do espírito humano. E é por recortes parciais que procuramos ler as obras de Gullar e Leminski, pois apenas desta maneira, acreditamos ser possível apreender (menos no sentido de aprisionar do que no de se agarrar a) as multiplicidades de sua textura como CsO, escritura ou plano de imanência, como lira imanente enfim.

As transformações, não raro, executam movimentos de repetições, reflexões, simulacros. Mas estes não replicam exatamente ou idealmente, no máximo lembram ou se assemelham à forma duplicada, ou seja, trata-se ainda de transformações e, nos termos de uma moral da origem, um engodo, um malefício, já que se trata de uma cópia imperfeita do

original: as sombras da caverna de Platão e o homem criado à imagem de Deus. O (re)encontro com a origem, no entanto, acabaria com a impureza e imperfeição própria aos simulacros e, de fato, a volta à infância do sujeito e da humanidade tem, no *Poema sujo* e em *Metaformose*, esta dimensão de busca do Éden e do tempo não corrompido que é o da criança e o do homem mítico, tempo original do qual derivaria a temporalidade histórica e desencantada da idade adulta. Mas vimos que, nos dois casos, este retorno à origem revela não a sua pureza, mas a sua constituição como fluxo impuro e rastro. A origem é o reino dos trabalhos infinitos (dobra) e das máscaras e reflexos (simulacro), ou seja, é a impossibilidade mesma de origem, já que qualquer coisa que seja pensada como primeira já é remissão, dobra do mundo, reflexo que remete a outra coisa, já é diferença enfim.

### **73. A relação texto-mundo**

De que modo uma lira imanente, ao se compor como plano de imanência, se relaciona com o mundo não textual e mesmo com as textualidades exteriores à obra? A representação, expressão ou mimese, pensadas ao modo clássico ou moderno, implicam numa estrutura apreensível do real (sobrenatural, natural, histórico ou subjetivo) a ser apreendida por uma estrutura textual. Em que pese a diferença conceitual de tais termos, todos apontam para a figura da analogia, para uma origem ou fundo a ser duplicado (mesmo que dialética, crítica ou negativamente) pela forma da obra. Esta origem ou fundo, por mais histórica ou empírica que sejam, implicam num ponto em que o sentido encontra a sua verdade, mesmo que provisória, como convém à modernidade. Implicam, portanto numa estrutura centrada ou presença, quer dizer, num plano de transcendência fora do movimento dos sentidos e que torna possível o panorama (olhar de fora ou distanciamento sujeito-objeto).

O *Poema sujo*, ao compor um plano de imanência constrói uma outra relação entre obra e mundo. Não que o texto não se refira a pessoas e coletividades, ao eu e à cidade, mas, como vimos, estas não estão dispostas no poema como organicidades, ou seja, como estruturas que serão apreendidas pela textualidade. Os corpos da cidade e do eu são, desde sempre, multiplicidades móveis com os quais as multiplicidades do texto (formadas por um processo de cumulação) interagem, não por representação, mimese ou expressão. Não há, nem mesmo uma síntese dialética entre as formações do mundo e do texto, pois para isto seria preciso que o real fosse uma coisa formada, uma estrutura histórica. A relação entre as coisas do mundo (por exemplo, entre eu e cidade) e entre texto e mundo, é antes a do desdobramento e da imbricação: a dos corpos no mundo e entre texto e mundo. O texto, assim pensado, não dá acesso à estrutura do mundo subjetivo ou social, não pode ser concebido como forma que

recobre um fundo, ou sentido de fundo, que seria lugar preservado dos movimentos de desdobramento e imbricação. Este lugar de fixidez do sentido e de exterioridade aos movimentos que seria o plano de transcendência é incessantemente solapado (tornado inviável) pelo plano de imanência ou CsO que *Poema sujo* compõe. Nada está fora ou imune aos movimentos de imbricação e desdobramento do mundo e se as presenças são evocadas no poema é para serem arrastadas por estes movimentos para seu ponto de liquidação ou fluxo: as presenças jorram (fluem, deliram) umas nas outras.

Para que haja essa constante imbricação ou atravessamento de corpos de natureza tão diferente (cidade, eu, texto) é necessário que haja uma matéria de base que os componha e que possa se compor na imbricação dos entes. E há, de fato, uma continuidade ou fundo comum entre os corpos da sociedade (cidade), do sujeito (eu) e da linguagem (poema): é o desejo ou a matéria-fogo que Gullar tematiza nos dois últimos poemas de *Dentro da noite veloz* (1991), os quais prenunciam o plano de imanência a ser composto pelo *Poema sujo*. Mas o desejo (ou ainda a libido ou id freudianos), como base dos corpos implica exatamente a ausência de base ou unidade: o desejo é, por natureza, um desfundamento e uma multiplicidade. Os corpos, ao se comporem como fluxo de desejo não são estruturas ou organismo, mas corpos atravessados, CsO ou multiplicidades, isto é, são movimento e pluralidade desde a origem: mesmo o corpo de eu se constitui como corpo atravessado ou monturo que torna inviável a presença. Os corpos, da cidade, do homem, de uma pêra, de um gato, de uma tarde, da atmosfera de poeira e luz solar sob o guarda-roupa, etc., são, eles mesmos, multiplicidades constituídas por desdobramento e imbricação que, por sua vez, se imbricam uns nos outros num processo do qual não se pode nunca tomar distância. A própria palavra já é fruto dos desejos do corpo, e o poema um corpo povoado de desejo/sonho, ou seja, uma dobra a mais do mundo, uma multiplicidade a mais imbricada em seu “horizonte de trabalhos infinitos”.

Além da relação de analogia, o plano de transcendência comporta outra, de correspondência estrutural. No caso da literatura trata-se de encontrar um princípio ou fundamento formal de um texto, conjunto de textos ou gênero textual, inerente à própria textualidade, que se constrói no mundo como organismo de linguagem com alto grau de autonomia em relação ao real não textual. Tal princípio formal consistiria numa matriz das relações de oposição e semelhança (fonológicas, morfossintáticas e semânticas) por meio das quais uma textualidade literária se compõe como estrutura. Em muitos casos esta perspectiva construtivista do texto (entendendo-se que a construção tem por fim uma composição estruturada) dialoga com a perspectiva analógica (de conteúdo) da literatura e temos então uma relação dialética entre a estruturas do texto e as do sujeito ou da história: proposta

explicitada por Luiz Costa Lima em *Lira e antilira*, mas que não deixa de ser também a proposta dialética da crítica de Antonio Candido e Roberto Schwartz, por exemplo. Outras vezes, o próprio mundo se torna linguagem (cultura, simbólico) estruturada e a relação entre mundo e texto passa a ser uma relação puramente formal entre estruturas textuais diversas. Novamente trata-se de compor um plano de transcendência para a obra, que encontra na matriz de correspondências formais um ponto (centro) fora do movimento de remissão do sentido. Centro exterior às transformações de superfície, o que torna possível sua abstração e contemplação como essencialidade imóvel: motor imóvel da estrutura.

Em *Metaformose* Leminski parece repetir o movimento de radicalização estruturalista ao conceber o mundo como texto, pois tanto o espírito humano (que poderíamos identificar com a cultura ocidental, uma coletividade social) quanto a alma do sujeito que Narciso conota, convertem-se em seres de linguagem ou mais especificamente, em entes fabulares. No entanto, ao contrário dos procedimentos estruturais, estas teias de fábulas nem são a forma de um sentido de fundo, nem se deixam reduzir a uma matriz formal de linguagem. Por outras palavras, o tecido fabular que constitui o espírito de Narciso (que é o humano como individualidade e coletividade) não se compõe como estrutura: nem como puro ser de linguagem, nem como formação textual que recobre (mimetiza) um sentido (conteúdo) do mundo.

O tecido fabular em *Metaformose*, que aponta para a cultura (o mundo) e o sujeito (o eu) se constitui, antes, pelo rastro originário, isto é, o rastro não deixado por nenhuma presença de origem e que constitui, ele mesmo, a 'origem'. Rastro cuja circulação Leminski 'expressa' compondo o mundo fabular como uma disseminação do reflexo sem origem, das máscaras de máscaras, das formas de formas, do esquecimento sem o esquecido. A queda ou espaçamento se torna princípio fundante do mundo e não uma separação provisória e reversível da origem ou da essência. Assim, o rastro se constitui como espaçamento e a remissão de sentido que efetua nunca aponta para um fundo ou presença de base. Da mesma forma que o desejo é a matéria comum e anterior às presenças que o *Poema sujo* evoca e arrasta em seu fluxo, o rastro, como espaçamento e diferença, é a forma originária e comum do espírito subjetivo e coletivo do homem. Sujeito e cultura já são, desde a origem, disseminações do rastro, num processo que não remete a nenhuma centralidade estrutural ou sentido de fundo. Antes, esta teia fabular plural e diferencial se compõe como escritura, como incessante remissão de sentido. Se, ao modo estruturalista, mundo e sujeito (a vida enfim) se constituem como textualidades, em *Metaformose* estas não se resolvem como estruturas, nem como dialética ou correspondência entre estruturas, e sim como escritura. A esta, como ao CsO, não concernem relações de analogia, de correspondência formal ou

dialéticas, mas a de remissão ou desdobramento sem fim (jorro, fluxo, delírio, errância) do sentido.

Estes termos, remissão infinita (do rastro), jorro, fluxo, delírio, errância, implicam, em última análise, no conceito de devir, de Deleuze e Guattari (1997, p. 64).

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nesta zona. [grifos do autor]

Trata-se, em última instância, de um desmantelamento da presença como formação orgânica para recompor suas partículas com outros corpos. Não se trata de fragmentar o a presença em pedaços menores que carregariam a memória da unidade perdida, pronta a se recompor numa outra relação, nem de desconstruir a presença a ponto de se atingir suas partículas mínimas (desejo ou rastro) e, a partir daí, passar aos movimentos de construção do CsO ou da escritura – operação, de resto, estruturalista. O processo do devir implica em tomar as presenças, já de início, como corpos atravessados ou atmosferas em processo de composição permanente, isto é, como “zonas de vizinhança de partículas”. O que fica claro no *Poema sujo* quando Gullar trata das circulações e velocidades dos corpos: estes já são, desde sempre, processos de devir, circulação e imbricamento incessante do desejo. O próprio texto, ao se fazer como acumulação de matérias poéticas, se faz como delírio (fluxo de linguagem) em permanente desdobramento. O mesmo se pode dizer de *Metaformose* e o fluir cumulativo de fábulas e digressões da fonte de Narciso, bem como a relação entre homens e fábulas, que se resolve pelo imbricamento e a simbiose de seus corpos e não por relações estruturais ou analógicas próprias ao plano de transcendência. Em última análise, o limite entre homens e fábulas, entre o humano e o textual, se esfuma no plano de imanência da escritura fabular.

#### **74. A reapropriação do fundamento**

Uma poesia assim composta, como plano de imanência ou simplesmente lira imanente, não pode ser apreendida com a figura da árvore ou da reapropriação do fundamento. Trata-se de uma lira que não se explica nem mesmo em termos de crise radical (raiz fasciculada, solicitação estrutural) das estruturas que o modernismo levou ao seu limite de entropia: ser, sujeito, sociedade, forma. Não se trata de um aprofundamento desta crise e sua constante superação com uma lírica mais experimental, fragmentária, inovadora. Aliás, se

considerarmos estes três atributos, os textos que analisamos não crescem nada, em qualidade ou quantidade, às experiências textuais mais radicais da primeira metade do século XX. Em termos de experimentação, fragmentação (das matérias e da linguagem) e inovação, os próprios Gullar e Leminski já fizeram textos bem mais ousados, como os últimos poemas de *A luta corporal* e os experimentos neocretos do primeiro e o *Catatau* e os poemas visuais do segundo. *Poema sujo* e *Metaformose* não são ambiciosos neste aspecto e o último não era, de início, nem mesmo um projeto literário, enquanto que o primeiro, embora fosse o ‘poema final’ de Gullar tinha, como função imediata, a de manter vivo o autor em meio ao sofrimento e diante a iminência da morte.

Sob este aspecto, são textos que abandonam a idéia de inovação e superação crítica e, ao invés da radicalização das várias faces da crise modernista, optam por um retorno temporal. No plano da linguagem há um resgate do coloquial do primeiro e segundo modernismos e no plano da temática recupera-se o velho motivo literário da memória de infância do homem (individual e coletivo). Tais retomadas podem levar a duas conclusões, dependendo da perspectiva. De um ponto de vista, digamos, vanguardista significariam um tratamento tradicional de um tema gasto, não acrescentando novidade ao fazer literário. De fato, estas duas obras não são citadas pelos defensores da poesia de invenção como textos de referência, nem mesmo dentro da bibliografia de seus autores. Da perspectiva de um modernismo moderado, a recuperação de formas e temas tradicionais de tais poemas significaria uma salutar negação dos radicalismos estéreis da vanguarda num processo de síntese e hibridismo que conciliaria os avanços experimentais com os problemas do ser, do sujeito e da sociedade, retomando, na segunda metade do século XX, o veio da grande poesia moderna e modernista. Chamamos esta perspectiva de moderada porque, em relação à crise das estruturas modernistas, ela assume não uma tarefa de superar a qualquer custo os impasses do ser, do sujeito, da história ou da linguagem, em busca do novo revolucionário, mas sim a de se atingir uma certa estabilidade da crise ou, pelo menos, um avanço mais lento e cuidadoso de seu processo de aprofundamento. Assim, os defensores desta perspectiva, argumentam que nos encontramos ainda num período modernista: o que não deixa de ser verdade em relação a muita poesia contemporânea que se faz como desenvolvimento modernista e se deixa apreender no interior de sua crise.

Estas duas leituras não discordam que *Poema sujo* e *Metaformose*, na verdade que Gullar e Leminski, recuperam em plena contemporaneidade valores modernistas e até mesmo românticos, em síntese ou hibridismo com os experimentos das vanguardas. A diferença está na questão do valor deste retorno, visto com desconfiança pelos discípulos da inovação e saudado como maturidade pelos modernistas moderados. O que argumentamos é

que, nos dois textos, não se trata de um retorno ou, pelo menos, não de um retorno ao modo modernista de lirismo. Tampouco se trata de um aprofundamento da crise literária rumo a uma superação pela inovação que, como, vimos, se insere na metafísica do moderno ao deslocar o fundamento para o porvir.

O que há no *Poema sujo* e em *Metaformose* é um retorno sem a salvaguarda dos fundamentos ou, por outras palavras, um retorno ao não fundamento ou à não origem. Nas duas obras a rememoração de um passado individual e coletivo coloca em questão a própria idéia que se faz de memória e sua capacidade de recuperar a integridade do ser. A viagem pela memória se torna, antes, a constatação de que o ser nunca se constituiu como coisa íntegra, como presença, que a ‘realidade’ do eu ou do espírito humano foi, desde sempre, a do movimento, da aparência, da multiplicidade e do simulacro e nunca houve, nos primórdios, uma presença pura.

No caso de Gullar esta destituição dos fundamentos se dá de forma mais perceptível em relação ao sujeito e à sociedade: eu e cidade são concebidos como multiplicidades em fusão, monturo ou horizonte de trabalhos infinitos irredutíveis à unidades e estruturas de base. Em Leminski esta destituição se aplica de forma mais explícita ao ser, ao sujeito e à linguagem, concebidos não mais de forma fragmentária ou em crise, mas como remissão infinita do sentido. O espírito humano ou a alma do eu se manifesta (se vê) como um turbilhão fabular, mas o regime deste turbilhão recusa a unidade, a origem e a essência e se constitui como um plano de imanência que não possibilita, em sua textura, nenhuma dimensão suplementar, isto é, nenhuma transcendência ou meta-narrativa.

Neste aspecto, tanto o *Poema sujo* quanto *Metaformose* não são textos de síntese ou hibridismo, nos termos colocados anteriormente, ou seja, não são textos de retorno, pensado numa perspectiva modernista, vanguardista ou moderada. Eles fazem, sim, um retorno lírico que não é nem demolidor nem restaurador, que não realiza uma superação inovadora nem retoma a lira das primeiras fases modernistas, que não é nem revolução nem reforma. São poemas que exploram a tradição (da linguagem coloquial, da memória individual, da memória coletiva, da representação social, da sondagem do espírito humano universal), se fazem em meio e com os elementos da tradição, mas com uma perspectiva consumadamente niilista em relação a ela, que a destitui de todos os seus fundamentos, os quais não são reapropriados em nenhuma outra presença. Ambos os textos escapam às formações do ser, do sujeito, da sociedade e da linguagem como entes estruturados, como presença ou plano de transcendência e, em seu lugar, repõem, como ‘fundamento’, a matéria-fogo (desejo) ou o rastro (reflexo, máscara) os quais, no entanto, constituem a própria negação do fundamento e da presença.

## **75. Novidade e crítica**

No item anterior afirmamos que o *Poema sujo* e *Metaformose*, ao se inscreverem literariamente como lira imanente, não são textos de inovação e superação crítica. Mas é preciso colocar melhor a questão, pois não o são nos termos de uma literatura modernista ou mesmo moderna e sua concepção de superação por meio da ruptura permanente, sempre com vistas ao novo, convertendo este novo mais radical, experimental e demolidor no próprio fundamento – presença sempre buscada e jamais atingida. A lira imanente executa um movimento absolutamente inesperado, seja pela tradição da ruptura da modernidade em sua vertente mais radical e vanguardista, seja em sua vertente mais reformadora (que visaria uma espécie de modernidade branda, consistente e lenta), seja por uma perspectiva universalista que ainda vigora e que recupera a visada clássica do valor universal, em seus aspectos literário e humano. A destituição do fundamento e a afirmação niilista da escritura ou do CsO implica num acontecimento que exorbita as expectativas destas tradições e, como tal, se revela como novidade ilegível e, por isto mesmo, indesejada. Neste sentido, a lira imanente é uma ruptura com o jogo interno ao sistema literário, tanto nos moldes clássicos, quanto modernos, pois não se trata mais de afirmar os valores universais, nem de reapropriar o valor na novidade por meio da superação crítica. O que não deixa de ser também uma forma de crítica a este sistema e que se faz por meio da negação, ou melhor, da fuga do fundamento e a coercitividade e autoridade que lhes são inerentes. Trata-se, em última instância, da negação da autoridade como necessidade sistêmica, o que tem relevantes implicações éticas e políticas: para ficarmos apenas no terreno da literatura, talvez seja possível afirmar que a lira imanente instaura, ou anseia instaurar, um regime lírico semelhante ao que entendemos por anarquia em política.

## **76. Fim da história e da modernidade**

A época atual é pródiga em declarar ou decretar apocalipses: pós-moderno, pós-metafísico, fim da história, da filosofia, da literatura etc. Não raro tais afirmações de ruptura são lançadas sem maiores explicações, causando, ao modo de uma frase de efeito, espanto ou reações exasperadas.

Afirmar a emergência de uma lira imanente como acontecimento certamente mobiliza o problema do fim de grandes períodos ou sistemas e, queiramos ou não, nos lança

na polêmica questão que o prefixo ‘pós’ representa para nossa época. Ao tratar da polêmica do pós-moderno e do fim da história, Vattimo nos oferece alguns esclarecimentos a respeito da questão:

[...] a ausência de uma filosofia da história é acompanhada pelo que se pode chamar, a justo título, de uma verdadeira dissolução da história na prática atual e na consciência metodológica da historiografia. Dissolução, decerto, significa, antes de tudo, *ruptura da unidade*, e não fim puro e simples da história. [grifo meu] (VATTIMO, 2002, p. xiv)

Ou seja, a questão é menos a do fim da história do que a da concepção de uma historicidade universal ou, arriscando-nos um pouco mais, de uma história vista como a diacronia (sucessão de sincronias no tempo) de uma estrutura. Esta perda de unidade abrirá espaço para o surgimento das várias histórias, num mesmo plano de hierarquia:

Percebeu-se que a história dos eventos – políticos, militares, dos grandes movimentos de idéias – é apenas uma história entre outras. A ela pode-se contrapor, por exemplo, a história dos modos de vida, que caminha muito mais lentamente e se aproxima quase de uma “história natural” dos fatos humanos. Ou então, e mais radicalmente, as aplicações dos instrumentos de análise da retórica à historiografia mostrou que, no fundo, a imagem da história que nós temos é toda ela condicionada pelas regras de um gênero literário; em suma, que a história é muito mais uma “estória”, um relato, do que geralmente se está disposto admitir. (VATTIMO, 2002, p. XIV)

Nesta concepção de história torna-se difícil falar de formações históricas como ‘todos sociais estruturados’ que evoluem na duração de forma que se possa apreender, com segurança, os modos e mecanismos desta evolução – o que se torna um imenso problema para a crítica literária de tendência sociológica, que não raro procura estabelecer uma relação de representação dialética entre as estruturas do texto e da sociedade, i.e., entre as formações de ordem literária e histórica.

Um raciocínio semelhante pode ser feito com relação à literatura. A lira imanente seria então pós-modernista, pós-moderna ou até mesmo pós literária e pós-metafísica? Na medida em que definimos o modernismo como um agravamento da crise da expressão do ser, do sujeito e da sociedade e como crise da experimentação das formas, nos termos dos itens 67 e 68, podemos afirmar que se trata, realmente, de um outro momento não apreensível pelas redes conceituais do modernismo. Mas a definição de modernismo que utilizamos, como crise das estruturas ou tradição da ruptura, nada mais é que a definição que tanto Vattimo quanto Paz adotam para definir a modernidade, a qual se pode afirmar (com Paz e Luiz Costa Lima) que, em termos literários, se inicia com o romantismo. Neste sentido de modernidade, definida como superação crítica, inovação ou tradição da ruptura, a lira imanente representa, sem dúvida, um outro momento, pós-moderno.

Com relação à metafísica, se admitirmos que sua história se confunde com a do fundamento ou presença, uma lira que destitui estas unidades de base e se faz como plano de imanência ou escritura, se não instaura um espaço textual definitivamente niilista, pelo menos

abre a brecha deste lugar não metafísico na textualidade contemporânea. Vale aqui uma aproximação com a filosofia que, de resto, tem sido constante ao longo deste trabalho. Certamente a ruptura (depois dos esclarecimentos acerca deste termo, achamos que não há problema em usá-lo) deliberadamente niilista na filosofia se deu com Nietzsche, ainda no século XIX e todos os filósofos que temos utilizado, em que pese suas diferenças, que não são pequenas, estão na continuidade desta tradição nietzschiana de construção de uma filosofia que não recorra ao fundamento, à unidade, ao ser, à presença etc. Mas tais filósofos niilistas pertencem, na maior parte das vezes, à segunda metade do século XX e se encontram, portanto, a uma distância de meio século (ou mais) de Nietzsche. Neste meio tempo entre o primeiro ataque à metafísica, ainda no século XIX e sua retomada mais de cinquenta anos depois, houve o que Vattimo (2002, p. 8) chama de resistência ao niilismo:

Fenomenologia e primeiro existencialismo, mas também marxismo humanista e teorização das “ciências do espírito”, são manifestações de um fio condutor que unifica um amplo setor da cultura européia, que também poderemos distinguir como caracterizado pelo “phatos da autenticidade” – isto é, em termos nietzschianos, da resistência à consumação do niilismo.

Ao retomarmos a lição de Luiz Costa Lima, verificamos que a subjetividade romântica significou uma liberação do imaginário na literatura (Derrida diria uma liberação da escritura), mas que logo depois a própria subjetividade se tornara um veículo metafísico ao transformar o sujeito em novo fundamento. Este processo de reapropriação moderno e modernista da literatura como expressão subjetiva que recupera o sujeito (mesmo em crise e fragmentado) como fundamento pode ser estendido às outras potências liberadas pelo romantismo: literatura formal, de estruturação textual; e social, de representação das formações históricas. Portanto, o que se assiste como corrente dominante em fins de século XIX e na primeira metade do XX é a tentativa de (re)construção de um campo literário ao modo de um plano de transcendência, que procura estabelecer para a literatura uma ou várias presenças de base que regularia, como um centro, a gravitação da escrita literária – mesmo que tal centro seja uma pura estrutura formal de linguagem, trata-se ainda de uma transcendência para a fora dos movimentos textuais, rumo a um motor imóvel formal. E as teorias literárias de reapropriação do fundamento, não raro, se associam às correntes de pensamento enumeradas logo acima por Vattimo, a ponto de podermos considerá-las imersas neste fluxo de resistência à consumação do niilismo, em nome de um “phatos da autenticidade”.

A vigorosa reafirmação da filosofia niilista e contra-metafísica na segunda metade do século XX, principalmente no pensamento francês chamado pós-estruturalismo, emerge como uma reação à reação, isto é, como uma contraposição ao reestabelecimento dos

domínios da razão e do ser (especialmente o estruturalismo). Assim também podemos entender a poesia de Ferreira Gullar e Paulo Leminski, particularmente as duas obras que estamos analisando. Elas significam, no campo da literatura nacional, uma afirmação da imanência contra os planos de transcendência traçados pela estética do modernismo e do concretismo. Se tal afirmação não se deu, em terras nacionais, no plano das ciências humanas ou da filosofia, certamente é porque nestas áreas não havia a densidade ou maturidade intelectual para que os problemas da metafísica se consolidassem como tais. Na literatura, entretanto, a questão dos fundamentos adquiriu, a partir de 22, cada vez mais consistência e visibilidade, sendo objeto de inúmeros mapeamentos críticos e teóricos, como, por exemplo, os de Mário de Andrade, Antonio Candido, Roberto Schwartz, Alfredo Bosi, Luiz Costa Lima e dos poetas concretistas. Mas foi na prática poética, ou seja, na obra dos poetas, que o problema da metafísica se adensou até o ponto de tornar possível a abertura de uma fenda realmente contra-metafísica (ou imanente), que estamos tentando apreender no *Poema sujo* e em *Metaformose*. Em outros termos, se a reapropriação dos fundamentos da metafísica se constituía, para o pensamento francês, num problema filosófico que exigiu uma resposta conceitual dos chamados pós-estruturalistas, para nós se tratava fundamentalmente um problema literário (estético) que exigiu, por sua vez, uma resposta poética como a de Gullar e Leminski.

As trajetórias poéticas de Gullar e Leminski se confundem com o desenvolvimento deste problema. Gullar transita por quase todos os regimes da poesia modernista: expressão subjetiva e sondagem dos dilemas universais do humano; experimentação de linguagem; engajamento e representação social. Leminski se debate entre a herança construtiva do rigor concretista e o neo-romantismo de vivência subjetiva da chamada poesia marginal-tropicalista; e ainda possui uma faceta místico-religiosa que se aproxima do que Octavio Paz denomina tradição da analogia e permeia sua releitura das tradições da arte oriental, da poesia latina e da mitologia grega. Tanto no *Poema sujo* quanto em *Metaformose* é possível mapear estes ‘modos expressivos’ da tradição modernista, voltados para o ser, a subjetividade, a lira social e a experimentação formal. Por isto será sempre se poderá pensar tais textos como síntese ou hibridismo, num exercício crítico que os traz para os limites do modernismo-concretismo como obras tardias do período.

Ocorre que a presença destes ‘regimes expressivos’ modernistas em ambos os poemas não os inscrevem inteiramente no modernismo-concretismo, nem mesmo como desenvolvimento ou aprofundamento de suas crises (do ser, do sujeito, da história, das formas), o que seria, ainda, orbitar a metafísica da inovação e superação crítica nos termos da modernidade. Estes ‘regimes’ se fazem presentes como que para serem problematizados

enquanto plano de transcendência (reapropriação dos fundamentos), o qual é atacado pelos poemas com uma espécie de dissolução ou liquefação (vimos que são poemas que insistem no fluxo, no jorro e no delírio) das presenças. Tal dissolução instaura um plano de imanência (CsO ou escritura) cujo ‘fundamento’ é a incessante circulação do desejo da matéria-fogo ou do rastro fabular, cuja natureza plural e disseminativa solapa a própria idéia de fundamento.

Nossa escolha de aproximar os filósofos do niilismo (Derrida, Deleuze & Guattari e Vattimo, chamemo-los assim por sua assumida descendência nietzschiana) não decorre, portanto, de uma vontade cosmopolita ou pós-moderna de estar atualizado com as últimas tendências da moda. E não se trata apenas de evocar um vago espírito de época que explicaria porque poetas e filósofos que não se conheciam (ou mal se conheciam, pois certamente Leminski e Gullar pelo menos já ouviram falar dos franceses – o primeiro, ao que parece, lera Roland Barthes com mais atenção) produzem, ao mesmo tempo, obras tão próximas ou aproximáveis. Até se pode dizer que se trata de espírito de época, mas é preciso que para cada um destes autores o problema (no caso, o da persistência da metafísica no século XX) adquira consistência e concretude em suas respectivas áreas de atuação, ou seja, em sua tradição específica. É necessário que poetas e filósofos ‘sintam’ a questão, o que é possível, como já dissemos, apenas se o campo de atuação destes criadores (o ambiente modernista-concretista no caso brasileiro e a força do estruturalismo e do marxismo no pensamento francês) possui a densidade e a coercitividade suficientes para colocá-la.

## **77. Fim da literatura**

A consolidação das novas mídias que a internet proporciona e que parece confirmar o diagnóstico de McLuhan para nossa era, cuja sensibilidade é muito mais audiovisual e elétrica do que escrita e mecânica, parece reservar para a escrita e, conseqüentemente, sua manifestação estética, a literatura, um lugar no mínimo secundário no campo das artes.

Junte-se a isto a leitura que os pensadores de Frankfurt fizeram acerca da emergência, na primeira metade do século XX, da indústria cultural e a exploração da estética das novas mídias como um negócio entre outros, provocando uma profunda mudança no campo das artes no mundo contemporâneo, notadamente a dissolução dos limites entre as grandes artes e arte popular: ambas perdem sua identidade como espaços estéticos próprios e são absorvidas e misturadas no espaço da indústria cultural emergente. O triunfo do pop e a transformação do que hoje seria nomeável como grande arte (literatura, pintura, música) ou

cultura popular (folclore) em nichos de mercado (nichos pop) parece confirmar os temores dos frankfurtianos.

De fato, o campo literário parece tanto perder em número de leitores quanto em grau de importância no mundo atual. Também não é raro ouvir reclamações acerca da perda de qualidade literária, pois a literatura atual parece não ser capaz de produzir grandes autores e nem mesmo grandes poemas. O último mestre, entre nós, parece ter sido Drummond, que se tornou, já em sua época, uma espécie de poeta nacional. E o último consensualmente grande, ainda vivo, talvez seja Ferreira Gullar, que iniciou sua carreira ainda nas vagas finais do modernismo. As dissoluções da lira imanente, neste aspecto, parecem ressoar, de alguma forma, a dissolução da própria literatura em nossa época. Não se trata nem mesmo de uma crise da literatura, de uma decadência ou ruptura polêmica, mas da instauração de um marasmo criador na figura de uma rotina da inovação combinada com a releitura acrítica da tradição, como se todas as poéticas do passado estivessem à disposição do poeta num enorme banco de dados da literatura de todos os povos e pudessem ser manuseadas como ele bem entender, quase como as modas e culinárias, populares ou refinadas, de todas as culturas são constantemente relidas e reinventadas pelos desfiles de moda ou redes de *fast food*.

Ao perder sua dimensão de grande arte a literatura perde também um espaço social que é, ao mesmo tempo, de identidade, poder e crítica. Ser uma grande arte significa não apenas traçar uma linha divisória entre a arte da elite (intelectual, econômica ou política) e arte popular, implica também em traçar o limite entre a verdadeira arte e o gosto médio, ou seja, mesmo no âmbito das elites, implica em afirmar uma elite estética (dos bons artistas e bons apreciadores) contra a mediocridade de seu próprio meio. Seja afirmando a nobreza da arte, numa atitude nostálgica e talvez reacionária, seja afirmando sua potência de ruptura e revolução, numa postura utópica, os combatentes (trata-se efetivamente de uma guerra do gosto) literários afirmavam seu espaço como uma potência crítica contra a mediania e o *status quo*, mesmo que, paradoxalmente, parte de seus combatentes ou territórios não relutassem em aderir, de alguma forma, a este mesmo *status quo* – caso do Parnasianismo brasileiro e mais complexo ainda de Machado de Assis, demolidor em suas narrativas e parnasiano em suas poesias e na atuação no ambiente literário, como a fundação da Academia Brasileira de Letras.

Colocaremos uma hipótese que, no momento, não é possível desenvolver com mais profundidade, mas que talvez valha a pena ser referida, acerca da relação deste espaço da literatura como grande arte moderna com a reapropriação do fundamento (crise da árvore metafísica). A hipótese é que a manutenção de tal espaço só é possível, com seus critérios de rigor e suas hierarquias (como a poundiana-concretista de mestres, inventores e diluidores ou

a que Candido adota na Formação da Literatura Brasileira, que identifica os grandes e os epígonos) se for traçado como um plano de transcendência que necessita, sempre, recuperar um ou vários princípios de base para se manter como sistema literário, isto é, como uma tradição unitária (uma estrutura histórica) que se desenvolve ao longo do tempo, nos termos que Antonio Candido colocou tão bem na sua famosa introdução de Formação da Literatura Brasileira (1993) Um plano de transcendência que necessita, a cada momento, a cada período, escola ou autor, ser definido em termos de um ou mais fundamentos: há um modernismo subjetivo que avança para uma lira subjetiva; o concretismo se define como objetividade formal; Leminski seria um sincretismo entre subjetividade e objetividade, assim como Gullar; Cabral consiste numa síntese entre a representação crítica da sociedade e a experimentação formal etc. A grandeza de um poema ou poeta se mediria por sua habilidade, originalidade ou inventividade em repor, recompor, mesclar ou mesmo inventar novos fundamentos, novas centralidades legíveis para a rede conceitual modernista. Ao traçar um plano de imanência que não recompõe a árvore metafísica, que destitui o ser e o fundamento, seja ele qual for, a lira imanente torna-se ilegível para esta rede conceitual e seus critérios de qualidade. Na verdade ela perderia mesmo a característica de literatura, já que de uma perspectiva moderna esta se confunde com o sistema literário. Por isto as constatações, reclamações ou comemorações (dependendo da perspectiva) acerca de um suposto fim da literatura ou da emergência de uma pós-literatura que seria a arte escrita da pós-modernidade.

Entretanto, talvez aqui caiba uma análise semelhante à de Vattimo acerca da história. Se algo chega ao fim no campo da literatura, não se trata do texto como coisa estética – de resto, enquanto a escrita for uma mídia em uso sempre haverá seu uso estético e se hoje ela se encontra numa posição secundária em relação às mídias audiovisuais nada indica que esteja em processo de obsolescência. Se algo chega ao fim, portanto, talvez seja a literatura como sistema, ou seja, como tradição orgânica que avança no tempo e da qual se poderia fazer uma história unitária e guiada por acontecimentos e personagens capitais ou canônicos (grandes obras, autores, escolas e períodos). Como na história, em seu lugar surgem as várias literaturas ou, por outras palavras, libera-se, no campo estético do texto, o que o rondou desde sempre e desde sempre lhe foi reprimido: a potência da escritura.

Um sistema literário implica numa certa organicidade da tradição e numa evolução na qual é possível mapear as ascendências, os cumes e as decadências literários. Assim, será sempre possível traçar uma diacronia de aclives e declives para a literatura clássica e moderna, com a instauração de fundamentos novos ou reinventados e seus precursores (ou inventores), seguida da consolidação de tais fundamentos com os grandes autores (ou mestres), capazes de reunir as conquistas anteriores e levá-las ao limite. Após,

viria um período de decadência, com a repetição mecânica dos grandes por parte dos epígonos (diluidores), até surgir um novo regime literário (novo fundamento) que critique o anterior e instaure uma nova ruptura. Mesmo a releitura concretista da tradição, que propõe a demolição das hierarquias tradicionais em nome de um novo cânone (paideuma) não nega este princípio de organicidade, apenas propõe outro, baseado nos fundamentos contemporâneos – no caso concretista, uma poesia de rigor e experimentação de linguagem ou poesia de invenção. Mas o sistema literário não terá sido sempre isto? Quer dizer, tal sistema não seria uma invenção moderna para organizar a literatura do passado, do presente e do porvir ao modo de uma tradição da ruptura? E como se trata da extensão dos valores de uma época para explicar as demais, não causa surpresa que o fundamento privilegiado para a explicação e em torno do qual giram os valores literários seja o do presente, como, aliás, os concretistas assumiram com toda a clareza, na esteira de Eliot e Pound: trata-se, sempre, de reorganizar os aclives, cumes e declives do passado em função dos valores literários do presente, o que implica numa certa mobilidade do cânone em função do novo de cada época.

O que um plano de imanência traçado por uma lira imanente traz para esta organicidade dinâmica da tradição da ruptura não é simplesmente um novo fundamento (ou valor fundamental) com o qual se reconstrói os aclives e declives do passado literário, mas a impossibilidade mesma do fundamento, ou seja, trata-se de derruir o plano de transcendência traçado pelo campo literário da modernidade. Não se trata nem mesmo da crise do cânone (isto a tradição da ruptura provocava a cada novo período ou movimento seu), mas de se questionar se há sentido falar de cânone ou grandeza literária baseada em algum valor fundamental. Não se põe em dúvida que grandes se tornem grandes por conta de valores, o que se questiona é se tais valores têm alguma objetividade transcendente que permita afirmar a grandeza como certa, ou seja, se tais valores se constituem como fundamentos.

Embora suas reflexões poéticas se pautem, na maioria das vezes, por uma conceituação de cunho modernista, Gullar não deixa de problematizar o fundamento e, conseqüentemente, o plano de transcendência moderno, em alguns momentos:

Uma época é Drummond, e desaparece todo mundo em volta; aí é João Cabral, e desaparece todo mundo em volta. Essa coisa é que é empobrecedora da literatura. Em outros países isso não existe; é uma coisa muito brasileira... Na verdade, cada poeta é uma meta, não tem esse negócio de hierarquia. Há coisas que o Quintana diz que só o Quintana diz; há coisas que o João Cabral diz que só o João diz; o que o Drummond diz só ele diz, compreende? É claro que existem poetas que têm mais complexidade, que têm mais riqueza, mas você não pode medir por isso, porque assim você termina empobrecendo a literatura, estabelecendo hierarquia e desconhecendo o valor real da criação literária.

[...]

Eu não estou querendo estabelecer um "democratismo" que inclui tudo. Mas eu acho que de um determinado patamar em diante todos são poetas, quer dizer, quando você chega no patamar de Vinicius, Jorge de Lima Murilo Mendes, Drummond, todos são poetas... Eu me lembro quando comecei a ler Murilo Mendes — eu era garoto em São

Luiz — Mundo Enigma, Poesia Liberdade, eu achei aquilo tudo deslumbrante. Eu deitava na minha rede, à tarde, e punha do lado uma pilha de livros. Todos os dias eu lia Manuel Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima. Eu adorava todos eles. Eu não estabelecia aquela coisa de que um era melhor de que o outro. Quando eu lia Bandeira, eu gostava daquela emoção contida, pura; depois eu pegava o maluco do Murilo Mendes e lia aquelas coisas: "as nuvens jogam boxe"... depois ia para Drummond, aquele troço mais denso... Eu sempre procurei passar pros jovens, depois, quando eu já estava mais experimentado, essa idéia da pluralidade, sempre a idéia da pluralidade. (GULLAR, s/d, entrevista)

Façamos duas ressalvas a Gullar. A primeira é que a hierarquização do literário e o ofuscamento dos “menores” não parece ser um fenômeno apenas brasileiro, mas ocidental. A segunda é o problema de se estabelecer este “patamar” a partir do qual todos são poetas – ainda o problema do valor e dos fundamentos, mas esta questão do gosto, da guerra do gosto, talvez seja inerente ao estético. Em que pese estas ressalvas o raciocínio de Gullar sugere uma ‘topologia’ sem aclives, cumes e declives para a literatura, ou seja, uma perspectiva não orgânica, não unitária do processo literário, que se definiria, antes, pela “idéia da pluralidade”.

O próprio Leminski, também muito comprometido, em sua escrita reflexiva, com os paradigmas concretistas, problematiza, em vários momentos esta idéia da evolução orgânica da tradição:

a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas. eu posso estar buscando outros valores, através de outras categorias de pensamento e apreciação [...] com essa coisa de novo, novo, novo de qualquer jeito, os concretos não tiveram nenhuma repugnância em invocar um fascista como pound: um homem para quem o passado é um absoluto, o novo é apenas uma reatualização (“make it new”) do antigo, quem faz a história são os grande heróis, homero, ulisses, malatesta, confúcio, jefferson, mussolini, ezra pound... o povo é aquela massa de fundo que na idade média produziu uma grande poesia, grande porque influenciou arnaut daniel... (EMD, p. 110)

Poderíamos acusar um ‘golpe baixo’ de Leminski ao se aproveitar das posições políticas de Ezra Pound para questionar suas concepções estéticas, mas o fato é que tal ‘golpe baixo’ põe (já que estamos utilizando expressões populares) o dedo na ferida do problema do novo como metafísica da modernidade, isto é, como plano de transcendência em torno do qual gravitam os outros valores. A evocação de um fascismo literário à Pound acusa na estética do novo (que, como vimos é o fundamento da modernidade em geral) a vontade de se estabelecer uma organicidade literária universal cuja sincronia é regulada por grandes eventos e ‘heróis’, além de remeter à sua natureza intrinsecamente coercitiva e de estabelecimento de autoridade (ou mesmo de autoritarismo). Estética à qual Leminski contrapõe, com bom humor, um programa que, na verdade, se traduz como a retirada da novidade formal como fundamento da literatura e, conseqüentemente, sua perda de organicidade como tradição:

Programa:

Vamos deixar de nos preocupar/malassombrar com:

- inventores e diluidores
  - rigor
  - radicalidade “poética”
  - linhas evolutivas poético-artístico-literárias
  - história das formas
  - novo
  - paideumas
  - experimentos puros
  - originalidade
  - ... obra curta X obra caudalosa, etc ....
- (EMD, p. 114)

Apesar de, no plano da reflexão, Gullar e Leminski se guiarem predominantemente por concepções modernas ou, mais especificamente, modernistas e concretistas, pelo que vimos acima é possível perceber que ambos ‘sentiram’ a questão do fundamento, ou seja, o peso e a coerção de um plano de transcendência literário (tradição hierarquizada) no qual eles surgiram como poetas e que os apreendia e arrastava em seu tecido orgânico. Mas se eles sentiram o peso desta clausura metafísica e vislumbraram a possibilidade de sua recusa, foi certamente por conta de um plano de imanência que se colocava como alternativa concreta e aí, certamente, poderíamos evocar um espírito de época que envolve a contra-cultura, o ressurgimento vigoroso do pensamento do niilismo vislumbrando um fim da metafísica, a consolidação da indústria cultural, da técnica e do progresso como rotina etc. Estas questões, no entanto, não serão tratadas aqui, por exigirem um espaço e um tempo de elaboração muito maiores do que dispomos.

## **78. A releitura da tradição**

Se na modernidade literária, a cada nova estética ou obra fundamental que aparece a tradição se reorganiza em torno de novos valores fundantes, alterando-se os aclives, cumes e declives, a retirada do novo e da superação crítica como fundamento último provoca a ruína desta organicidade dinâmica da tradição e a literatura realmente se torna as literaturas. Ou, simplesmente, se revela como escritura infinitamente remissiva e que não se detém ante nenhum valor final, se desdobrando como plano de imanência no qual os antigos valores fundantes ou universais, mesmo o valor moderno da novidade e da ruptura, se tornam valores entre outros. A leitura da tradição, presente na crítica literária, nas poéticas dos autores e, mesmo que implicitamente, na obra literária, se torna, antes de mais nada, um mapeamento de valores, uma exploração que busca identificar por meio de qual fundamento a metafísica se regulou e impôs um valor universal à proliferação escritural. Aliás, não deixa de ser

sintomático que a contemporaneidade seja a época da tolerância estética e da proliferação de uma literatura de citação e de retomadas de modos e motivos estéticos de outras épocas e culturas, numa escala muito superior às retomadas e revalorizações modernas. E quase sempre estas releituras do passado não se dão em função de um projeto literário coletivo e para a coletividade (como o modernismo de 22) e nem mesmo com o propósito de refundação de valores globais para o campo literário. Mas isto não seria uma espécie de turismo artístico, a consolidação do *fast food* no âmbito da literatura? Ou, positivamente, esta releitura não poderia se converter num exercício de crítica e liberdade, desde que estas palavras sejam entendidas a partir da perspectiva sempre localista de um plano de imanência? É provável que ambas as atitudes sejam possíveis, mas como diferenciar o passeio descomprometido pela tradição de uma leitura que a problematize, bem como à nossa época? Aí se coloca a questão dos critérios de valor que na contemporaneidade certamente serão mais locais e precários que os do modernismo. Por ora não temos respostas para estas questões que se impõem quando falamos a partir de um campo literário minado desde as bases por um plano de imanência: deixemo-las em aberto e tentemos, apenas, dar-lhes uma formulação melhor.

Esta perda do poder normativo da tradição significa que a lira imanente estende a ausência de fundamento que a caracteriza a toda literatura do passado, agora relida como um imenso plano de imanência escritural do qual emergiam, ao longo da história, alguns valores que adquiriram a força e a coercitividade do fundamento, reprimindo a escritura ou, nas palavras de Luiz Costa Lima, a controlando ficcionalidade literária. Desta perspectiva seria mesmo possível uma história da resistência ao fundamento, o que, de certa maneira, é o que faz Luiz Costa Lima, ao mapear a emergência e a repressão da subjetividade entre o fim da Idade Média e o Renascimento, para novamente flagrar seu ressurgimento, desta vez irreprimível, no romantismo: a subjetividade como força de resistência ao universalismo clássico. Posteriormente, a própria subjetividade, ou melhor, sua crise, se torna um fundamento da modernidade, como já vimos. Novamente, tais releituras literárias se assemelham às que Deleuze faz de Spinoza e Leibniz, e Derrida empreende com relação a Platão e Rousseau, procurando identificar, na tradição filosófica os pontos de tensão em que o plano de imanência ou a escritura se deixam vislumbrar por sob a força coercitiva do fundamento.

## **79. Abrangência da lira imanente**

Enfim, seria possível identificarmos em outros poetas contemporâneos (que atuaram/publicaram da segunda metade do século XX para cá) uma tendência ou mesmo uma

consumação da lira imanente, tal como a identificamos no *Poema sujo* e em *Metaformose*? Tal lira se identifica com a nossa época ou mesmo define o pós-moderno?

Com relação à primeira pergunta, acreditamos que sim, que certamente há vários poetas nos quais poderíamos identificar a predominância de um plano lírico de imanência, mesmo quando, como nas obras acima, haja a evocação de um plano de transcendência ao qual, no entanto, o texto não se reduz. Talvez em poetas como, por exemplo, Manoel de Barros, Sebastião Uchôa Leite e na obra pós-concretista de Augusto de Campos possamos identificar a composição de uma lira imanente. E não deixa de ser sintomático que eles sejam reconhecidos como poetas bons ou mesmo excepcionais (atingindo, por consenso, o “patamar” a que Gullar de se referia), mas a nenhum deles se atribui a grandeza ou a mestria – exceto no caso de Augusto de Campos, louvado como mestre pelos discípulos do concretismo, mas aí se trata de uma devoção interior à confraria. Não se trata, portanto, de má qualidade literária dos contemporâneos. A questão é que a topologia de um plano de imanência não se organiza por aclives, cumes e declives, ou seja, nele não há, efetivamente, lugar (ou papel) para cumes (mestres).

O que nos leva à segunda questão que pode ser refeita da seguinte forma: a ausência de grandes obras e grandes poetas na atualidade significa que o campo literário contemporâneo é um plano de imanência ou, pelo menos, que tal plano é hegemônico? É provável que sim, que a lira imanente, mesmo que seja uma prática minoritária, mesmo quando seu nihilismo seja veementemente recusado ou não percebido, tenha conseguido, utilizemos a polêmica palavra, matar a literatura como sistema, ou seja, como organicidade dinâmica, ou ainda, pôr fim à literatura em sua acepção moderna (nos termos que definimos a modernidade e o modernismo). Mas não há muitos poetas e poéticas de cunho modernista ou mesmo romântico-simbolistas e até mesmo os que resgatam valores clássicos e os recriam para a contemporaneidade numa espécie de disseminação do *make it new* poundiano? Devolvendo a questão, esta proliferação de poéticas, estes resgates criativos de valores de todas as tradições não significam exatamente que na literatura do presente não há mais um ou alguns valores que sejam fortes o suficiente para impor seus fundamentos e demarcar de modo totalizante os caminhos da criação e da apreciação literária? Tal fenômeno se assemelha muito à crise provocada pela emergência do ateísmo no âmbito do cristianismo, pois apesar do agnosticismo radical da recusa de qualquer princípio religioso, uma de suas conseqüências é a explosão (que se anunciava durante a primeira metade do século XX e aconteceu de fato no pós-guerra) das seitas, religiões e misticismos os mais variados. Por exemplo, o movimento *Beat* e a própria contracultura não podem ser entendidos sem se recorrer a um difuso misticismo de fundo orientalista. Assim como a perda de força do cristianismo abre

espaço para as várias religiões e religiosidades, a retirada do fundamento literário permite também o afloramento de um fervilhante sincretismo das tradições, ou seja, a reemergência dos valores literários ‘superados’ da tradição ocidental e mesmo dos valores exógenos das culturas não ocidentais, compondo uma babel literária em que coexistem miríades de linguagens. Sincretismo que Benedito Nunes definiu como “esfolhamento das tradições”, o qual significa:

a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura, tão alexandrina, conforme a analogia histórica de Nietzsche. (NUNES, 1991, p. 179)

Não se trata mais de um resgate seletivo em nome de uma ruptura, nem da organização hierarquizada, à Pound, da tradição textual de todos os tempos e povos em torno de grandes feitos e heróis literários, mas da multiplicação de uma literatura que resgata e reinventa o passado como se todas as tradições coexistissem, à disposição do poeta, numa tela ou plano sem profundidade, à maneira de um quadro cubista.

Este campo literário da contemporaneidade, se não se constitui como um plano de imanência, certamente tem sua natureza ‘determinada’ pela força rizomática da literatura imanente. Tal campo pede, sem dúvida, uma investigação mais detida a respeito da tradição literária, de como ela é percebida, explorada, resgatada e reconstruída para o presente. Pede também a reconstrução do exercício crítico, ou seja, da leitura e emissão de juízos de valor acerca de obras, autores ou correntes específicas. Mais ainda, se faz necessário questionar os métodos da crítica e a própria idéia de valor e, conseqüentemente, de rigor e gosto, que parecem adquirir uma nova configuração. E ainda é preciso que se aprofunde a relação entre esta literatura de topologia plana da atualidade (em oposição à topologia de aclives, cumes e declives da modernidade) e a questão da perda do fundamento que a lira imanente coloca para o sistema literário, minando-o em suas bases e derruindo-o como organicidade dinâmica. Tais investigações, renunciadas por críticos como Roland Barthes e já em andamento em muitos ‘nichos pós-modernos’ da teoria e crítica literárias, não cabem neste espaço e demandaria uma pesquisa demorada que resultaria, sem dúvida, num longo texto.

Faremos apenas algumas observações acerca da literatura atual, que diz respeito à maneira como ela é percebida, não apenas por críticos e teóricos, mas também nas obras dos autores, ou seja, de como emerge das obras poéticas uma percepção (e certamente um pensamento) acerca do problema do fundamento. Em meio às miríades de poéticas contemporâneas, há um veio que poderíamos chamar de resgate romântico-simbolista, o qual articula, em torno destes períodos, uma retomada mais ampla da tradição que aponta para o

clássico e, quando se volta ao modernismo, tem afinidades com os poetas da crise mística do ser, como Jorge de Lima. Trata-se de uma poesia que acredita ou quer acreditar na universalidade da arte e na sondagem dos abismos da alma humana, mesmo quando profundamente desencantada com esta alma, mesmo ainda que admita o sem sentido da vida. Um bom poeta, representante desta corrente (neo-mística? ou neo-simbolista?) é Alexei Bueno que, como Leminski, parece ter um fascínio especial pela mitologia grega, ao ponto de dedicar um livro ao tema, *Poemas gregos* (BUENO, 1998, p. 251-287). Não cabe, aqui, uma análise detalhada, mas a releitura que Alexei Bueno faz da mitologia grega não deixa de ter uma originalidade de cunho nietzschiano, ao insistir na irremediável mortalidade do ser humano, diante da vontade de eternidade, projetada nas figuras divinas dos deuses. A eternidade, não acessível ao homem, figura como o sentido ausente, fonte de nossos medos e angústias. No livro circula, inclusive, uma certa hierarquia dos homens e saberes que propugna uma superioridade aristocrática dos que sentem (conhecem) a gravidade da questão espiritual em oposição à massa rude, enleada nos prazeres da vida. Tudo vazado em versos medidos de feição novecentista, tendendo para o clássico. Trata-se de uma lira que, apesar de seu desencanto, gira em torno de um sentido final, ou melhor, do sentido final por excelência (e que nos falta) que é o da perenidade. Em *Metaformose*, como vimos, a questão do sentido também tem um valor seminal, mas o problema das fábulas é muito menos o do sentido último do que a circulação geral dos sentidos da qual certamente também emerge o dilema da vontade humana de um sentido final. Enquanto para Alexei Bueno toda a cultura, toda o problema do homem se resolve como o problema do sentido que falta (a eternidade), para Leminski, não menos ambicioso, a questão do humano é muito mais a de uma economia geral da remissão inifinita do sentido. É uma diferença sutil que, no entanto, tem resultados absolutamente diversos, pois a poesia de Alexei Bueno, apesar de contemporânea, compõe um plano de transcendência que se sustêm como crise do fundamento e afirmação de um certo ser do conhecimento: a consciência da gravidade da mortalidade e sua fixação como obra de arte se torna uma espécie de via alternativa para a perenidade. Torna-se, por saber do vazio, uma consciência plena que tende aos universais clássicos. Leminski, por outro lado, compõe efetivamente um plano de imanência em que só há lugar para o sentido enquanto remissão infinita e no qual nunca é possível a emergência de uma consciência plena, mesmo que negativa: em *Metaformose*, o sentido certo (consciência) e o errado deslizam para a errância, ou melhor, esta desliza entre aqueles dois pólos da verdade.

O campo de imanência traçado na contemporaneidade provoca uma perda geral do fundamento. Num primeiro momento o que se perde é o fundamento moderno da novidade e da superação crítica, mas em lugar dele não há mais a possibilidade da hegemonia de outro

fundamento, seja recém-inventado (novo) ou resgatado (reinventado) de alguma tradição. No entanto, diante desta situação de fraqueza coercitiva, surge efetivamente a possibilidade da proposta de antigos fundamentos, como é o caso da poesia de Alexei Bueno, coalhada de evocações da metafísica do ser e caracterizada por uma fé universalista que se inscreve como retomada moderna de feição clássica.

Outra recuperação é a que Celia Pedrosa lê (e saúda) na poesia de Antonio Cícero:

Nesse movimento icariano e narcísico, estaria bem representada também a compreensão de lirismo como re-cordação, como encenação de uma memória através da qual tanto o passado quanto o presente se dariam fundidos, sempre em diferença em relação à sua contemporaneidade: a memória como gesto de encenação do esquecimento, de constante recomeço, de recuperação e abismamento da subjetividade e da consciência, da própria temporalidade que, segundo Kant, a constituiria. (PEDROSA, 2001, p. 13)

Esta subjetividade, resgatada como “recuperação e abismamento” significa uma retomada do fundamento da modernidade ou do modernismo de superação crítica. Retomada do lirismo de expressão de um sujeito cindido ou em processo de cisão permanente, cuja crise expressaria, por sua vez, os dilemas da contemporaneidade, constituindo-se, por esta via de problematização da subjetividade, numa poesia de resistência e crítica. Este mesmo resgate do sujeito problemático é lido na poesia de Rodrigo Garcia Lopes:

Nesse diálogo, o interlocutor nomeado de modo tão íntimo e próximo como você tanto pode ser o eu lírico, em mediação reflexiva consigo mesmo, quanto a amada, nomeada anacronicamente também como musa, ou ainda cada leitor. Reunidos enfaticamente em cada poema, eles dão densidade simultaneamente afetiva e política a um nós cada vez mais raro na literatura contemporânea. Através dele, Rodrigo Garcia Lopes sugere a possibilidade de resgate do impulso que presidiu ao nascimento da lírica moderna. Resgate de uma poética das sensações não somente hedonistas, em que se constitui a subjetividade como percurso ao longo do qual se esboçam também um lugar e um tempo coletivos. Resgate do sentido utópico de percorrer os caminhos da natureza e re-encontrar a liberdade para além dos clichês eufóricos da linguagem midiática, mas também dos clichês niilistas da literatura pós-moderna. (PEDROSA, 2001, p. 23)

O trecho acima é claro o suficiente no sentido de afirmar a retomada de uma poesia da modernidade de feição subjetiva (de uma subjetividade pensada à moda adorniana, em relação dialética com a coletividade) como alternativa à adesão pop à “linguagem midiática” e à superficialidade dos “clichês niilistas da literatura pós-moderna”. Tanto na lírica de Alexei Bueno, quanto na leitura que Celia Pedrosa faz da poesia de Antonio Cícero e Rodrigo Garcia Lopes, parece que a possibilidade que resta ao lirismo em nossa era pop (pós-moderna) é a do resgate do fundamento, na forma de uma nostalgia da estabilidade do ser clássico ou em sua feição moderna e modernista, que se expressa como crise do ser ou da subjetividade – ou ainda como crise da objetividade (do objeto estético ou da representação social) na esteira das antiliras cabralina e concretista.

O que o texto de Celia Pedrosa sugere é que fora desta perspectiva de resgate resta ao lirismo apenas o endosso acrítico à era midiática, seja na forma da adesão pura e simples ao pop, seja por meio dos clichês niilistas da pós-modernidade que, provavelmente aludem ao ludismo poético como fim em si mesmo, ao hedonismo, ao preciosismo verbal e à releitura da tradição ao modo de um turismo literário, em suma, às atitudes complementares de adesão acrítica e fuga inconseqüente da hegemonia do fútil que caracteriza a cultura pop. No limite, trata-se de propor um retorno dos critérios modernos e modernistas de apreciação e valorização literários, ou seja, de recompor na contemporaneidade o plano de transcendência modernista e seu respectivo fundamento, de superação crítica. Fora isso, não haveria alternativa que não seja a conformação orgânica da poesia aos poderes do momento.

Certamente as acusações de fuga inconseqüente que se fazem ao lirismo contemporâneo, dito pós-moderno, podem ser verificadas na leitura de muitas obras atuais, bem como em muitos autores se lê, de fato, um uso desprovido de crítica das linguagens da mídia. E mais certamente ainda, a pluralidade do pós-moderno é evocada para justificar a aceitação geral de todas as linguagens e valores, inclusive os mercadológicos, contra os 'preconceitos elitistas e autoritários' da modernidade. A questão é se não há obras e autores que, traçando sua lira como plano de imanência, ou seja, como escrita niilista que recusa o fundamento, não problematizam a contemporaneidade, estabelecendo com ela uma relação de tensão que se revelaria um novo modo de resistência e, usemos o termo, de crítica. A construção de uma lira imanente implica sem dúvida em assumir a pluralidade irremediável da escrita e a relativização absoluta do valor (seja ele estético ou ético), mas significaria ausência de resistência? Ou seria possível construir, em tal regime lírico, um caminho crítico? Seriam o *Poema sujo* e *Metaformose*, assim como a poesia de Manoel de Barros, Augusto de Campos e Sebastião Uchoa Leite (autores nos quais achamos possível ler uma lira imanente) escritas destituídas de poder crítico e capacidade de problematização estética e política? Não vale a pena insistir na questão e a resposta parece óbvia: a lira imanente não implica automaticamente em ausência de crítica.

Apesar disso as propostas de retomada da modernidade e do clacissismo precisam ser entendidas para além do raciocínio simplista e maniqueísta de uma atitude reacionária ou autoritária que procura repor a hegemonia de um plano de transcendência para uma época de liberdade e pluralidade das linguagens. É temerosa a simples recusa destas propostas e o endosso, sem mais, da cultura pop contemporânea, como costuma acontecer com frequência na afirmação de que a absorção das várias artes e culturas no caldeirão pluriforme e tolerante do pop e a proliferação de nichos *cult* para acomodar as diferenças significa que nossa época é efetivamente a da liberdade e da pluralidade. Tais propostas de

retomada de um plano de transcendência indicam que há um ‘mal estar’ no mundo contemporâneo, particularmente em seu recorte estético, traçado pelos valores de mercado do que os frankfurtianos chamaram de indústria cultural (também denominada de cultura midiática ou simplesmente pop). A resposta a este mal estar, segundo estas concepções, seria o resgate dos valores éticos e estéticos da modernidade. Mas seria possível? Tal resgate exigiria duas coisas. Primeiro que se retraçasse claramente o limite entre grande arte e arte de massa ou pop (não mais popular). Segundo, que se restaurasse, no espaço interior da primeira, a hegemonia de um plano de transcendência baseado no fundamento da superação crítica, com seus aclives, cumes e declives. Cremos que não há possibilidade de acontecer nenhuma das duas. As retomadas de inspiração modernista da lírica, assim como as clássicas, talvez não estejam destinadas a desaparecerem, já que os problemas éticos e estéticos que levantam são, não raro, pertinentes. Ocorre que elas são, hoje, por força da relativização absoluta de linguagens que o plano de imanência instaura na contemporaneidade, uma manifestação estética entre outras. Isto é um problema para estes, digamos, modernismos ou clacissismos tardios e seu plano de transcendência, pois a natureza de tal plano nunca é parcial ou local, mas sempre hegemônica e global. É o mesmo dilema das religiões monoteístas, por que passaram judeus e cristãos e causa, hoje, tensão no mundo mulçumano: ao se resignar ao estado laico e admitir a pluralidade da fé a ponto de se permitir a coexistência de outras crenças, perde-se a regulação total e unitária da vida pela teologia e abre-se uma brecha para o agnosticismo. Como propor um plano de transcendência para a literatura e, ao mesmo tempo, admiti-lo como não hegemônico? Ou, para falar com Benedito Nunes, como evocar a autoridade dos mestres e valores da modernidade se o esfolhamento das tradições do contemporâneo esvazia toda e qualquer função normativa? A única saída parece ser a de se afirmar o iminente e temeroso apocalipse da literatura: se a lírica de cunho moderno é cada vez mais minoritária e incompreendida, resta a constatação que nos encontramos numa época irremediavelmente bárbara que pode aniquilar de uma vez por todas os saberes literários. O que tem a sua lógica, pois ao identificar a literatura (uso estético da escrita) com o sistema literário, tal pensamento verá, no fim de tal sistema, o fim da literatura.

Há, na atualidade, uma disseminação de fundamentos sem que nenhum deles conquiste a hegemonia do campo literário (novamente se faz possível a comparação com a miríade de seitas e religiões da atualidade). Mas esta disseminação só é possível porque tal campo não se constrói mais como sistema e se encontra minado por um plano de imanência que impossibilita a consolidação de um fundamento hegemônico. O campo literário se encontra, portanto, num permanente processo de esfalfamento, ou melhor, se constitui por este processo. Para que isto ocorra, no entanto, é preciso que esta corrupção prévia e

generalizada do fundamento (do plano de transcendência) provocada pelo plano de imanência seja concreta, ou seja, é necessário que ele seja traçado como escrita literária, como texto poético. Assim, em algumas manifestações poéticas, como no *Poema sujo* e em *Metaformose* é possível verificar, com certa clareza, o traço (rastros, jorro, fluxo de desejo) do plano de imanência se constituindo como lira imanente. É o que tentamos apreender (na medida em que o plano de imanência seja apreensível) neste trabalho.

Tais obras (e autores) são melhores do que as que ainda insistem e acreditam (muito provavelmente em vão) na possibilidade do fundamento, seja o da superação crítica modernista, seja o do universalismo clássico? Digamos que a lira imanente seja mais lúcida com relação ao problema do fundamento, seminal para a literatura e a arte contemporânea em geral. De uma lucidez rasurada ou mesmo paradoxal, já que se trata de uma consciência da impossibilidade da consciência e do fundamento. E também paradoxalmente, tal lira é mais universal que qualquer outra, já que o localismo que ela efetua se estende a toda a literatura atual e passada, minada, agora, pela irremediável parcialidade dos valores (fundamentos). É ainda, como já vimos, uma lira mais originária, já que lida com os elementos primários do campo de imanência, seja sob a figura do desejo ou do rastro. Novamente o paradoxo, pois a origem, seja ela o rastro que compõe a escritura, seja o desejo que circula no CsO, é a própria impossibilidade da origem. Se a lucidez, a universalidade e o originário, concebidos desta maneira rasurada e contraditória, a partir de um plano de imanência, constituem critérios de valor da obra literária é uma discussão em aberto.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA J. A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: *Signatia quase coelum – Signância quase céu*. CAMPOS, H. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-24.
- BARTHES, R. *S/Z*. Tradução de: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia grega*, vol. II. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BUENO, A. Poemas reunidos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*, vol 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de: Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995a.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol 1. Tradução de: Aurélio Guerra e Célia Pinto costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de: Aurélio Guerra Neto et. al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo, Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria B. M. N. Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DETIENNE, M. A invenção da mitologia. Tradução: André Tales e Gilza M. S. Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.
- ELIADE, M. *Mito e realidade*. Tradução: Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000)
- FIERRO, D. T. La poesía concreta según Haroldo de Campos, *Vuelta*, n. 25, Dez. 1978, p. 21. Entrevista concedida por Haroldo de Campos.
- GULLAR, F. *Toda poesia* (1950-1987). Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- GULLAR, F. *Rabo de foguete – Os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- GULLAR, F. *Sobre arte Sobre Poesia* (Uma luz do chão). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- JUNG, C. G. Tipos psicológicos. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- LAFETÁ, J. L. Traduzir-se: Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 114-212.
- LEAL, W. B. *Ferreira Gullar conta tudo!!!*. s/d. Entrevista que Ferreira Gullar concedeu a Weydson Barros Leal. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>. Acesso em 27 fevereiro 2009.
- LEMINSKI, P. *Agora é que são elas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LEMINSKI, P. *Caprichos & relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LEMINSKI, P. *Ex-estranho*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LEMINSKI, P. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEMINSKI, P. e BONVICINO, R. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo Editora 34, 1999.
- LIMA, L. C. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MACIEL, M. E. Nos ritmos da matéria: notas sobre as hibridizações poéticas de Paulo Leminski. In: DICK, A. e CALIXTO, F. (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p. 171-179.
- MOREIRA, W. C. *Leminski: sem leme, sem lema*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.
- MOREIRA, W. C. *Tractatus marginale: poesia em tempos pop*. Goiânia, 2006. Disponível em <http://minutosdefeiticaria.wordpress.com/obras/>. Acesso em: 06 março 2009.
- MOREIRA, W. C. *Entrevista com o Zé Pelota*. Goiânia, 2007. Disponível em <http://minutosdefeiticaria.wordpress.com/2007/11/01/entrevista-ze-pelota/>. Acesso em: 06 março 2009.
- MOREIRA, W. C. *Diálogos impertinentes 6: a grafia literária*. Goiânia, 2008. Disponível em <http://minutosdefeiticaria.wordpress.com/2008/11/21/dialogos-impertinentes-6/>. Acesso em: 06 março 2009.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 31. São Paulo, out. 1991. p. 171-183
- PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução de: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, M. L. B. e PEDROSA, C. (orgs) *Poesia e contemporaneidade: Leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.

PERRONE-MOISÉS, L. Leminski: o samurai malandro. In: SÉRIE PARANAENSES. Paulo Leminski. Curitiba: Editora da UFPR, n. 2, 1994. p. 55-58.

TURCHI, M. Z. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VERNANT, J. P. Aspects mythiques de la mémoire en Grèce. *Journal de Psychologie*, p. 7, 1959.

## APÊNDICE A – Entrevista com o Zé Pelota

*Escrito em outubro de 2007, antes do início da redação da tese.*

*Cá estamos*

Cá estamos

*Então, você me prometeu falar sobre o Rock Brasil e a Tropicália, mas quer começar pela poesia, pelos acontecimentos na poesia brasileira a partir de 50*

Na verdade, talvez possamos, certamente podemos, fazer um percurso que passa da poesia à canção, um zigue-zague em que uma interfere parcialmente na outra, afinal de contas a Bossa Nova e a Tropicália têm uma estranha relação com os concretistas. Mas o que eu queria era tentar colocar o concretismo num campo de tensão, como eles mesmos se colocam, mas de forma inadequada.

*Que campo?*

Digamos que o Haroldo de Campos tenha definido (em algum artigo ou nota que não me lembro mais) como um campo poético que se estende entre dois pólos: uma poesia de **expressão** e outra de **estruturação**. A poesia como expressão do ser, do sujeito, dos afetos, da alma ou do espírito seria a poesia lírica propriamente dita, que domina a literatura de língua portuguesa e a brasileira desde o romantismo e mesmo o modernismo não teria conseguido afrontá-la. Para Haroldo, apenas Oswald de Andrade se insurgiu radicalmente contra ela no início do movimento. Esta poesia seria verborrágica (a diarréia cabralina), sentimental, choramingas e nada tem a dizer à nossa época. O que não deixa de ser uma boa provocação.

*Este seria o pólo subjetivo do campo poético...*

É, subjetivo ou afetivo, sentimental, lírico, prosaico (no pior sentido do termo) sem inventividade nem fecundidade, pois não responderia aos dilemas da época. Se bem que estes termos todos não são uma boa palavra, o termo adequado seria **profundo**, uma poesia de sondagem das profundezas, dos abismos do que quer que seja, ser, sujeito, alma coletiva, o diabo... Contudo, não se pode esquecer que muita poesia boa foi feita aí nesta tendência, ou pelo menos interpretada como profunda, como a *Invenção de Orfeu* por exemplo e mesmo um poeta que os concretistas admiravam, como o Mário Faustino, tendia para as profundezas: era uma espécie de poeta aristocrata...

*Mas os concretistas não se importavam se a poesia de Mário Faustino era profunda, a de Murilo cristã e a de Cabral engajada. O que eles argumentavam é que, nestes autores, o rigor da linguagem tinha a primazia sobre o conteúdo.*

É, mas não podemos esquecer que outra perspectiva interpretativa, justamente a interpretação das profundidades, poderia colocar o que você chama de conteúdo em primeiro plano. O que os concretistas fizeram foi instaurar teoricamente o pólo da estruturação da linguagem no campo poético nacional. Digo teoricamente porque, na prática poética, o Cabral já tinha feito de forma incisiva com sua poesia anti-lírica: no admirável *Lira & anti-lira* o Luiz Costa Lima traça uma trajetória, de Bandeira a Cabral, que é exatamente o da poesia subjetiva à poesia de concreção (formal e histórica) cabralina. Esta interferência teórica concretista implicou na instauração de toda uma outra perspectiva para o poema, que passa agora a responder não pelas **profundidades que exprime**, mas pela **linguagem que estrutura**. Trata-se da

instauração de uma poética, que vai prescrever como deve ser o poema (uma vez que eram poetas), mas também, e isto é fundamental, como se deve ler os poemas, ou seja, quais os critérios de valor para a poesia. É uma mudança de paradigma interpretativo, que passa a considerar a estruturação inventiva da linguagem como foco primeiro da leitura do poema. Não importa se um poeta é profundo, contado que tenha novidade e rigor na estruturação de sua linguagem...

*Mas isto é o beabá de toda a crítica, poesia, afinal de contas é forma poética. Neste ponto os concretistas estão certos e mesmo críticos que nada têm de formalistas, como Candido e Bosi convergem com os pressupostos concretistas...*

Sim, sim, ninguém vai negar o pacto de Jakobson, a função poética, uma obra precisa parar de pé, precisa explorar a linguagem, experimentar, inventar a sua linguagem com rigor, senão não passa de besteira. Não é disso que se trata. O problema é como a linguagem é vista em relação ao mundo, como ela é colocada diante da vida. É aí que os concretistas não conseguiram avançar muito, talvez por estarem presos demais a pressupostos estruturalistas. Eles instauraram o pólo da anti-lira, da linguagem-objeto, da construção, da invenção, tudo bem, ponto para eles. Mas deixaram intactos os outros termos. O sujeito, os afetos, a psicologia continuaram lá, do mesmo jeito, eles apenas disseram: poesia psicológica de expressão subjetiva não serve, não dá mais. E como fica o sujeito para eles? Fica do mesmo jeito e tamanho, só não tem importância para a poesia em si, pois o psicológico está aquém da poesia, como motivação para a criação, ou além, como efeito receptivo. Eles depreciaram o psicológico e o profundo, **mas não alteraram o campo poético de forma radical.**

*Vamos deixar esta questão da alteração do campo poético para a próxima. Nós falávamos do rigor...*

Vamos lá, ainda não respondi a sua questão sobre o rigor. Há o rigor concretista, que tem como ponto de referência a estrutura de linguagem. Ora, se pensarmos bem, a poesia profunda também tem seu rigor, que exige que o texto se estruture de modo a sondar a estrutura das profundezas com eficiência, a representá-las da melhor forma possível. E o engajamento também exige uma amarração formal do texto que responda às formações sociais de alguma maneira. Todas as igrejas são rigorosas com a linguagem do poema, mas em relação a seu ponto de transcendência específico, ou seja, se trata de um rigor que deve se desenvolver dentro dos limites estruturais de cada crença. Por exemplo, o Alexei Bueno é um poeta rigoroso, dentro da igreja profunda ele faz uma poesia de fôlego, impetuosa, soturna, enobrecedora do espírito. Eu não sei é o que fazer com uma poesia daquela no mundo de hoje, mas tem gente que gosta e, de fato, no terreno das profundezas melancólicas o homem é digno de um Jorge de Lima. Quem sabe ele ficará para a poesia universal... **Então, a questão não é o rigor versus a falta de rigor. A questão é: qual ponto de transcendência serve de critério para uma determinada igreja estabelecer o seu rigor? Ora são as profundezas, ora é a linguagem, ora são as formações históricas.** É aí que as igrejas não se entendem e se engalfinham, pois cada uma acredita piamente que tem a verdade do rigor. Para a igreja da estruturação, a linguagem dos profundos é prolixa, diarreia. Para os profundos a concisão da estrutura é falta do que dizer e assim vai. Então qual seria o rigor para um texto que demolisse o campo poético, que negasse todas as igrejas e todos os sagrados? Eis o problema. Tem que ser um rigor da imanência, uma sintaxe que se constrói em constante fuga das estruturas, mas partindo delas, pois afinal de contas, um poeta estará sempre cercado por elas, sempre na órbita de um ou mais pontos de transcendência. E não há fórmulas nem germens de rigor para balizar o empreendimento poético, é um tateamento perpétuo, pois quando um texto escapa dos rigores das estruturas, restam somente atmosferas, ondas textuais para navegar sem bússolas ou pontos de apoio. Neste caso, a situação do poeta é a mesma do arqueiro persa do

*Catatau*: “Flecha se atira em movimento, ninguém está parado. Nem o cavalo, nem o cavaleiro; nem a mão, nem o arco, nem a flecha, e o alvo o vento o leva: tiro certo.” Veja como o Leminski já pensava a questão do rigor sem pontos de apoio desde o começo. Só quando o arqueiro se torna ele mesmo movimento, estará apto a acertar um tiro desses. Então, quando se atinge um rigor assim, de fusão com o movimento absoluto, pode-se dizer que o texto atinge a imanência, escapando aos rigores dos pontos de transcendência e furando os limites estruturais. Não há mais estruturas para este texto, sejam elas subjetivas, de linguagem ou sociais.

*Certo, eis o rigor imanente. Agora vamos passar ao problema do campo poético. Você disse que uma poesia realmente revolucionária teria que destruir este campo. Como assim?*

Vamos simplificar um pouco. Este campo da poesia é um território, um domínio alvo de disputas. A poesia profunda é um estado, o estado dominante até meados do século XX, melhor, é uma igreja, trata-se de uma disputa entre igrejas. O concretismo, então, quer fazer a reforma, fundar outra igreja, a igreja protestante da estruturação da linguagem, que diz que os católicos da profundidade estão corrompidos, não tem mais a fé rigorosa na poesia, abandonaram as escrituras sagradas da poesia que é a forma de linguagem. É tão parecido com a reforma, o ascetismo e a contenção concretista e cabralina versus a exuberância pagã e o derramamento católico da poesia profunda. Se eles quisessem mesmo ser revolucionários, não deviam fundar uma igreja, com seus catecismos e sacerdotes, com seu sagrado. Não deviam ser antagonistas deste sacro drama. Deviam propor a demolição do campo poético como um todo, acabar com toda a forma de sagrado, com todas as igrejas, a das profundezas, a do engajamento (porque há, em poesia, a igreja histórica do engajamento, da poesia social, da estrutura de linguagem que exprime uma estrutura histórica) e a da linguagem. Os concretistas são hereges organizados, profetas de uma nova fé, um novo cristianismo poético. A poesia revolucionária, pelo contrário, teria que abandonar o sagrado em favor do mágico, recusar o sacerdócio e sua catequese e buscar a bruxaria e seus feitiços. Bruxos não têm igrejas nem fiéis, não ficam pastoreando nem servindo de mediação entre a voz divina e os mortais, não são juízes de deus. Eles só querem fazer seus feitiços em paz, ensinar um ou outro aprendiz, tentar ajudar quem o procura no seu covil. O que os concretistas fizeram? Disseram: meu deus não é o profundo nem a história, minha igreja não é a da profundidade nem a do engajamento, meu deus é a linguagem e minha igreja é a da estruturação, este é o absoluto. Eles suprimiram toda a errância (o rigor da errância), toda a perdição desde o início, mesmo que tivessem vontade de errar, como Haroldo de Campos quis com as *Galáxias*.

*Você acha que ele não conseguiu um estado de errância com as Galáxias?*

Primeiro, devemos reconhecer que se trata de um bom texto, com momentos excepcionais. Mas apesar de todas as dobras e redobras barrocas, como ele gostava de dizer, apesar deste furor proliferativo da linguagem, as *Galáxias* são... isto: furor proliferativo da linguagem, da sacra linguagem, roçando o beletismo, o exibicionismo, a finesse. Ele mesmo diz que a obra tem um espírito de finesse, é claro que ele via isto com olhares positivos, é a finesse-tensão do barroco mais agudo e labiríntico que ele queria, mas descamba muitas vezes para o rococó deslambido, a finesse-firula. É o mesmo problema do Leminski com o *Catatau*.

*Aliás, depois o Leminski conseguiria escapar da poética concretista.*

É, mas deu trabalho. Os concretistas fundaram uma igreja muito rica e sedutora. De início, tem este **ascetismo da linguagem**, contido, milimétrico, quase a-verbal, quase mudo, tendendo para o pictórico, o gráfico, a arte visual concreta, este ascetismo que nos legou possibilidades maravilhosas com o alfabeto fonético, fazendo-o, pela primeira vez no

Ocidente (muito mais que em Cummings ou Mallarmé) se exprimir como ideograma, fazendo a imagem e a concreção da página realmente se entranharem na letra, na página, na coisa poética enfim. Nesta linha é que se desenvolve a maravilhosa poesia pós-concretista do Augusto de Campos, que ele reuniu no *Despoesia*, onde os poemas são uma espécie de pop-haikais gráficos. O Gullar diz que o Augusto era o único bom poeta entre os concretistas e que o Haroldo o estragou com suas idéias antiverbais, mas o Gullar está errado, pois ele continuou excepcional como poeta visual (ou verbovocovisual como ele gosta), apesar de todo o seu catecismo teórico – afinal ele é um sacerdote-mor da igreja da estruturação. O outro lado da igreja concreta, que é por onde o Leminski entrou com mais força com o *Catatau*, é do **transbordamento da linguagem**, que eles gostam de chamar de barroco ou neobarroco. Mas são dois pólos do mesmo Sagrado, duas manifestações da mesma Divindade que é a Santa Linguagem. Novamente, é tão parecido com o protestantismo que raia o cômico. Num primeiro momento, a poesia concreta clássica (como diz o Leminski) o puritanismo ascético e comedido como antídoto ao transbordamento desmedido e pagão dos católicos da igreja do profundo. Num segundo tempo, a proliferação neobarroca, uma espécie de distensão, o momento pentecostal de derramamento do espírito santo cristão, mas dentro dos limites internos do protestantismo concretista, sob a mesma batuta rígida da bíblia e de seu deus masculino e punidor, o deus da estruturação rigorosa da linguagem. Transborde, prolifere, derrame-se, mas não esqueça o deus que opera em sua poesia, não esqueça dos rigores que amarram sua linguagem, do caminho estreito para o céu da estrutura, da ascese inventiva do texto, em nome do Pound, do Cummings e do Mallarmé amém. É duro ser dessa igreja, qualquer desvio do catecismo e te mandam rezar duzentos Pound Nossos e quatrocentas Ave Mallarmias.

*E o caso do Leminski? Como escapar da catequese?*

É difícil, é um trabalho difícil. Antes de falar do Leminski é bom saber com o que estamos lidando, o que significam estas igrejas literárias, que não são apenas a profunda e a da estruturação, mas também a do engajamento.

*São três então...*

Três, pelo menos três e mais as suas variações, dissidências, reintegrações, você sabe, perto do fim do mundo esse negócio de igreja é uma putaria só e o campo do sagrado virou literalmente a casa da mãe joana, pra alegria dos bruxos...

*Mas o que significam então estas igrejas, estes sagrados que se instauraram no campo poético?*

O primeiro sagrado, na poesia do Ocidente, é o **profundo**, em suas várias acepções desde o renascimento, desde Petrarca talvez. É uma espécie de reação ao *Dom Quixote*, ao Voltaire, à prosa romanesca e ensaística moderna, sempre irônica, sarcástica, desconfiada e materialista. Já notou como o romance é materialista desde o começo, mesmo quando mágico? A poesia se torna então uma espécie de salvação das almas, uma guardiã do conhecimento analógico como diz o Octavio Paz. É claro que ela não faz isto de forma pacífica, pois os poetas têm consciência da impossibilidade desta nostalgia e sabem o quanto sua resistência já se dá no tempo histórico do mundo burguês, do capitalismo e da ciência. Aliás, esta resistência nostálgica é um confronto com o mundo desencantado e utilitarista da modernidade, uma revolução paradoxal, porque aponta para trás, para uma concepção de mundo que certamente não voltará e que talvez nem tenha existido, porque esse negócio de resgate de passado, de conhecimentos passados, como é o caso do pensamento analógico, não deixa de ser uma construção, a construção do profundo no mundo moderno, a saudade de um universo

espelhado e semelhante a si mesmo, o poema como microcosmo analógico do mundo. Assim, o poeta ora aparece como **pesquisador**, escrutinado a verdade oculta do mundo (o clássico), ora como **profeta**, anunciador da verdade (o romântico) ou ainda como **caçador**, procurando os vestígios da verdade (o simbolista). E esta verdade sagrada pode tanto ser buscada no ser das coisas (nos objetos, no outro) ou no si mesmo, no sujeito, na individualidade e até na linguagem, como faz o simbolismo, que em suas vertentes mais mágicas estende a linguagem no mundo e vê o mundo como linguagem, signos da correspondência. É bom lembrar que toda esta vontade de sagrado é impregnada por sua contra-parte, pela fratura da consciência histórica, pelo desejo revolucionário: a poesia moderna é feita deste dilaceramento, desta fissura entre a analogia (as profundezas) e a razão (a historicidade). Mas sua face analógica nunca deixou de ser um reservatório das profundezas, do sagrado, da nobreza. Aliás, a literatura, a poesia em particular, foi o último domínio aristocrático que o capitalismo derrubou. Até meados do século XX a idéia de que ela enobrecia o espírito tinha bastante força.

*Sim isto é história, nós já a conhecemos bem, é a igreja profunda, mas e o sentido desta igreja para o ocidente?*

É uma **transcendência**, é aí que está o ponto: o profundo, a analogia é um transcendental. Um abismo que suga e organiza as energias em seu interior, que pára o movimento do mundo em nome de uma paz eterna, celestial (ou infernal, sei lá), um buraco negro. Uma hora este abismo é deus ou outro ser qualquer, outra hora é o sujeito, que é uma maneira mais humana, digamos, mais cristã de misturar a transcendência ao mundano: a idéia de sujeito é muito cristã e o cristianismo é uma espécie de humanismo sagrado.

*A linguagem, no caso concretista, seria outra transcendência...*

Não, não chegamos lá ainda, estamos na poesia profunda, não apressemos o passo. O transcendente aqui pode ser a linguagem sim, mas numa concepção simbolista. O importante é que a transcendência implica em construção de sistemas, ou de **estruturas** como o Derrida gostava de falar. As estruturas não são estáticas nem simples, elas se movem, proliferam, se contraem, são como organismos (outro bom nome). Mas elas têm centros ou **centro**, que é justamente o **ponto de transcendência**, o seu abismo trator, espécie de motor imóvel que está fora do jogo estrutural, que coordena este mesmo jogo do exterior. Este ponto de transcendência, abismo, ser, sujeito ou linguagem sagrada, é o deus da estrutura, o seu arquiteto onipotente e onisciente, lá onde o movimento pára. Por isto, a poesia profunda da modernidade deixa um sabor/bolor sagrado na boca e mesmo com toda sua consciência histórica há sempre uma nostalgia de fundo, um deus que se perdeu ou que está por encontrar, a paz perdida da verdade eterna. Agora se isto está nos poemas ou na leitura que se faz deles é um troço complicado de dizer. É preciso ver caso a caso, até onde um texto pode se dobrar à transcendência e por onde ele pode escapar dela, por onde ele tenta fugir dos buracos negros.

*Então a poesia profunda é uma estética transcendental, uma metafísica?*

É, um modo de conhecimento, de percepção, de nostalgia ou visada transcendental. É bom ressaltar que isto não tem nada a ver com qualidade, não se trata de poesia de má qualidade, inútil ou coisa assim, muito pelo contrário. O problema é que a transcendência sempre esteve em crise na poesia, apesar de sua situação dominante. Mas na virada do século XIX para o XX, ela já não tinha sentido para alguns poetas, para algumas atmosferas/correntes poéticas.

*As vanguardas, por exemplo...*

Sim, as vanguardas européias denunciando a sacralização e a nobreza da arte, de como esta sacralização era, no fundo, burguesa. E qual a alternativa para a arte enobrecedora, qual poesia deveria desafiar as profundidades, se opor à transcendência? Tinha que ser uma poesia da imanência, onde o sagrado, o uno, o ser não teria vez. Havia dois caminhos para isto. O primeiro, aberto pelas experiências simbolistas, era o da estruturação da linguagem como coisa, como signo despojado da analogia. O segundo era seguir o caminho do romance ou, pelo menos, de uma certa interpretação do romance, que era fazer a relação da estrutura do texto com as formações históricas. Então as alternativas eram a **poesia de estruturação** e a **poesia engajada** (engajada num sentido amplo, de consciência histórica, não apenas de denúncia social). São dois ateísmos possíveis. E ambos, de certa forma, já estão previstos na tradição da ruptura como sua contraparte desencantada, ou seja, faziam sistema com a analogia na forma de suas antíteses possíveis. Então, a estruturação e o engajamento significam, não a fuga entrópica do campo poético estabelecido, mas a afirmação de estruturas minoritárias já existentes, uma espécie de tomada do poder literário pela esquerda – e esse negócio de esquerda assumir o poder a gente sabe muito bem no que dá... O concretismo embarcou na estruturação, na linguagem-coisa. Alguns poetas, inclusive o Gullar de *Dentro da noite veloz*, embarcaram na poesia engajada. Cabral mesclou as duas tendências, estruturação e engajamento.

*Em todo o caso, o concretismo é uma recusa da transcendência da poesia profunda, uma vez que sua estética é a da estruturação da linguagem...*

Sim. O movimento é de luta contra a transcendência profunda, ou seja, uma tentativa de construção da imanência, foi um desejo concretista, mas eles não conseguiram. O que fizeram foi fundar um outro sagrado, um outro ponto de transcendência. O raciocínio parecia lógico para eles, como era para Jakobson. De que se faz a poesia? De palavras, de linguagem, de significantes. Ora, a linguagem então é a matéria, a única carne palpável da poesia para além de qualquer ilusão metafísica, é o seu plano de imanência possível, o campo no qual ela pode se desenvolver sem precisar de nada para transcendência alguma.

*De fato, não deixa de ser um empirismo, um materialismo bruto e poderoso este.*

Sim, o problema é a concepção de linguagem dos concretistas, que era (e pra muita gente ainda é assim) estruturalista, sistêmica, orgânica. Eles pensavam em termos de sistemas fechados que se inter-relacionam, que trocam valores ou entram em relação dialética. Eles questionavam a poesia modernista profunda, uma poesia subjetiva, de diluição, sentimental, chorona, verborrágica, psicológica. Tudo bem estavam certos, mas nunca questionaram a concepção de sujeito desta poesia. Só diziam o seguinte: a estrutura-sujeito não tem nada a ver com a poesia, ele só entra no circuito poético na sua ponta final, como receptora, ou na ante-sala poética, como origem das motivações psicológicas da feitura do poema, mas a verdade da poesia está na estrutura-linguagem que ela é. Então, o que eles fizeram foi apenas desvalorizar o subjetivo e sobre-valorar a linguagem. Nunca se perguntaram: o sujeito e a linguagem são mesmo estruturas? São sistemas fechados que interagem entre si de maneira relativamente estável e previsível? Eles precisavam de uma perspectiva imanente de mundo, de questionar o sujeito e a linguagem (e a sociedade) enquanto estruturas. Faltou isto à sua poesia e, principalmente, à teoria, que é fraca, mais fraca que a poesia. A teoria da poesia concreta é quase sempre um catecismo da estruturação da linguagem. Tinha fé demais na linguagem como estrutura, na sua capacidade revolucionária. Ela aceita que a linguagem é um sistema fechado, assim como o sujeito e a sociedade. Estes sistemas fazem trocas entre si, mas de forma a nunca perder sua identidade própria, suas centralidades, sua unidade enfim. A poesia se desenvolve no plano do sistema-linguagem, ela é fundamentalmente estruturação dos signos lingüísticos. Tudo o mais, o afetivo, o perceptivo, o coletivo que aparece no poema

são seres de linguagem, que remetem para fora da linguagem, para o sujeito e a sociedade, sim, mas cuja essência de verdade no poema é forma lingüística. Veja como a linguagem funciona como o último desaguadouro do universo poético, que suga e pára todo movimento, mesmo que a poesia seja altamente experimental e inventiva (e a poesia concreta era, e com furor), mesmo assim tudo conflui para o abismo da linguagem e seus rigores, veja como eles transformaram a função poética no ponto de transcendência da poesia – oh! São João Jakobson anunciador.

*Então a tentativa de imanência concretista fracassou e acabou em outra transcendência. E a outra tentativa de imanência, a engajada?*

Essa é fraca em poesia. Ela é da prosa, mas se infiltrou na poesia... quando? É difícil precisar. Em língua portuguesa já a divisamos em Cesário Verde, com aquela secura incrível, aquela linguagem chã, irônica, entre cética e imperturbável e que, no entanto, era estranhamente perturbada e perturbadora... Em Drummond o engajamento é poderoso, ágil e em Cabral é levado ao ápice da desolação: o engajamento, mais que uma poesia da denúncia, é uma poesia da desolação, do desengano ateu, eis sua força crítica. É por conta deste ceticismo ateu que o engajamento aparece como alternativa à profundidade. E os engajados também são inimigos encarniçados da igreja profunda e, muitas vezes, desafetos da nova igreja da estruturação. É só conferir a briga de foice no escuro entre Roberto Schwartz e os concretistas. O seu projeto contra as transcendências profunda e de linguagem é a afirmação da historicidade radical da literatura. Mas sem entrar em muitos detalhes, os engajados também fracassam. O motivo principal do fracasso é acreditarem numa espécie de mimese literária, num certo vício representativo que rebate a forma literária (do poema ou da narrativa) nas formações históricas. Em suma, a estrutura do texto, de uma forma ou de outra, reflete, refrata ou renega dialeticamente a estrutura do real social. O mesmo jogo das estruturas estanques, só que, desta vez, a primazia, o ponto de transcendência está na estrutura social ou, pelo menos, na complexa dialética entre a linguagem literária e as formas sociais – como na engenhosa crítica de Schwartz. É incrível como se consegue transformar a historicidade, tão atéia e materialista, em um ponto de transcendência literário. **É que toda vez que se tenta achar uma estrutura de base, um explicador final, uma poética da unidade para o texto, o que se acha, na verdade, é um buraco negro que vai, novamente, parar o movimento poético, mesmo que este buraco negro seja o mais agnóstico possível, como é o caso da historicidade.**

*Sim, mas há as soluções sincréticas para o texto, que considera tanto o social, o psicológico e a linguagem, seja na construção ou na leitura da poesia.*

Os sincretismos, os hibridismos, as mesclagens, eles não resolvem nada, só fazem a replicação, a dialética e a convergência dos pontos de transcendência, mantendo a mesma concepção de sistemas fechados em relação dialética ou de troca. No máximo, o hibridismo produz uma tensão irresolvida entre as várias estruturas: sujeito, sociedade e texto. É o que se prega, uma leitura sincrética dos autores, de Drummond, por exemplo, pois ele, afinal de contas, seria o poeta completo e multifacetado, um mestre (o *master* poundiano) em que subjetividade, rigor lingüístico e engajamento são igualmente importantes e poderosos. O que iríamos encontrar com isto? Um triplo ponto de transcendência, a santa trindade moderna, o ecumenismo das três igrejas, a complacência piedosa das crenças rivais. Mas ainda assim, transcendências, pontos de confluência onde os movimentos poéticos cessam, onde nada mais passa, nada mais pulsa, o ponto da verdade eterna transcendental. Uma provocação à parte: não seria possível extrair uma imanência de Drummond, de Bandeira e mesmo de Jorge se Lima e Murilo Mendes?

*Agora podemos retomar o Leminski, não? Ele superou os catecismos das igrejas poéticas? Ele driblou os seus pontos de transcendência?*

Sim, mas não foi tarefa fácil. É difícil de fazer. Difícil de pensar também, de saber o que se faz. Muito da poesia do Leminski, sua poesia pós-*Catatau*, é no sentido de se livrar das catequeses, das transcendências do campo literário. Muitas vezes ele cai nas armadilhas do profundo, não o subjetivo, mas numa certa metafísica oriental, clássica e até mesmo cristã. Outras vezes sua poesia se deixa sugar pelo abismo da estruturação da linguagem, rezando na cartilha concretista. Que quer dizer isto? Que o Leminski oscila, a seu modo entre a lógica analógica e a razão do poema de tendência concretista ou, por outras palavras, que ele se insere na tradição da ruptura que caracteriza a poesia moderna, como diz o Octavio Paz. Mas, para o Leminski, havia a necessidade de sair desta oscilação, de sair dos hibridismos e deslizar entre as estruturas e suas igrejas, estabelecer uma poética de movimento absoluto, não apenas do movimento relativo, interno às estruturas, mas o movimento que recusa qualquer estrutura e todo o freio, que seja puro erro. De uma perspectiva estrutural, este erro seria o errôneo, o contrário do acerto, mas de uma perspectiva imanente seria a errância, uma poética errática que recusa os fechamentos sistêmicos. Muitas vezes ele vislumbra esta errância e não consegue um bom resultado poético

*Como acontece com muita poesia marginal...*

Como Chacal, por exemplo. O problema da poesia marginal é que ela não conseguiu uma boa linguagem para o erro, não construiu os rigores da errância. É difícil se afastar dos pontos de transcendência: linguagem, sociedade, sujeito. Eles são uma referência poderosa, são como esqueletos ou gergens de rigores (não são fórmulas prontas de rigores como no parnasianismo, é mais complexo) que indicam o ‘caminho estreito’ da experiência poética e escapar deles pode resultar em obras sem nenhum estilo, nenhuma sintaxe, obras que não se sustentam como tais, que não criam mundos e se tornam meros testemunhos textuais de impressões e vivências, como é o caso de boa parte da poesia marginal. No caso do Leminski, ele já nasceu, como poeta, vacinado contra o engajamento e a poesia subjetiva. Ele dá uma entrevista divertida sobre isto, em que diz estar cagando e andando pra poesia profunda, que ele não tem psique, que é uma besta dos pinheirais... O problema maior dele é com o concretismo, com os rigores concretistas, com o ponto de transcendência de linguagem que ele vai tentar distender, desviar, corromper. Ele sabe o quanto é difícil, pois não significa perder o rigor da linguagem, perder a sintaxe, o espírito de inovação e experimentação, não se trata disso. A questão é como construir os rigores da errância, rigores feiticeiros e não sacerdotais. Estes rigores não anunciam nenhuma voz sagrada, mas liberam as vozes do delírio, irremediavelmente plurais e proliferativas. Para os sacerdotes das igrejas literárias tais rigores são infernais, pois se não respondem a nenhuma transcendência certamente é coisa do diabo.

*E o Leminski consegue isto em sua poesia?*

Em alguns poemas, sim. E, sobretudo, ele consegue, também nestes poemas, pensar o assunto mais que nos seus ensaios que, no geral, tendem para o catecismo concretista. Há um poema excepcional dele que diz “Quero forças para o salto/ do abismo onde me encontro/ ao hiato onde me falto” e arremata “Pedra, letra, estrela à solta/ sim, quero viver sem fé,/ levar a vida que falta/ sem nunca saber quem é”. É a recusa de toda a transcendência, de todo buraco negro. A princípio parece que se trata apenas de uma recusa da psique, do ser, mas, na verdade, é a busca de uma pura imanência no poema e na vida. Aliás, o caminho que Leminski encontrou para a imanência foi encharcar a poesia de vida e vice-versa, fazer poesia e vida deslizarem uma na outra. Aliás, ele pagou com a vida por isto, era intenso demais...

*Parece romântico, vida e poesia. Dor, amor, embriaguez e morte. Excesso de intensidade...*

Parece romântico, neo-romântico, (aliás é também meio *beat, rock and roll*). Pode até ser, mas enquanto os românticos (ou pelos menos é a leitura que se faz deles) tendem a ver sua perdição de vida como um passo para a comunhão com o mistério maior da vida, com o transcendente, em Leminski há a tentativa de levar o erro ao limite extremo da errância, viver sem fé, à velocidade da treva e não à velocidade da luz, como ele mesmo diz.

*Então esta interpenetração de vida e poesia é diferente da que ocorre nos românticos. Seria diferente também da infiltração de vida na poesia modernista como em Bandeira e Mário?*

Sim, pois o modernismo ainda evoca o sujeito, a vida do sujeito, a psique. Em geral a leitura que se faz do poema modernista é tratando-o como uma expressão da subjetividade, por mais que de um lado ela transborde para o oceano do ser e da analogia e, de outro, ela se fragmente e se dissipe na historicidade desencantada da modernidade. Aliás, o sujeito seria exatamente o ponto de inflexão destes contrários, o ponto de dilaceramento desta tensão, novamente a tradição da ruptura. Por isto a subjetividade poética modernista é tão complexa e cheia de nuances, oscilando entre a nostalgia, a melancolia, o ceticismo e a utopia. O poema modernista seria a expressão, a representação ou a sondagem, quase sempre fracassada, das profundezas deste sujeito em crise, fraturado, fragmentado. Com o Leminski, há uma tentativa de desvio desta trajetória, uma resistência à sondagem das profundezas, mas também à historicidade e à estruturação de linguagem que são as faces laicas e desencantadas da tradição da ruptura. Veja o caso dos afetos, da afetividade, do sentimento, ele não exclui isto de sua poesia e nem os reduz a seres de linguagem, não os fazem desaguar em estruturação de linguagem como os concretistas prescreviam. Mas também não são os afetos de um sujeito, não é a sondagem de uma psique, de uma alma, seja ela individual, nacional ou universal. Isto ocorre porque, de certa forma, Leminski tem uma concepção da linguagem e do sujeito diferente dos modernistas e dos concretistas. Para ele, a linguagem é um sistema aberto, uma atmosfera permeável que já está impregnada da vida dos homens desde sempre, uma espécie de concepção pragmática da linguagem, que não está no sistema de coordenadas dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos, não é o código e nem mesmo o movimento do código, a sintaxe do código. A linguagem para o Leminski é seu uso, é utilitária, é a sua ferramenta, imperfeita, imprevisível, impura, misturada com o mundo desde as entranhas. Ele sabia e queria a impureza da linguagem, de cada sílaba e som. Assim como via o sujeito como um sistema aberto, sem essências. Tem um poema muito bom sobre isto, sem dúvida inspirado na filosofia zen do haikai: “apagar-me/diluir-me/desmanchar-me/até que depois/de mim/de nós/de tudo/não reste mais/que o charme”. O charme, que em francês remete ao poema, é também um estado sedutor, é resíduo, rarefação, deslizamento do sujeito, é uma atmosfera contagiante, uma circulação energética, uma individuação não essencial, uma linha de subjetivação, algo que transpassa e é transpassado pelo ambiente, muito precário e poroso. Esta sua concepção imanente da poesia e da vida, da linguagem e do sujeito, que recusa toda transcendência e todo rebatimento em estruturas finais, que recusa toda fórmula da eternidade, esta imanência vai ficar realmente clara no *Agora é que são elas* e no *Metaformose*.

*Que muitos dizem ser um texto Catatauesco, um Catatau de menor fôlego.*

Bobagem, o *Metaformose* é muito melhor, mais incisivo e agudo, um texto que evita as firulas de linguagem. E, apesar de algumas semelhanças, é muito diferente do *Catatau* que é um texto desigual, superestimado como prosa de invenção, neobarroca, esta ladainha dos fiéis da igreja da estruturação. Eles admiram o Leminski como neoconcretista, como poeta do rigor da linguagem que ousou se aproximar dos *insights* de relaxo/vivência da poesia marginal e

conseguiu uma espécie de fusão zen, de hibridismo entre a expressão subjetiva de descompressão da linguagem e o rigor objetivo concretista, pendendo para este último, é claro. Eles fazem uma interpretação sincrética do Leminski, usando as coordenadas poéticas dos concretistas.

*O próprio Leminski interpretou sua poesia como uma pororoca, um encontro tropicalista entre a razão cartesiana concretista e o desbunde carnavalesco tropical.*

É, e muita poesia dele é assim mesmo, entre a razão estrutural do poema e um pensamento analógico carnavalesco, mas há poemas e textos que deslizam entre estas polaridades e caminham para a errância, para outro regime poético. Talvez Leminski não tivesse plena lucidez da tarefa que empreendeu rumo ao erro. É normal em poetas, não que eles não saibam pensar, mas costumam fazer isto melhor de forma poética, não conceituando, mas imbricando o pensamento em sensações e afetos. O Leminski foi um grande pensador, os seus poemas e textos criativos tendiam para o que Pound chama de logopéia, mas um pensador estético, que é muito diferente de um intelectual, um crítico, um teórico. Temos então que extrair este pensamento de sua obra, entender e até fabricar os conceitos que ele fareja e também discernir os problemas a que este pensamento estético responde. Temos que estender, fazer proliferar o seu texto poético. Só assim podemos usá-lo de modo fecundo. E, muitas vezes, o que se extrai daí é contra as idéias acabadas, as totalizações interpretativas que o próprio autor faz de sua obra.

*Sim, você estava falando de como no Agora é que são elas e no Metaformose a recusa da transcendência e a afirmação da imanência ficam claras. Será porque são dois textos em que há muito desse pensamento estético?*

Sim, sim. E por incrível que pareça, são textos que refletem sobre a narrativa e não sobre a poesia. É como se o Leminski, que era por natureza um poeta, precisasse falar em narrativa e da narrativa para afirmar a imanência. Como se precisasse de um outro, o outro da prosa fabular, para buscar a imanência da linguagem da poesia e da vida. Às se busca num domínio conexo o que queremos para o nosso, como se fosse preciso passar por circuitos alternativos para melhor pensar as circulações em que estamos imersos.

*Vamos falar no Metaformose, que é um texto sobre os mitos gregos. Não há assunto mais clássico, afinal. Aliás, não há matéria poética mais primordial, mais metafísica...*

É verdade, porque o mito, porque recuperar os mitos gregos na era do capitalismo eletrônico? Parece, de início, uma tarefa regressiva, nostálgica, a recuperação das profundezas mais profundas do Ocidente, uma vontade de resgatar nossa origem substancial. O próprio Leminski diz, na parte mais didática do livro, que os gregos imaginaram todo o imaginável, o que pode ser interpretado como se eles tivessem fabulado todas as verdades do homem ocidental, guardadas desde sempre em sua mitologia. Restaria a nós interpretá-las, desvendá-las, sondá-las, o que não deixa de ser uma poética da profundidade, ao estilo clássico. Mas quando partimos para o texto, ele abandona esta concepção.

*Partamos para o texto então...*

É melhor começar pelo que o texto não é. Há pelo menos quatro maneiras modernas de tratar os mitos clássicos. A **primeira** vigorou entre os poetas e mitólogos até o século XIX. É acreditar, não na veracidade das fábulas ou dos deuses, mas no mito como expressão simbólica ou metafórica da verdade da alma ou da psique humana. É a crença no mito que os Junguianos ainda têm e que a psicanálise, de certa forma, também, com o Édipo. Desta visão

do mito certamente derivaria uma poética profunda, mesmo que seja a da crise do mito, a da sua impossibilidade nos dias de hoje, como é o caso dos poemas melancólicos do Alexei Bueno sobre os deuses gregos. No *Metaformose* não há esta crença, nem mesmo a desilusão da crença: “Fábulas não são parábolas, nenhum sentido oculto, toda fábula é feita de luz. Moral da história, histórias são amorais”. A **segunda** maneira é inserir o mito na história, vincular a mitologia a um contexto social e aí as fábulas gregas vão aparecer no contexto de uma sociedade aristocrática. É a leitura dos mitólogos no século XX, que não acreditam mais no mito e o vêem como um fenômeno histórico. Também este não é o caso do *Metaformose*, que não remete às formações da sociedade grega, a não ser em sua parte didática, onde Leminski toca levemente no assunto. A **terceira** leitura do mito é a que Levi-Strauss engendrou com sua antropologia cultural, numa tentativa de determinar a estrutura simbólica das culturas, que vai buscar uma espécie de lei do mito não nos seus conteúdos, mas nas suas relações formais. Muito próximo disso está a **quarta** leitura, também estruturalista, que busca uma espécie de forma geral da narrativa, muito técnica e abstrata, todo aquele troço que começou com o Propp (que não queria bem essa forma geral, mas foi o inspirador para sua procura posterior, não é à toa que Propp é o personagem central do *Agora é que são elas*), passando por Greimas e Genette. Estes dois últimos modos de ler o mito são os mais interessantes para nós, porque vão convergir com a poética concretista, amante do estruturalismo. E são neles que o texto do *Metaformose* se detém mais, justamente para evitá-los. Há todo um cuidado para que a proliferação mítica não caia no buraco negro ordenador do estruturalismo, para que a forma da linguagem não surja como um ponto de transcendência. Esta é a armadilha da qual Leminski se encontra mais próximo e justamente a que ele esconjura com mais vigor: “Não há lugar para sonhar com uma fábula que seja a soma de todas as fábulas, a Fábula total, a Fábula universo. Fábulas são sábias. Não há nenhuma fábula sobre isso”

*Sim, Metaformose recusa todas estas leituras do mito. E o que ele coloca no lugar?*

Todas estas leituras vinculam a estrutura do mito, da narrativa em geral, a uma outra estrutura de fundo: à estrutura profunda do homem universal, à estrutura social da Grécia pré-socrática, às estruturas formais da cultura ou da linguagem narrativa. São leituras transcendentais na medida em que estabelecem um fora para o jogo fabular, este fora é uma estrutura primária que move, sustenta e explica o movimento da estrutura fabular. Como evitar estes abismos transcendentais que param o movimento das fábulas? Como atingir a pura imanência? É dizer, como Deleuze diz, não há unidade, não há centralidade, não há sentido (verdade) nem leis formais que regem o jogo das fábulas. No mundo das fábulas não há o jogo do dentro e do fora. Formulado de outro modo, tudo é fora, pois quando só existe o fora não há possibilidade de haver um exterior imune ao movimento, nenhum motor imóvel controlando a circulação das fábulas: “elas se expandem em todas as direções, entrópicas, auto-proliferando-se, alimentando-se do cadáver putrefato das fábulas já existentes.” Até os homens, que contam os mitos, aparecem, em certo momento, como seus meros reprodutores, como pontos de passagem das fábulas, que perfazem um mundo próprio sem dever sua existência e seu movimento a nada nem ninguém: “As histórias, sozinhas, se contam entre si. A história do Minotauro narra a saga de Perseu para um público de Medusas. Os homens são apenas os órgãos sexuais das fábulas”. O universo das fábulas que Leminski constrói no *Metaformose* é muito parecido com o que Deleuze & Guattari chamam de rizoma no início do *Mil Platôs*. É a construção estética da idéia de rizoma.

*É um troço bem barthesiano esse, a própria escritura fabular se tecendo. Mas não se corre o risco de se construir, assim, um mundo das fábulas totalmente alheio ao dos homens, fechado em si mesmo? Um mundo ideal. E desse ideal para a transcendência é um pulo...*

Não, não. Não é um mundo fechado, é um sistema aberto, um universo imanente, um Corpo sem Órgãos. Os homens, a sociedade, são outros corpos, outros universos imanentes. A imanência implica apenas que não há pontos de transcendência, não implica em fechamento, muito pelo contrário, ela é a abertura extrema, a porosidade máxima que se pode num corpo. Dizer que as fábulas não devem nada aos homens, que elas se contam a si mesmas, não significa erigir um mundo ideal das fábulas, onde os homens são apenas fantasmas, é apenas dizer que o movimento das fábulas não pode ser rebatido no mundo dos homens, que ele não é a representação de uma verdade que está na sociedade ou na psique do homem. O movimento das fábulas, para Leminski, é de produção e não de representação, elas não representam nada, “Que significam fábulas, além do prazer de fabular?”. Há, em *Metaformose*, duas realidades, dois níveis de acontecimentos, duas corporeidades: as fábulas e os homens. Como estas realidades se organizam, como se distribuem umas em relação às outras? Como se trata de arte, para responder estas questões é preciso se perguntar como isto se resolve esteticamente.

*E como é?*

É um texto simples, o *Metaformose*. Nada das *finesses* barrocas do *Catatau* ou das *Galáxias*. Nada de metafórico ou simbólico, nada de alusivo ou elíptico. É muito bruto. Leminski é um poeta bruto, sem muita sutileza. A princípio, parece que o texto não tem consistência, não tem densidade, é como se fosse um moto contínuo em que se transita entre as fábulas ou pedaços de fábulas misturadas aleatoriamente a fragmentos de idéias e pensamentos. O texto salta continuamente entre fábulas e idéias, na verdade, corre entre elas. Daí a falta de consistência, a impressão de que se está diante de algo sem densidade, diante de puras circulações, de energias. Mesmo que uma idéia seja desenvolvida, que ela reapareça em outro lugar do texto, isto é, seja obsessiva, como a idéia de que as fábulas não têm um ponto de transcendência, que emerge de diversas maneiras em vários lugares do livro, mesmo que haja essa insistência de certas idéias, a impressão que se tem é de fluidez, como se algo palpável se esboçasse no movimento ondulatório do texto para novamente mergulhar nele como energia indiferenciada. Trata-se de ondas, de compor um texto em ondas, como uma atmosfera ou um campo energético. Leminski retirou tudo o que poderia fazer refluir estas ondas, como a metáfora, o símbolo e até mesmo a estruturação de linguagem: a linguagem aqui procede por proliferação, não a do tipo neo-barroca, não estamos falando de um jogo auto-referente, mas de uma proliferação em que o texto se precipita em idéias, em perceptos e afetos, verdadeiramente construtiva. A proliferação neo-barroca das *Galáxias* é ainda reflexiva, um labirinto de espelhos literário, uma espécie de narcisismo da linguagem poética que gira loucamente, mas sempre em torno de si mesma. Leminski nunca quis só o texto, a literatura, o livro, a citação, ele quis que o livro se lançasse para fora de si, que o texto estético atingisse o ponto do pensamento, dos afetos, da vida. Neste aspecto ele é muito parecido com o Gullar e é por isto que a proliferação da linguagem no *Metaformose*, apesar de sua rudeza e despojamento, e até de um certo descuido, é mais interessante que a das *Galáxias* e a do *Catatau*, pois ela abandona o labirinto de espelhos neo-barroco. É literatura, sim, mas que não quer o narcisismo literário.

*E como fica a relação entre fábulas e homens no Metaformose?*

Há um ponto, ou melhor, uma linha de inflexão entre os dois, que é o Narciso: trata-se de uma fábula, de um elemento fabular ou de um homem? Esta ambigüidade irá percorrer o texto de ponta a ponta e não se resolverá, antes, ela vai se desdobrar, se recolocar o tempo todo. Ora Narciso são os homens, ora é coisa fabular. A partir daí, há todo um imbricamento entre as duas ondas imanentes que povoam o texto, as fábulas e os homens. Veja que se tratam de ondas, de sistemas abertos e porosos e não de estruturas. Não é a estrutura das fábulas de um

lado e a estrutura da psique ou da sociedade, de outro. São duas ondas, duas atmosferas se entrecortando continuamente em seus mínimos fluxos. A sua relação não é reflexiva nem dialética, as fábulas não representam a ordem dos homens ou vice-versa. Dialética e reflexividade são relações estruturais, entre estruturas, que não cabem a sistemas abertos, que se organizam como ondas. A relação entre as fábulas e os homens é de interferência recíproca, como dois campos de energia que interagem microscopicamente, tornando difícil traçar o limite onde começa um e termina outro. Homens e fábulas são diferentes em sua natureza, mas os limites entre eles são indiscerníveis, pois sua interação se dá por limiares, pois as ondas (marítimas, atmosféricas, energéticas) passam de uma a outra por limiares e não por limites. Um necessita do outro, pois não há nem fábulas sem homens, nem homens sem fábulas, mas a existência de um não espelha a do outro, não representa o outro. São ondas que deslizam umas sobre as outras incessantemente. Os homens precisam das fábulas pra explicar o mundo e as fábulas necessitam dos homens para procriar, como se fossem dois corpos, duas espécies em simbiose. É uma visão inumana das fábulas, como se elas tivessem sua própria vida, não uma vida ideal, celestial, mas concreta, tumultuada, povoada de perigos, mortes e nascimentos e, ainda por cima, dependente, em parte, dos homens que as contam. As fábulas permanecem, os homens as compartilham, mas também as modificam e às vezes as esquecem, ou seja, elas morrem. Do mesmo modo a vida dos homens depende parcialmente das fábulas: o que seria de nós sem a capacidade de narrar, de lembrar e ordenar coisas e eventos na duração, sem a capacidade de acionar as fábulas, enfim? Esta é a relação que Leminski estabelece entre homens e fábulas, de acionagem, ambos necessitam acionar-se mutuamente para viver, fazer disparar o processo de vida um do outro. Parece estranho pensar assim, mas se atentarmos bem para a concepção de discurso que o Foucault tem, toda aquela circulação discursiva, aqueles dispositivos que passam pelos homens e os dispõe no mundo, é muito parecido com este mundo fabular do *Metaformose*.

*E onde está a imanência nisto tudo?*

É um mundo de puras circulações, puro movimento, sem pontos de apoio, sem origem nem fim, sem totalidade nem unidade, sem motor imóvel nem juízo de deus. As fábulas circulam nos homens que circulam nas fábulas, e nem homens, nem fábulas, nem qualquer outra instância possui as explicações ou os controles para o movimento, para as transformações incessantes. Então, fábulas e homens formam um universo imanente, são duas ondas precárias deste universo, a onda dos signos, que narra e explica, e a onda dos corpos, que vivem a vida biológica dos homens. Neste universo não há possibilidade de transcendência exatamente porque o explicador, que é o signo, a linguagem, a fábula enfim, este explicador não remete para nenhuma transcendência, nem mesmo de linguagem, pois está no mesmo nível de precariedade e devir que a vida humana, embora a vida das fábulas seja de uma natureza totalmente diferente. Não há uma celebração da verdade dos mitos, nem a busca de qualquer outra instância que os explicaria finalmente tais como a psique humana, as formações sociais, a estrutura simbólica ou as formas de linguagem, como se o mito fosse a expressão metafórica desse explicador final. No *Metaformose* há simplesmente uma afirmação, ao mesmo tempo sóbria e radical: a da pluralidade intransitiva das fábulas, mas também da vida humana, ou seja, a afirmação da imanência pura de um cosmo em que fábulas e homens estão imersos como acontecimentos.

*Você usou conceitos de Deleuze & Guattari para explicar o Leminski, como rizoma, devir, CsO acontecimento, o que é bem interessante. Mas esta insistência em extrair um Leminski deleuziano não poderia matar a singularidade do poeta e dobrar a sua obra às exigências de uma teoria ou filosofia?*

Não, não se trata de explicar o Leminski por meio da filosofia de Deleuze & Guattari, se bem que o efeito final pode até ser este, pois é da natureza do pensamento filosófico criar conceitos aplicáveis a certos problemas: então o problema estético Leminski seria explicável ou respondido com a solução conceitual Deleuze & Guattari. De certo modo você tem razão, digamos que os conceitos filosóficos dos autores do *Antiédipo* se aplicam bem ao problema Leminski ou, pelo menos, aos problemas que sua obra coloca. Mas talvez possamos pensar de outro modo, assim: que a obra de Leminski, particularmente o *Metaformose*, é já uma resposta estética bem acabada ao problema de como escapar da transcendência e instaurar a imanência, que é o mesmo problema ao qual a obra destes pensadores procura responder filosoficamente. Então, o que temos não é a filosofia de Deleuze & Guattari como chave conceitual para decifrar a poesia de Leminski, mas uma convergência de soluções para um mesmo problema que se impõe ao ocidente pelo menos desde o fim do século XIX. É claro que a solução de Deleuze & Guattari é conceitual e a de Leminski é estética, mas são afins. A relação entre Leminski e estes filósofos é de afinidade, de ressonância como dizia Deleuze. Eles fizeram obras que ressoam umas com as outras, cada um em seu campo específico e por conta própria, sem se conhecerem. Porque os conceitos do *Antiédipo* e do *Mil platôs* servem tão bem para falarmos do *Metaformose*? Não seria por conta de uma espécie de afinidade que eles mantêm com o pensamento-poesia de Leminski? Ora, isto é perfeitamente factível. As pessoas podem até estranhar quando aproximo o *Metaformose* do *Poema sujo*, quando encontro pontos de contato entre estes dois textos de intenções (textuais) tão diferentes, mas isto é aceitável, é literatura comparada. Porque não se pode aceitar que entre uma obra literária e uma filosófica não possa haver linhas de contado, espécies de isomorfias assimétricas do espírito? Assim, uma obra teórica não seria só o explicador da obra literária, mas, apesar de suas diferenças, que não são pequenas, teria uma espécie de empatia com ela, uma afinidade mágica, como acontece na amizade: os amigos são seres diferentes e, no entanto, afins, muito antes de se conhecerem e, se o encontro ocorre de fato, é como se um iluminasse a vida do outro. Os amigos (e os amantes também) dizem um para o outro: se você não aparecesse eu não saberia, mas era exatamente uma vida como a sua que a minha desejava. Não para que as vidas se tornem mais completas, nada desse papo furado de carmetade ou alma-gêmea, mas um amigo, uma amada, uma obra (as obras que gostamos são nossas amantes) são como terras novas e fecundas que se avizinham, por onde nosso espírito se prolonga com alegria. Então, o que existe é esta amizade entre a obra do Leminski e a de Deleuze & Guattari, mesmo que uma não saiba da existência da outra.

*E nós somos os amantes destas obras?*

Sem dúvida, a relação dos homens com as obras literárias, com os signos enfim, é a do desejo, é a mesma relação dos homens com as fábulas: uns fecundam os outros sem cessar.

*Que outras obras de poesia brasileira mais atual seriam amigas das de Leminski?*

Deve haver uma porção delas, pois a literatura, depois de meados do século XX entrou numa espécie de crise definitiva. Por um lado ela entrou demais no mercado, no jogo das premiações, esse troço todo. Por outro, ela deixou de ser um estado, ou uma igreja, deixou de ser a nobre expressão da alma de uma nação, do homem universal, da sociedade. Ela foi desincumbida do peso de representar estes paquidermes espirituais, de enobrecer a alma e atingiu uma leveza, uma marginalidade e uma liberdade com a qual vários escritores sonharam. É claro que isto tem seu preço, que é o de viver no submundo, no quase anonimato, ser, como diz o Augusto de Campos, um pulsar quase mudo. Mas quanto à sua pergunta, essa poesia que tende à imanência, uma espécie de tradição maldita em poesia, pode estar em autores muito diferentes entre si, como no Ferreira Gullar do *Poema Sujo*, em Manoel de Barros, Sebastião Uchôa Leite, no Augusto de Campos pós-concretista...

*No Augusto de Campos?*

Sim, no Augusto. É preciso extrair o leite imanente que brota e nos grita de seus popoemas visuais, contra as crenças estruturantes do próprio poeta, que é um sacerdote-mor da igreja da estruturação. Para isto é preciso pensar a sua poesia com sobriedade e rigor crítico, pensar e não simplesmente louvar, como fazem os seus discípulos basbaques, que repetem sempre o mesmo catecismo, a mesma cantilena concretista da invenção, do neo-barroco, do rigor conciso, essas baboseiras automáticas da igreja da estruturação da linguagem.

*E o Gullar, que parece estar no extremo oposto do Leminski e do Augusto, com uma poesia que passa pela expressão subjetiva e pelo engajamento?*

Realmente, o Gullar começa com uma poesia de expressão subjetiva, passa brevemente pelo concretismo, sem nunca ter tido convicção pelo movimento e depois se volta a uma poesia de engajamento. Todas estas passagens se dão por impasses, por crises, como se cada fase desaguasse num apocalipse poético depois do qual só restasse o silêncio. São mortes poéticas. Digamos que o *Poema sujo* seja a resolução possível destas mortes, a vida possível da poesia para o Gullar. Muita gente pensa que o *Poema sujo* é uma espécie de síntese de toda a sua poesia anterior, já que neste texto há um diálogo com os outros e um aproveitamento de certas construções, a retomada de certas matérias, dilemas e obsessões do poeta. Mas o fato é que o *Poema sujo* é muito mais uma ruptura do que uma síntese, a ruptura mais radical de Gullar com sua obra anterior, no sentido em que ele, de fato, entra para outro regime poético. Talvez a palavra ruptura não seja boa, por dar uma idéia de antítese, de polaridade dialética, que é um movimento previsível num sistema fechado. A objetividade concretista, por exemplo, é uma polaridade diametralmente oposta ao subjetivismo modernista e faz sistema com ele. O melhor seria falar em escape. O *Poema sujo* é um texto de fuga, de deslizamento absoluto por entre os pontos de transcendência poéticos.

*Como assim?*

É preciso nos perguntar sobre as crises da poesia do Gullar, qual o significado delas. Em *A luta corporal*, ele começa a poesia na fratura que os poetas modernistas se instalaram e aprofundaram até o limite, que é a da ironia, a da consciência poética perturbada pela perda da aura. O Octavio Paz talvez tenha sido quem melhor expôs esta fratura, com a tradição da ruptura, a idéia de que a poesia moderna se instaura no espaço paradoxal de uma nostalgia analógica e uma utopia histórica, um desejo de volta ao paraíso combinado com o de uma revolução libertária. Independente de outras motivações, como os problemas da nação e a revolta contra a fôrma parnasiana, a tarefa mais urgente do modernismo foi retomar e colocar esta questão no panorama da poesia brasileira, pois os parnasianos não tinham nem idéia do que se tratava, presos na sua atmosfera neoclássica, deslocados da modernidade. O melhores modernistas levaram esta fratura ao extremo, aguçando a crise entre analogia e historicidade quase ao ponto de sua explosão. Assim é a poesia de Drummond, Murilo, Jorge de Lima e Bandeira. O concretismo não deixa de ser uma tentativa de saída deste impasse, pela afirmação da concreção da linguagem poética, na esteira de Cabral que também tenta sair do impasse. *A luta corporal* parte exatamente desta fratura, no momento em que ela se encontra mais aguda, ou seja, exatamente quando o impasse entre a analogia e a historicidade parece não ter mais solução. João Luiz Lafetá observa bem como os poemas de *A luta corporal* padecem de uma tristeza quase doentia ante constatação da irremediável fugacidade, casualidade e incomunicabilidade das coisas e dos seres no mundo. Há, neste poemas, um desejo de permanência, sentido e comunhão, ou seja, que o mundo fosse uma espécie de cosmo analógico ou que, pelo menos a poesia fosse capaz de recuperar este cosmo pela

linguagem. Mas nem mesmo a linguagem poética é capaz dessa recuperação, restando a ela a constatação, o lamento e, por fim, a auto-dissipação como resultado de seu fracasso. *A luta corporal* é a expressão da insolubilidade da tradição da ruptura. É como se a analogia, um dos pólos desta tradição, não fosse mais factível, nem como desejo, como se esta saudade metafísica de um cosmo espelhado não estivesse mais no horizonte possível dos homens. Era uma crise metafísica, da impossibilidade da analogia, mesmo misturada com a historicidade. *A luta corporal* é a consciência e o desespero diante deste impasse, pois até então a tradição da ruptura, com sua metade metafísica e sua contraparte histórico-revolucionária tinha sido um terreno fecundo para a poesia, tinha sido, na verdade, o terreno poético por excelência da modernidade. Então, de que a poesia do Gullar fugia? Deste impasse. Particularmente, ela fugia da metafísica, da analogia, da instauração de horizontes do sagrado na poesia, mesmo do sagrado corrompido pela historicidade. É isto que Gullar, que Cabral e os concretistas não queriam mais, que não cabia mais na poesia de meados do século XX, no mundo tecnológico e desolado do pós-guerra. Por isto esta guerra empreendida contra o sujeito, a psicologia, a afetividade, e até contra a nação, contra um certo ufanismo disfarçado que atravessava a busca pelo Brasil real, que não deixava de ser a sondagem das profundezas de um sujeito coletivo, pois o modernismo deslocou para estes elementos a tradição da ruptura. A subjetividade, individual ou coletiva, era o palco no qual se digladiavam a saudade analógica e os ímpetos revolucionários, a nostalgia da unidade perdida e utopia de um novo homem. Mário de Andrade talvez não seja o melhor poeta modernista, mas é em sua poesia que esta tradição da ruptura vai aparecer com mais força enquanto expressão do sujeito, pois Mário é o poeta do sujeito, da subjetividade individual que emerge e se confunde com a nação. E ambos, indivíduo e nação, encontram-se dilacerados entre dois pólos do desejo, que são exatamente os pólos da analogia e da historicidade, do arcaico e do moderno, do primitivo e do civilizado: de um lado, a unidade, o sentido e a comunhão e, do outro, a fragmentação, a casualidade e a desagregação.

*Sim e o Gullar? Como ele soluciona o problema?*

Não há solução, há escapes. A tradição da ruptura é um paradoxo, um bom paradoxo, muito fecundo. Os poetas modernos nunca resolveram o paradoxo, apenas o retomaram, aprofundaram-no à sua maneira, levaram-no à exasperação extrema. O paradoxo era, na verdade a solução para a seguinte questão: como a poesia pode sobreviver num mundo sem magia, sem sagrado, num mundo histórico e agnóstico? Não há como abrir mão do desejo analógico, mas também não há como não se deixar seduzir pela historicidade e pelo ímpeto revolucionário, pela utopia. Era a pergunta dos românticos europeus e foram eles que instauraram a poesia neste campo tenso em que não se queria perder nem a nostalgia nem a utopia, nem a metafísica nem a história. A poesia de Baudelaire deu consistência e consciência até então inéditas a este dilema romântico, foi a poesia da lucidez moderna, uma alucinada poesia da lucidez, uma espécie de simbolismo realista, a expressão brutal do paradoxo. O problema é que este paradoxo parece não ter sido mais fecundo a partir de meados do século XX. Na verdade, algumas vanguardas do início do século já não acreditavam mais na sua eficácia, mas só no pós-guerra ele deixa de ser uma alternativa poética. Que fazer então? **Uma poesia voltada para a linguagem?** concretismo. **Para a historicidade?** Gullar de *Dentro da noite veloz*, Cabral de *Morte e vida severina*. **Para uma dialética de ambas as coisas?** Toda a obra de Cabral. Mas há dois problemas com estas fugas. O primeiro é que elas acabam colocando outro ponto de transcendência no lugar da analogia, outro sagrado. No caso da poesia concreta é **a linguagem, a estruturação da linguagem**. No caso da poesia social é **a historicidade, as formações históricas**. **Elas na verdade não mudam o regime poético mas, dentro do mesmo regime, erguem novas polaridades, novas estruturas (a linguagem, a sociedade) a serem representadas pela estrutura da poesia, não se sai do jogo das estruturas**. Por isto elas ainda continuam

estranhamente metafísicas, quando seu desejo era escapar à metafísica. O segundo é que estas fugas se fazem por meio de alijamentos, da rejeição de certos conteúdos e procedimentos poéticos. Por exemplo, afeto não pode, é coisa de sujeito, é psicologia, é idealismo, a poesia tem que ser impassível, se concentrar na construção da linguagem, que é a matéria sensível do poema. Transe, inspiração também não, é dádiva divina, metafísica, o negócio é estudo, talento, trabalho, geometria. Percepção mágica, vislumbre de mistérios são coisas das esferas celestiais, vetado, perceba o mundo como um cientista, melhor, como um engenheiro. É muito cerceamento, muita limitação. Tudo bem, para poetas como Cabral, como os concretistas está tudo bem, é por aí que eles são fecundos, mas para alguém como o Gullar e o Leminski, não. Eles são poetas do afeto, do transe, da magia, vêem o mundo atravessado de magias de ponta a ponta, têm uma sensibilidade mágica das coisas. Como fazer então para que esta magia não caia no sagrado, para que os afetos não se abismem em psicologia e o transe não seja dádiva de deus? Como evitar a visão analógica do mundo, como escapar da metafísica subjetiva fazendo uma poesia povoada com estes elementos que parecem ser a constituição mesma da analogia e da subjetividade?

*O surrealismo seria uma saída...*

Talvez. Mas talvez o surrealismo reponha a metafísica por linhas tortas, talvez não seja imanente o suficiente e o seu anarquismo onírico ainda remeta indiretamente às profundezas, a uma alquimia que busca a pedra filosofal do desejo e do inconsciente, ao cosmo espelhado da analogia. Cabral sempre desconfiou do surrealismo, com o qual flertou no início sob a influência de Murilo Mendes. O Leminski parece que não gostava, colocava no saco da poesia profunda, os concretistas perdoavam, se a linguagem fosse rigorosa, como sempre. O Gullar parece que gostava dos surrealistas ou, pelo menos, do seu comportamento anárquico, mas sua poesia não caminha por aí, talvez um pequeno flerte em *A luta corporal*. O surrealismo, no mínimo, guarda uma certa tentação de retomada metafísica.

*Como fazer, então? Como poetas do mágico e do transe, poetas líricos enfim, poderiam fugir das profundezas subjetivas?*

Magia, transe, afetos não remetem obrigatoriamente à analogia, à metafísica, à subjetividade. Este é um engano crítico, tanto dos partidários da poesia profunda, quanto dos defensores do engajamento e da estruturação. As profundezas não são sinônimo do mágico, do afetivo e do transe, como se a simples presença destes elementos no texto poético implicasse na sondagem profunda de um ser ou de uma subjetividade, ou seja, implicasse em poesia metafísica. Emil Staiger nos mostra como o lirismo não significa a expressão da subjetividade, mas de um estado em que não se é possível discernir sujeito e objeto, aquém do estabelecimento destas estruturas, aquém da significância e até mesmo da referência. O poema como expressão da subjetividade, como sondagem das profundezas subjetivas é um trabalho posterior ao lirismo (que pode ser intrínseco ao desenvolvimento do poema ou exterior a ele, como trabalho interpretativo) e consiste exatamente em fazer estes movimentos incessantes e proliferativos do lírico se depositarem num abismo que dê a eles unidade, limites, imobilidade, o abismo do ser, do sujeito. A profundidade implica em fazer a magia transcender no sagrado, o transe se elevar em contemplação e os afetos se tornarem sentimentos do eu ou de deus. Somente depois deste trabalho de conversão (nos dois sentidos da palavra) é que o lirismo será a representação dessas profundidades, que a sua magia plural será a expressão de um sagrado universal, os seus transes serão os vislumbres da contemplação das verdades profundas e os afetos se tornarão manifestações dos sentimentos subjetivos ou divinos. Mesmo que as profundezas estejam em crise, que sua identidade esteja perdida e sua unidade fragmentada, elas estão lá, como o horizonte perdido ou por recuperar, é a analogia que não se tem mais num mundo descrente e que a poesia repõe como nostalgia, mesmo que seja como uma

impossibilidade: o mundo analógico onde tudo a tudo se assemelha e com tudo comunga está lá, no horizonte quimérico da poesia moderna. No fim das contas, há uma estrutura, a das profundezas. A estrutura da poesia tem que exprimir a forma de conteúdo das profundezas, onde repousa (ou repousaria, pois a dúvida é o veneno moderno contra as certezas analógicas) a verdade. **O que a poesia da estruturação da linguagem faz em resposta à esta sacralização?** Recusa as profundezas e diz: a poesia é imanente, a imanência da poesia é a forma da linguagem em perpétua invenção porque a linguagem é a concreção do poema, é sua única matéria palpável e a invenção é o antídoto à estática que leva à sacralização. É curioso, pois parece realmente a fórmula revolucionária da imanência, a poesia só deve explicações a si mesma, só se diz a si mesma, não exprime, não representa nada exterior, não cai em nenhum abismo fora dela. E ainda por cima é uma constante invenção de linguagem, uma estruturação sem fim. É estranho porque esta solução de dobrar a poesia sobre si mesma, a linguagem sobre a linguagem (a função poética como fim último do texto) em movimento contínuo, esta solução é como se fosse um movimento de duplicação de sua própria estrutura. Ao contrário do que se desejou com isto, não há aí uma fuga da representação, uma substituição efetiva da representação pela produção ou pela construção, mas sim uma auto-representação, uma dinâmica auto-representativa: o poema representa o seu duplo, que é ele mesmo enquanto estruturação de linguagem. Daí o infundável jogo de citação e erudição, o narcisismo da literatura, aprisionada pela sedução do espelho que só lhe mostra a própria face, a transcendência vazia do texto no si mesmo de sua estrutura. Há movimento, invenção, labirintos, metamorfoses, sim, mas no interior da linguagem e quando o fora (a sociedade, o sujeito) entra no movimento é mediado por relações estruturais. **O que a poesia engajada faz?** Recusa as profundezas e diz: a imanência da poesia é a história, a materialidade da vida dos homens que fazem e lêem poesia. Tudo é irremediavelmente chão histórico. Não há afirmação mais verdadeira que esta: a poesia realmente é histórica. Então a forma poética se relaciona de alguma maneira (refletindo, refratando, negando, dialogando) com as formações sociais. Nada mais justo, sempre há de se achar tais correspondências entre texto e contexto. Eis, então, a fórmula da imanência, a estrutura da poesia representa de algum modo, mesmo que construindo alguma coisa contra, as estruturas sociais, que são, por sua vez formações históricas que nada devem ao divino. O problema, novamente, é esta relação entre estruturas (texto e sociedade, ambas atérias, veja só), esta insistência na representação, esta busca pela verdade do texto que vai estar, agora, nas formações sociais. Do ponto de vista da história e das ciências humanas pode até ser um bom caminho, mas de uma perspectiva crítica que obrigatoriamente deve partir do texto poético, é uma transcendência, o estabelecimento de uma verdade fora do texto e que será expressa por ele, mesmo que o sentido desta expressão seja a negação e o confronto.

*Como fazer então?*

Parece que o Leminski e o Gullar sentiam (no sentido de intuir, pressentir) que era necessário abandonar estas relações estruturais, de representação ou auto-representação. Era preciso liberar o poema destes abismos, que eram um peso para eles. É como se eles quisessem atingir a natureza selvagem do lirismo, de transe e magia: algo como o espírito dionisíaco da poesia, para recuperar Nietzsche e, ironicamente, os gregos, já que foi lá que ele bebeu para criar o conceito. É o que *Metaformose* e *Poema sujo* fazem. Quase se pode dizer que estes textos recusam ser uma estrutura, recusam representar a verdade do que quer que seja. Há neles uma espécie de consciência da imanência se tecendo, que se recusa a ser rebatida em pontos de transcendência, não se querem expressões de um sujeito individual ou coletivo e nem estruturação de linguagem. Eles fazem um mundo, são feitos no mundo, são fluxos no mundo. Sua função é se conectar com outros fluxos e não exprimir algo. Quem diz eu no *Poema sujo*? O Gullar tem uma explicação curiosa. Ele afirma que o indivíduo concreto, que a personalidade do poeta, é fundamental para a poesia, mas na medida em que ele diz por

outros, em que ele se confunde com os outros que não têm voz e que, no entanto, também fazem a história, ou seja, que é preciso dar voz a estes outros, fazer minha vida passar por eles, fazê-los passá-los por minha voz de poeta, por minha vida, pois estes que não têm voz também fazem a história. Mas não se trata de praticar uma espécie de história do cotidiano, pois estamos falando de arte, de poesia. Trata-se, antes de devir. Novamente, é muito parecido com Deleuze & Guattari, com o conceito de devir, que é sempre um devir minoritário, um devir negro, devir criança, devir mulher e até devires inumados, devir animal, celular, devir todo mundo, devir cósmico. E, de fato, o *Poema sujo* tem todos estes devires, humanos e inumanos, estes transes que vão levar um menino a passar pelos humildes, pelas árvores, pelas ruas de São Luiz, pelos objetos enterrados no quintal e pelas tardes, seres e coisas que, por sua vez, passam por ele e por sua voz de poeta: um historiador jamais faria uma coisa dessas, o devir não concerne à história, embora parta dela ele escapa às formações históricas. Então, o eu do *Poema sujo* é o José Ribamar criança e adolescente, sim, sem ele não haveria poema nem a vivência de São Luiz, recordada no poema. Mas o que importa é que o José Ribamar não fala de sua história particular, pois ela não tem a menor importância pra ninguém, o importante é que esta história particular é uma história, a história de um menino, de um jovem numa cidade. Novamente Deleuze: um menino, um é qualquer um, um qualquer, é muito vagabundo o indefinido. Este artigo indefinido (um) é que faz passar outras pessoas e até mesmo outras coisas, animais, vegetais, afetos, transes, tardes, percepções mágicas, atmosferas, delírios e acontecimentos por este um. O um em que devém/transita o poeta (o um poético) não é mais o sujeito, é um operador de fluxos de passagem, dos fluxos de uma cidade, dos fluxos de memória, da imanência da vida urbana lembrada. Nada aí se abisma em ser, em linguagem e nem mesmo em história, pois o poema não organiza seus fluxos como representação destes transcendentos, mas os fazem circular incessantemente: a relação do poema com o seu fora é de devir, de conexão produtiva: o mundo passa pela linguagem que passa no mundo que passa, por sua vez, nos sujeitos que se precipitam no mundo e na linguagem: tudo devém tudo, há apenas conexões de fluxo. É por isto que o poema nos passa a impressão de um campo energético (como o *Metaformose*), o movimento não cessa em nenhum abismo: sujeito, linguagem e história são evitados enquanto estrutura e buscados enquanto fluxões, linhas de devir.

*Bem, se passássemos o resto da madrugada aqui ainda não seria suficiente, mas já alongamos esta entrevista para além de todo e qualquer bom senso, em se tratando de material para a internet, uma mídia de leituras rápidas. Se alguém chegar a este ponto da entrevista já terá sido um ato de heroísmo.*

Ou de paciência.

*Obrigado.*

De nada.

## **APÊNDICE B – Diálogos impertinentes 6: a grafia literária**

*Escrito em novembro de 2008, antes da redação da terceira parte (conclusão) da tese.*

w - estava lendo o alexei bueno ontem. tem boa verve, uma musicalidade mordente, perturbadora. sons e imagens em profusão. cria ambientações estranhas, sombrias, funestas, obscuras, fantasmagóricas

fa - bolorentas

w - como?

fa - bolor, mofo. o homem é mesmo bom, tem talento, mas faz poesia como no fim do século xix, como um simbolista, um neo-simbolista. pelamordedeus, estamos no século xxi, a metafísica não responde, a grafia se eletrifica e ele criando atmosferas de mistério-romântico-simbolistas, se espantando com os abismos da alma humana, da vida e da morte, fazendo poesia profunda, ah vai

w - ora, mas boa parte do bom modernismo não deixa de ser uma espécie de regressão criativa ao passado, de evocação do ser, de uma metafísica destrocada (make it new, pound, eliot, jorge de lima). por ser regressão não quer dizer q seja bolorento. a tradição literária, religiosa e metafísica que jorge de lima recupera na invenção de orfeu é absolutamente atual, tratada por uma perspectiva de nosso tempo e que nos interessa. além do mais a poesia de hoje não é a da abertura total? não é a da possibilidade de recuperar e se ligar a qualquer tradição, de ler a tradição como a um dicionário, como uma sincronia à disposição do agora? ora, o alexei recupera o simbolismo, o romantismo, os gregos, os mitos gregos. é pós-moderno

fa - tudo tem o seu tempo. o modernismo é a crise máxima, talvez última (e certamente exuberante) da literatura. a literatura, até o advento romântico se moveu num espaço disciplinado pela metafísica, pelo controle que o ser impunha à letra. na europa, a subjetividade e a historicidade romântica romperam com estes grilhões metafísicos impostos à ficção literária

w - mas o sujeito e mesmo a história não acabam por se tornar abismos transcendentais, explicadores finais? a literatura deixa de ser espelho do ser e passa a ser expressão do sujeito ou representação da sociedade. não se está apenas mudando a verdade de fundo que a forma literária vai imitar, fazer a mimese?

fa - sim, sim. o sujeito e a sociedade acabaram, na maior parte das vezes, fundando outras metafísicas, outras verdades de fundo. mas o importante foi que a subjetividade e a história foram um gesto de rompimento com o ser, com o universal. o acontecimento da ruptura, o limiar do classicismo. depois desta primeira ruptura, nunca mais se respeitará a metafísica, mesmo as modernas. se se pode matar deus, por que não atacar também as verdades de fundo subjetivo e social?

w - e o q o modernismo tem a ver com isto?

fa - o modernismo recupera esta dupla tradição (a clássica, de fundo metafísico e a romântica, histórico-subjetiva) e as leva a seu limite de entropia. fode com ambas. estraçalha as metafísicas do ser, do sujeito, da história. funda outras metafísicas, é verdade

zp - as metafísicas do fragmento, do sujeito, da história e da forma fragmentados e atormentados pelo fantasma de sua unidade. mas estas metafísicas modernistas já nascem prontas para morte, natimortas. o modernismo estraçalha o sistema literário e seus valores, mas isto ainda é metafísica e é por isto que há espaço para as maravilhas de um eliot, um pound, um bandeira, um murilo, um jorge de lima, maravilhas paradoxalmente nostálgicas e revolucionárias, universalistas e particularistas, desejando um monstro ao mesmo tempo uno e fragmentário

fa - a literatura q aprendemos na escola é o sistema literário do candido, aquele bruxo fdp. no eixo sincrônico do sistema: público, escritores, linguagem estética comum. no eixo diacrônico a tradição que se forma com a sucessão temporal dos quadros sincrônicos. a tarefa modernista é estraçalhar este sistema, é levar a tradição da ruptura ao limite último da entropia e fazer deste limiar uma (anti)metafísica dos restos que sonham o uno original ou teleológico, sabendo da impossibilidade deste sonho. então jorge de lima estava dentro do seu tempo, ele estava estraçalhando deus, o sujeito e a história com a invenção de orfeu, aquela épica caótica, épicas

zp - e fazendo desta fragmentação a sua metafísica, a sua mitologia

w - e o alexei continua este trabalho de fragmentação, mesmo pq sua poesia é menos crente q a de jorge de lima, o homem para ele é coisa terrena

fa - e daí? q q adianta ser nietzscheano com aquele vocabulário simbolista, altissonante, aquele tom cheio de gravidade, aquela reverência à tradição literária, aquela sacralização da poesia, com suas evocação do mistério (com maiúscula) da vida, suas nostalgias do ser, da eternidade, com todo aquele bolor metafísico enfim? tem tanto motivo pra ficar triste neste mundo, pq recorrer ao sofrimento universal do humano? é isto q ele faz, poesia das dores eternas, do doloroso espírito eterno dos homens, amém

zp - se me apresentassem a poesia medida do alexei e não dissessem qdo ela foi escrita eu teria elementos para afirmar que ela é anterior à de jorge de lima. que ela é da passagem do século xix para o xx

w - ora, daqui a quinhentos anos não vai haver muita diferença entre 1990 e 1890.

fa - vc não entende. o tempo, a duração não é linear assim. há mais semelhanças entre a poesia de petrarca e a do século xix do que entre esta e a do século xx. a primeira metade do século xx, o modernismo, é uma virada, um limiar decisivo no sistema literário. fazer poesia do século xix no agora é estar fora do nosso tempo, não tem sentido. há retornos q não têm sentido. por exemplo, fazer épica à moda clássica no século xvii e xviii não tinha mais sentido, não dava mais pé, o mundo precisava de outra forma narrativa, precisava do romance

zp - o mário de andrade faz uma crítica, por ocasião do lançamento de um livro, acho que do alphonsus de guimaraens filho, que se aplicaria por completo ao alexei (q aliás gosta do alphonsus filho), ele critica o uso de uma linguagem de fundo simbolista, eivada de mistérios e figuras do novecentos. mário acusa a impropriedade de uma linguagem dessas, desse retorno reacionário em pleno século xx. não precisamos de uma nova poesia do mistério profundo, dos cemitérios simbolistas: vivemos na cidade elétrica, na idade do chip, nossos cemitérios são os ferros velhos, os lixões infestados, as tumbas catalogadas no computador

w - mas o alexei poetiza as ruas, os carros, as máquinas de hoje tbém

fa - mas fica parecendo uma ampulheta, tudo toma a forma das antigas máquinas mecânicas, doiradas com um revestimento de ser e universalidade, de bolor (um computador de bolor)

w - mas isto não deixa de ser uma força, uma força perturbadora, revestir tudo em ser/bolor

fa - sai dessa, tem mesmo gosto pra tudo, se isto te fascina tudo bem, fazer o q? mas não vá tomar esses caminhos para trás, nada de nostalgias, permaneça dentro do seu momento

zp - e a questão não é só tematizar, vc sabe muito bem disso. a questão é como a máquina da poesia se conecta com a vida, com as pessoas e as coisas, com as outras máquinas poéticas do passado. há poesia q trata de assuntos antigos, de coisas antigas e que é absolutamente contemporânea

fa - o leminski q vc anda revirando p exemplo.

w - o de metaformose? dos mitos gregos?

fa - sim, quer tema mais originário que a mitologia? mais metafísico?

zp - e quer tratamento mais contra-metafísico que o do leminski?

fa - a mitologia, grafada por hesíodo e homero, está no limiar da metafísica, no limiar da literatura, pois a literatura como sistema se confunde com a metafísica. a metafísica subordina, doma o ímpeto literário, que é o ímpeto da escritura, da escrita. o ser tem q domar, q fazer a literatura se tornar uma analogia sua: é aí que nasce a literatura profunda, das sondagens do ser.

zp - o nascimento da literatura profunda se confunde com o nascimento da literatura. mas não é pq a literatura é, por natureza, profunda. é justamente o contrário. a literatura tem a potência de explodir com o ser, de fuder com deus. por isto é preciso, desde o começo, domar a escrita estética, disciplinar a efusão dos poetas

w - mas é só através da escrita q a metafísica é possível. é a permanência e a reprodutibilidade da letra na pedra/pergaminho/papiro que permite a fixação duradoura e clara de conceitos e argumentos

zp - sim, sem a máquina da escrita fônica a metafísica não seria possível. mas esta permanência da letra ao longo do tempo tem seus perigos também. a escrita escapa, no espaço e no tempo, do controle da mão q a grafou, da voz que a 'disse'. ela passa ao domínio de todo mundo, da interpretação, da versão, do simulacro

fa - então a tarefa da metafísica é fazer a escrita ser um reflexo do ser, dizer o ser, o sentido verdadeiro. platão soube de imediato do problema, da necessidade de domar a escrita, de impedir q ela diga o simulacro, forçando-a a dizer a idéia, a origem, a verdade

zp - por isto a expulsão dos poetas da república. a arte da escrita libera o poder da diferença, do simulacro da escrita. o poeta é um ilusionista, um perverso, um pérfido, um mentiroso: ele joga com a interpretação, com o sentido precário, com a remissão infinita do sentido. na literatura só há sentidos precários, duplos, triplos, ziplos sentidos, nunca o sentido profundo

zp - os cismas da igreja, os concílios, as fogueiras tinham sua razão platônica: só há uma verdade possível no texto bíblico, uma voz apenas. a leitura equivocada era a fabricação do simulacro a partir da voz de deus, era coisa do demônio, sem dúvida. se a letra era a voz de deus, a verdade de deus, quem lia errado estava possuído pela maldade e nada mais justo que a purificá-lo com o fogo. deus não é poeta, é legislador.

fa - quanto à literatura e ao perigo da escrita que ela liberava, era necessário fazê-la dizer o ser, dizer o profundo: torná-la uma espécie de bíblia com ornamentos. domar a letra, fundar uma tradição da analogia e fazer a metáfora e o símbolo dizerem uma verdade de fundo, a verdade de deus: a literatura tinha q ser um espelho da natureza, tinha q ser uma forma de deus

w - e como ficam o alexei, o leminski e os mitos no meio disso tudo?

fa - a mitologia grega está no limiar da escrita fônica, no limiar de instauração do pensamento metafísico na grécia antiga. as fábulas míticas, a rigor, estão aquém, desconhecem a metafísica, mas foram incorporadas no sistema literário a partir da leitura de homero e hesíodo. foram postas pra dentro dos limites metafísicos, como origem da cultura ocidental, como saber das origens ou, pelo menos, como modelo coletivo para a imaginação dos poetas ocidentais: todos tinham q saber mitologia. e a mitologia era a metáfora dos gregos para a alma humana, para a verdade de deus

zp - o que faz o alexei? continua esta tradição, cita os mitos dentro da literatura profunda, com toda a gravidade, o respeito, a devoção que se deve ter com este saber das origens

w - mas ele não faz isto dentro do nosso contexto contemporâneo?

zp - sim, e faz nosso mundo já quase pós metafísico, nosso mundo q vislumbra um possível além-metafísico, se dobrar a uma perspectiva metafísica milenar. o alexei é um sábio da tradição, um olhar de sábio: veja como nossa alma é a mesma desde os gregos, como eles já sabiam tudo de nós. como se os mitos já tivessem sondado toda a verdade profunda da alma humana

fa - bolor, impregna nosso mundo com o bolor das múmias metafísicas. no fim das contas a alma contemporânea já era prevista pelos gregos. afinal de contas o homem não é um só? seu espírito, suas dores, sua mortalidade, sua perfídias, suas virtudes não são universais? mesmo quando alexei insinua uma anti-metafísica dos fragmentos o bolor da unidade, a nostalgia do ser está ao fundo, encharcando a vida de profundus mystereo eterno. bolor

w - e o leminski?

zp - o leminski, com toda aquela falta de sutileza, aquela mão pesada dele, faz coisa bem diferente: une os dois limiares, pré e pós-metafísico. ele flagra a mitologia no seu limiar pré-metafísico (que, de certa forma, era o seu estatuto social de saber oral) e faz a ponte deste aquém com o além metafísico que se insinua entre nós desde o século xix - e se insinua de maneira cada vez mais aguda

fa - o leminski tem fascínio pelos mitos, mas não reverência. a mitologia, pra ele, não é origem de nada, já é profusão escritural, já é meio, movimento sem fim na duração. o que torna o mito universal e nos vincula a ele não é o fato do mito ser a raiz de nossa cultura, mas o fato de que tanto o mito quando os saberes de agora, de qualquer época afinal, são uma

'mesma' escritura diferida sem fonte e sem foz, uma disseminação de singularidades no tecido caógeno e coletivo da mente (alma?) humana

zp - e sem transcendência. o mito não diz a voz de deus, nem de um espírito humano uno e universal, não é a forma de nenhum ser. leminski não faz as fábulas se curvarem a um sentido oculto, a uma moral de fundo, à voz do ser (mesmo q seja o ser humano terreno e mortal). ele libera a potência da escritura, a potência da imanência (a potência da diferença, do diabo, pois o diabo é o agente da corrupção do ser) justo no território mais sagrado e transcendental da literatura ocidental, que é a sua origem mítica: hesíodo, homero, os clássicos greco-romanos

w - ele não faz literatura profunda

fa - não. a literatura profunda é um bolor, tenho alergia a ela, sou um espírito profundissimamente asmático. os brasileiros da primeira metade do século xx, que pensaram e fizeram uma literatura com motivações subjetivas, históricas, formalistas, temos que destruir seus edifícios, pois acabaram fazendo transcendência por outras vias, mas temos sobretudo q agradecer-los todos os dias por lutarem contra o bolor metafísico. eles foram os primeiros a se bater contra as profundezas, contra esta submissão da literatura ao bolor universal

zp - mário de andrade (morte aos mestres do passado), oswald, drummond, cabral, concretos, etc, louvemos a eles e sua luta intestina contra as entranhas do espírito. eles abriram o caminho, fizeram o q puderam e fizeram demais, mesmo que o sujeito, a história e a estrutura se convertessem em novos abismos metafísicos, novas leis transcendentais, eles nos ensinaram a não nos dobrarmos mais, a liberarmos a potência da escrita contra o ser. um viva a eles!

w e zp - viva!