

POESIA E EXISTÊNCIA

Wladimir Garcia

Temas como *aquilo que há; o ser na sua singularidade* (independentemente dos seus atributos ou das contingências); a relação entre *escolha, necessidade e acaso*; a relação entre *possibilidade e impossibilidade* (ou mesmo possíveis impossibilidades); e, por fim, neste ensaio, a relação entre caos e sistemas de ordem, sempre estiveram presentes, tanto na criação lírica como na reflexão filosófica. Logo, a existência não é privilégio do existencialismo. A noção de existência forma-se a partir daqueles temas: ela é secundária em relação aos pensamentos que a determinam. Trata-se, portanto, de uma “longa história, esta do sentido da existência” (DELEUZE, 1985). Desde o pensamento que se forma de uma culpa, desde o ressentimento e da vingança em torno da injustiça permanente do devir (quando a existência torna-se modificada pelos predicados, ou seja, niilista), à negação do todo e à absolvição da existência pela sua inocência (isto é, a afirmação do devir, o eterno retorno do ser do devir, etc.), *a noção de existência se desdobra*. Sendo assim, o título deste trabalho, ao suspender aqueles sentidos estabelecidos, busca capturar a existência desde a potencialidade de suas relações com as configurações do poético.

D. H. Lawrence, em *Caos em Poesia*, texto de 1928¹, estabelece o plano de imanência do caos como substância sempre emergente, estranha ao ser, ao mesmo tempo que está interiorizada no seu mistério e nos seus segredos, na forma de cosmos mental. Portanto, o caos habita o interior de um plano de imanência, como a sua mais interna exterioridade. A poesia para Lawrence alimenta-se desta substância caótica cuja marca é a instabilidade livre e não determinada. Ela, enquanto máquina rítmica, recorta o caos. Este caos é aceso por meio do olhar, por meio do enfrentamento insuportável para o homem, o qual, quer pela suas necessidades de controle, quer pelas necessidades de sobrevivência no convencional, tende a abrir guarda-sóis, até que o poeta — até que a criação enquanto *heterogênese* — volte a realizar, tal como Lúcio Fontana, a seu modo, em seus experimentos espaciais multidimensionais, rasgões no toldo que o protege do sol (ainda que novos remendos venham a ser feitos). A história da poesia na

¹ Texto escrito em 1928, publicado primeiramente em *Exchanges*, 1929. Tradução nossa.

nossa era é, portanto, contaminada por este ritmo estabelecido entre rasgão e remendo, entre tradição e invenção, entre o olho armado e o olhar domesticado. Daí é possível pensar com Murilo Mendes que toda poesia é de vanguarda, ainda que sob o guarda-sol das convenções que formulam tradições. Em Lawrence, analogamente, há esta alegria: a dança no lugar do salto, a *Incisão* como ato construtivo sobre o caos. O caos, entretanto, é imanente, ele está sempre lá, ele é um campo de impossibilidades, por isso mesmo, a única possibilidade da poesia: a razão íntima da sua crise. O caos reorganiza pedagogias, na medida em que acena com a desobediência como preceito último para o costume e para a cultura, como reza o pastor transgressor Nietzsche, em *Aurora*. O remendo seria reestabelecer, aqui e agora, nesta reflexão, a dicotomia caos e ordem. Eles não se opõem, eles antes se retroalimentam, se escurecem e se iluminam, numa espiral aberta para um *outro* cósmico. O poeta seria, neste *movimento*, aquele que caminha entre as colunas da ordem e da desordem, para lembrar, novamente, Murilo Mendes.

Contudo, pensamos a partir de Lawrence que um drama é encenado em relação a isto: o drama entre medo e desejo. Os poetas revelam desejo pelo caos e medo do caos. “O desejo por caos é a respiração de suas poesias. O medo está no desfile de formas e técnicas” (LAWRENCE, 1979). Afinal a lição de poesia nos diz que a poesia é feita de palavras, ainda que palavras, sobretudo elas, sejam impuras e culturais.

Ungaretti (1994), também nos anos 20, anos do nosso modernismo heróico, debate-se com estas questões. Para o poeta paradoxal, italiano/ transnacional, a poesia é obscurecimento ou iluminação dos abismos, e, em ambos os casos, ela implica em *segredo e cifragem*. Ela implica em manter secreto o segredo, ainda que para isto tenha que codificar incessantemente. Diante do impossível controle das circunstâncias, da natureza na suas configurações selvagens, a visão multiplicadora do poeta deriva da vertigem de seu giro, da diversidade na unidade, na melhor máxima modernista. O mistério existe independente de nós, ele é inumano, mas, ao mesmo tempo, está em nós. Entretanto, ao lado do mistério, a medida. Não a medida do mistério, mas a medida como a mais alta manifestação do próprio mistério. Vale notar que, para Ungaretti, a questão é desviada em relação a Lawrence: dos aspectos normativos que operam sobre o caos, para os aspectos atualizadores do mistério, para a materialização e materialidade da poesia, para a sua eventualidade formal. Não se trata de domesticar o mistério aqui, mas de expressá-lo justamente por potencializá-lo enquanto sopro circundante que nos anima: sopro-caos, na expressão de Ungaretti (como um alumbrado artesão). Talvez

fosse o caso de diferenciarmos, no poeta, mistério de enigma, retomando a distinção feita por Raúl Antelo: “o enigma é uma verdade parcelada, um brilho que, somado a outro, permite armar ou enunciar um *continuum* plural e fragmentado. Já o mistério alude a um todo encoberto e nos remete, imediatamente, ao longínquo, quando o enigma nos fala de uma distância no interior da própria representação” (ANTELO, 2001). De qualquer forma, para além desta relação distributiva e espacializada, tanto o jogo do enigma, quanto o obscurecimento do mistério implicam no segredo e na cifragem que comentávamos, com a criação realizando uma operação que nos leva do caos à composição, ainda que mantendo secreto o segredo pela recodificação ou cifragem imposta à matéria literária.

O ímpeto pela vida nos leva à morte: ao (e)levar a realidade e suas dimensões naturais a outras dimensões, para a poesia e sua cidade, o poeta procura inventar um campo de precisões inexoráveis no plano do mistério. Inverte-se aqui a idéia de ficcionalizar o real, na medida em que, noutra direção, se realiza o virtual. O percurso agora vai da ficção à fricção; da palavra recortada ao mistério. De fato, a arte vem realizando um milagre do equilíbrio desde os gregos. Lógica e fantasia geram-se reciprocamente, segundo uma lei de coexistência de naturezas, com maior ou menor hierarquia. O que o poeta pensa aqui é um antipercorso que vai da fantasia à geometria, do caos à convergência. Manter secreto o segredo é cifrar (mesmo que esta cifragem seja a manha de um aparente desnudamento total como no “coloquial” de Manuel Bandeira). O mistério da poesia é esconder seus ossos, ela emerge com a sua expressão. Segredo e mistério habitam o espaço entre o efêmero e o eterno. Neste sentido, o que constitui o poeta como tal não é a resposta, mas a pergunta, a indagação realizada pelo verso, ou seja, é pela expectativa da falta, para lembrar Lacan, que a fala, o texto, o discurso, se lança. Esta falta, este vazio, que o segredo e o silêncio mantêm, garantem a criação poética, no caso, uma vez que não há uma verdade essencial a ser desvelada, mas a verdade formula-se segundo uma estrutura de ficção. Se a poesia encerra esta verdade que nunca é toda, ela evita ser histórica, já que não há um movimento do não-saber a um saber, mas uma produção a partir de si mesma, uma demanda (que não significa frustração) que retorna sobre si mesma — um campo imanente de composição. Ou seja, contra uma lógica da decifração, a lógica da cifragem, onde o desejo vincula a falta. Neste sentido, o desejo reafirma a particularidade (o efeito da composição) ou o resíduo de uma obliteração: “potência de pura perda” (LACAN, 1998).

Realizar a poesia, recortar o caos, envolve um desejo de canto, uma necessidade de ritmo. Ritmos nascem do caos. Para Deleuze, o *ritmo*, que é crítico e mutante, distingue-se do *metro*, que é dogmático e segmentar. O ritmo está sujeito a uma transcodificação que se dá entre platôs, operando em blocos heterogêneos. Contudo, o ritmo também envolve uma territorialização na medida em que diferentes elementos entram numa zona intermediária de relação com o outro, criando as marcas expressivas que definem um território. Isto não contradiz a sua mutabilidade, mas indica uma função rítmica que o identifica com a arte: o tornar-se expressivo de um ritmo pode ser comparado com a emergência da arte. A arte assim entendida como territorialização de uma função primária, resultando numa marca ou assinatura, ou um estilo como a resultante de contrapontos territoriais que formam paisagens melódicas.

Ungaretti não vai tão longe, mas entende a palavra que canta como medida para evidenciar um mistério. O que emerge é uma aposta no valor da palavra como resposta no arregalar dos olhos para a crise que o caos ou o mistério instauram. O poeta, neste sentido, operacionaliza a relatividade transgressiva dos extremos, investindo na fissura do ser neste processo. Ali é importante um enfrentamento da máquina como matéria anti-caótica investindo no instinto do instante como linha de fuga dinamizadora. A liberdade crítica do nosso Manuel Bandeira, neste caso, se dá num contexto de naufrágio das civilizações, com a opção política de elevação do objeto casual ao infinito. A poesia evidencia-se como comoção sintética. Reúne-se num instante — ouvir no próprio ritmo o ritmo da história, segundo Ungaretti — toda a história humana. O poeta, especialmente nos anos 20 a 40, tende a fazer desta tragédia, desta impotência retórica, a forma de cura, ou seja, a cura pela aposta no excesso de auto-escarnecimento, de auto-ironia crítica.

O poeta, quando se recolhe a um pretérito-futuro, enquanto espaço melancólico de criação, coloca-se numa posição de sondagem das possibilidades do tempo como jogo. Entre as sínteses do tempo que Deleuze propõe em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 1988), a concepção do tempo como duração apresenta-se como uma ruptura decisiva no século XX. De fato, Ungaretti localiza já em Leopardi uma noção de duração não-coincidente com a de mobilidade. O passado é um nada que só tem sentido pela ação da memória e da fantasia. Cabe ao poeta esta liberdade de substituir o tempo com a sua lógica perversa pelas amplas possibilidades da duração, viabilizando uma duração intrínseca das obras, a mágica da duração do próprio mistério e das palavras. Ao longo do século XX, tal processo é intensificado; procura-se mesmo superar a

memória pelo relâmpago ou pelas ligações sem fio. Configura-se, segundo Ungaretti, uma substituição da religião pela visão: ver o invisível no visível (como na vista da janela em Bandeira), a atualização das virtualidades. A poesia nasce do milagre destas convergências. A convergência dispensa as falsas unidades da obra. Num certo sentido, é possibilitada à memória a liberdade de libertar-se de si mesma, sem que com isto seja libertada a liberdade da sua noite, da sua própria indefinição. O ofício do poeta, assim, precisa ser sempre re-apreendido, na mesma medida que, sob os influxos dos novos entendimentos de tempo, solicita-se que outras histórias sejam contadas. Mais do que, como afirmávamos, opor rigor e forma ao caos, caberia pensar a fratura entre a lógica e a liberdade da poesia, ou as fissuras do ser do poeta. Muito desta reconceituação, desta tentativa em conhecer o infinito por meio dos objetos finitos, alimenta, talvez, a epifania fenomenológica do já citado Manuel Bandeira. Desta forma, o segredo em Bandeira mantém-se secreto sob uma aparente sinceridade absoluta.

Rejeitar, portanto, a divisão de uma metafísica rígida entre o Caos — ou o demoníaco — e Cosmos — ou a ordem transcendental, adquire uma dimensão ética importante por transitarmos pelos entre-lugares, pelos anti-lugares e mesmo pelos não-lugares de outras ordens multidimensionais. Foge-se, assim, das hierarquias de controle que uma polarização faria. Lógicas binárias tendem a ser perigosamente excludentes: ao investirmos em sínteses não-totalizantes ou imanências não-transcendentes potencializa-se: 1. o campo político da crítica e da arte; 2. a diversidade como estratégia política de resistência às políticas de redução do presente; 3. o privilégio do impensado nas operações críticas.

Murilo Mendes, por exemplo, contribui para esta problemática ao desenvolver um pensamento ao longo de sua obra que avança da apologia do sincretismo religioso afro-cristão das igrejas baianas, da síntese musical erudita-popular de Villa-Lobos, do misticismo-erótico da sacralidade da poesia, da cultura tanto mais local quanto mais cosmopolita, ao conceito de *Convergência*, como alternativa à Unidade conciliatória e ao retorno melancólico ao Um. No lugar da redução ideológica das religiões, ele investe no Ecumenismo cósmico. Neste sentido, a convergência dá-se pelo investimento neste homem limiar, quase pós-homem, que se instala num passado prestes a advir. Convergência, neste sentido, não define um lugar, mas uma passagem que não cessa de passar, onde pensamentos e formas diversas acham uma substância coincidente.

O impacto que as teorias do caos tiveram nos campos Física, da Matemática e mesmo na Biologia nos últimos 30 anos, sem falar as conseqüências que uma teoria

como a do “Efeito Borboleta” teve na Meteorologia, encontra, ainda, uma tradução difícil nos campos das ciências sociais e humanas. Isto se deve evidentemente ao fato de que a legitimação científica do caos baseia-se, sobretudo, em fundamentos quantitativos antes do que em uma Filosofia Científica ou em uma Filosofia Antropológica. De fato, a definição de Caos tal como entendida pelo matemático Jim York, em 75, entendendo o caos como uma evolução temporal com dependência hipersensível das condições iniciais, onde o movimento sobre um atrator estranho configura-se como caótico, aponta para uma ciência quantitativa. Contudo, os efeitos desta teoria, como a eliminação da fantasia laplaciana da previsibilidade determinista, gerando fissuras em sistemas de ordem (ironicamente, eles próprios desencadeadores da desordem) levam-nos para além da especialização crescente de algumas áreas, abrindo a perspectiva de reunir pensadores e pensamentos que estavam há muito separados, como o pensamento físico e o pensamento filosófico em torno de noções como o “aleatório, o complexo, as extremidades recortadas e pelos saltos súbitos” (GLEICK, 1999), só para tomar expressões do campo científico de forte ressonância no campo artístico. Neste sentido, o efeito borboleta de Edward Lorenz, os modelos bifurcantes e os fractais de Mandelbrot e mesmo a idéia de turbulência de David Ruelle, podem levar-nos a desdobrar conceitos operantes no plano da composição artística.

A questão que nos colocamos neste texto é como interpretar a dinâmica caos e cosmos, sem cairmos em sínteses apaziguadoras nem na polarização da ordem metafísica. No vácuo científico pode-se acionar um princípio de coexistência, onde a ordem alimenta-se de caos continuamente. Ela habita o caos. Para o homem religioso esta passagem é cíclica e revela uma direção verticalizada: há uma caracterização espacializada, aonde ao mundo, ao Cosmos — individual ou coletivo —, opõe-se um “outro mundo”, estrangeiro, caótico, povoado por espectros e estranhos. Aquele mundo, onde se constitui o espaço do sagrado, implica sempre um momento cosmogônico quando ele foi fundado e a partir do qual foram estabelecidos os limites; a ordem cósmica em oposição ao Caos, ao perigo modificador que vem de fora. Desde aí, advêm os rituais que repetem os mitos fundadores, seja através de sacrifícios, seja através de templos ou altares, num retorno eterno ou cíclico ao mesmo, sem a possibilidade de um retorno diferente ao diferente, ou uma repetição diferente. Não por menos, nas ocupações históricas de territórios desconhecidos ou de desertos, o ato inaugural — também operado no plano da arte, quer pelo *remendo*, pela *significação* ou pela *unidade* — implica nesta transformação do caos em cosmos através do estabelecimento tanto de

uma cultura agrícola como de um altar, totem ou templo. Ou seja, a repetição do ato cosmogônico aponta para uma disciplina sobre o deserto, organizando o Caos através de estruturas, formas e normas. A fissura escancarada por Nietzsche, por exemplo, vai criticar justamente a dimensão niilista que se origina aí, marcada pela centralidade cósmica, pela culpa e pela necessidade de ritos regenerativos cíclicos.

Num sentido mais vitalista e construtivo, como vimos, os conceitos tributários da fissura da ser, tais como *incisão*, *cifragem* e *convergência*, reafirmam, por um lado, esta história da existência, ao caracterizarem uma estrutura metafísica negativa, mas, ao mesmo tempo, apontam para uma arte que confronta o caos e propõe restaurar o infinito dentro de si. O caos, neste caso, passa a ser uma exterioridade interiorizada e o cosmos um campo de abstração permeável. Casa e Universo formam uma dupla presença, tanto constituindo territórios, como permitindo que eles sejam carregados pelas forças criativas do caos sem perder a consistência no infinito que se abre. Sendo assim, o jogo entre o poeta e a poesia joga entre as suas regras e a possibilidade de quebrá-las, joga entre um limite excessivo e uma passagem excedente.

BIBLIOGRAFIA

ANTELO, Raúl. *Trangressão e Modernidade*. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

IDEM. *Nietzsche e a Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAWRENCE, D. H. *A selection from phoenix*. Middlesex: Penguin, 1979.

GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. 9. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. Lisboa: Rés-Editora, s/d.

RUELLE, David,. *Acaso e caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

UNGARETTI, Giuseppe; WATAGHIN, Lucia. *Razões de uma poesia*. São Paulo: EDUSP: Imaginario, 1994.