

Sobre a possibilidade de dizer “eu”

Susana Scramim (UFSC- CNPq)

Resumo: Este texto pretende elaborar um pensamento sobre o poema cujo enfoque não é mais o objeto “poema” em si, mas os lugares por onde o poema passa. Ele se quer como uma apresentação de uma materialidade pensada como impressão de formas invisíveis. Os textos escolhidos para essa reflexão foram os poemas *Os três mal amados*, “Alguns toureiros”, de João Cabral de Melo Neto, e “Quadrilha” e “Noite na repartição” de Carlos Drummond de Andrade.

Em 1943, em plena segunda Guerra Mundial, João Cabral de Melo Neto publica seu poema dramático *Os três mal-amados*. Segundo alguns críticos, e em particular a organizadora da obra completa de Cabral, Marly de Oliveira, esse poema foi escrito por um João Cabral ainda marcado pela impressão da sua experiência com um surrealismo imagético, porém sem a escrita automática, no entanto, mantenedor de uma afinidade com o construtivismo de alguns cubistas, antes, portanto, do que segundo Marly de Oliveira, seria aquela sua “tendência à objetivação do poema”, de seu projeto “de rigor e de consciência, capaz de descobrir qualquer véu que obscureça o *dizer poético*.”(OLIVEIRA, Marly em NETO, João Cabral, 2003, p. 17). Ao contrário do que dizem os críticos não gostaria de ler esse poema como um trabalho menos “cabralino” do que os outros trabalhos, como algo que não estaria à altura da poesia mais amadurecida de seu autor. Minha intenção é ler o poema *Os três mal amados* como um texto impressionado pelo questionamento de um modo de ser da linguagem.

João: Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento que a vejo neste momento?

Raimundo: Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs.[...], Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. Elementar como as coisas que podem ser mudadas em vapor e poeira.

Joaquim: O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera o meu nome.

(CABRAL, 2003, p. 59)

Este poema tem uma epígrafe que lhe oferece os desígnios de sua escrita, o seu outro, o outro poema, o *Quadrilha*, do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, *Alguma Poesia*(1930).

João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim
que amava Lili...

(DRUMMOND, 2008, p. 26)

Nesse momento vemos o trabalho poético de Cabral justamente no seu ponto em que se dispõe em estado de amizade com a escrita de Drummond. E é nesse momento que ele, o texto poético, aprende a lição de se colocar como uma escritura de si, de seu modo de ser “na” e “enquanto” linguagem. Em seu ensaio sobre a amizade Giorgio Agamben nos fala de uma sensação definidora do ser amigo que é uma “sensação de existir [que] insiste numa outra sensação, especificamente humana, que tem a forma de um *com-sentir* (*synaisthanesthai*) a existência do amigo. *A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria*. Mas isso significa que a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é, de fato, já sempre dividida e *com-dividida* e a amizade nomeia essa *condivisão*.”¹ É nesse sentir com o outro que configura-se o que ele chama de “amizade” cujo elo não é o da intersubjetividade, pois não é uma relação entre sujeitos autônomos produto de uma identidade delimitada, mas é uma “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si.”² Portanto, o substantivo e o adjetivo “amigo” para Agamben têm mais do que uma função predicativa na língua, pois ela é a própria questão da existência da amizade, uma existência que só pode ser enquanto compartilhada, daqui deriva sua potência política: “a amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política.”³ Quando retomo aqui a relação de amizade entre os textos poéticos de Cabral e Drummond, estou falando, portanto aqui de uma política do poema. Trato de um consentimento originário especificamente entre dois poemas, um de João Cabral e outro

¹ Giorgio Agamben, *Amigo*, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, tradução Vinicius Honesco. Chapecó: Argos, 2010, p.89

² Idem. p. 90.

³ Idem. p. 92.

de Carlos Drummond de Andrade, contudo, há outros tantos poemas nessas duas obras poéticas que atestam essa partilha política da própria vida. São dois poemas dramáticos o de Cabral e o de Drummond. O poema de Drummond não é abertamente dramático, podemos imaginá-lo enquanto tal se percebermos que ele recupera os versos de uma cantiga popular que é executada com acompanhamento musical e coreografia dançada por casais podendo ser considerado dramático no momento em que se atenta para o caráter dramático de toda dança. Os passos que compõem esta coreografia popular materializam um jogo que troca os pares dos casais e os fazem desencontrarem-se uns dos outros. Estamos diante de uma cantiga de gênese popular que tem como tema o amor e seus contrapontos, suas dissonâncias. Contudo, mesmo sendo muito menos aristocrática que as cantigas de amor da tradição lírica da Idade Média⁴, não estamos tão distantes assim de uma cantiga de amor.

As cantigas de amor eram as formas mais aristocráticas lírica da poesia, pois nelas se criava seu ponto de inflexão para o intelectual, para o pensamento. Segundo Giorgio Agamben, a intelectualização da poesia na Idade Média seria uma das formas que assume o platonismo naquela cultura. Quando analisa a relação entre a busca pelo fantasma na poesia medieval e a defesa que Platão faz no *Filebo* de que as sensações recebidas pelo corpo, os objetos das opiniões e dos discursos sobrevivem como imagens na mente do homem, Agamben reaproxima o fazer do artista ao do fantasma, pois que é ele que imprime na alma as imagens das coisas. E conclui dizendo que:

O tema central do *Filebo* não é, entretanto, o conhecimento, mas sim o prazer, e se Platão evoca aqui o problema da memória e da fantasia é porque é urgente para ele demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem esta “pintura na alma” e que não existe tal coisa como um desejo puramente corpóreo. Desde o começo de nossa procura, e graças a uma intuição que antecipa singularmente a tese lacaniana segundo a qual “o fantasma faz o prazer próprio ao desejo”, o fantasma se situa aqui sob o signo do desejo e é esta uma particularidade que convém não esquecer. (AGAMBEN, 2001, p. 134)

⁴ Cf. SPINA, Segismundo, *Do Formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2009. CAMPOS, Haroldo, *Pedra e Luz na poesia de Dante*. São Paulo: Imago, 1998. SPINA, Segismundo *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

O poema de Drummond, “Quadrilha”, está referido na epígrafe do poema de Cabral, *Os três mal-amados*, em ambos os poemas o objeto não somente está ausente, mas praticamente não existiu. O objeto do amor não se encontra presente no jogo discursivo dos poemas. Teresa, objeto amoroso da personagem João, está sentada ao lado, mas está a quilômetros, Maria, objeto amoroso de Raimundo, era uma praia de frequência, no entanto, os elementos que a compõe podem ser alterados em vapor e poeira. E o objeto amoroso de Joaquim, isto é, o amor em si mesmo, come, devora e dissipa tudo, inclusive o nome próprio do objeto amoroso e o do amante Joaquim que se torna também, com isso, um objeto sem existência própria. Trata-se de uma correlação entre o corpo, diga-se aqui a vida e suas impressões da memória, e o desejo, esse objeto desaparecido.

A leitura de Giorgio Agamben empenhada em *Stanze* já atesta esse lugar de adiamento ou postergação da indiscernibilidade entre poesia e pensamento como um lugar freqüentado e cultivado por certa aristocracia poética. Lugar esse tomado como produtivo na medida em que Agamben associa esse trovar a uma tentativa de habitar esse lugar da cisão, produzida pela cultura ocidental, entre palavra poética e palavra pensante. Produzidas e cultivadas na península itálica pelos expertos em matéria de amor, os *fideli d’Amore*, e na poesia da occitânia pelos trovadores provençais, e da mesma forma que na península ibérica pelos poetas-cantores e mais tarde no romantismo pelos “*cantaores flamencos del cante jondo*”, em todas elas se mantém em comum, o comum da amizade repensada por Agamben, o cultivo de uma poesia sutil e requintada, voltada para a experiência do *Amor*, ou da paixão, como experiência privilegiada do lugar da cisão. Uma leitura que corrobora esse sentido da paixão amorosa como lugar privilegiado da imaginação poética é o ensaio que Haroldo de Campos escreve como texto introdutório à sua tradução da poesia *del Stil Nuovo* italiano, onde o poeta-crítico assegura que essa poesia não era acessível a quem não estivesse “a par com o *vigor do talento (ingenii strenuitas)*, a *assiduidade da arte (artis assiduitas)* e com o *hábito das ciências (scientiarum habitus)*”, porém imediatamente interdita à aquele que não cultiva o sonho como matéria da cognição poética. (CAMPOS, 1998, p.171).

Assim, a partir da metáfora escritural da memória como livro (um *topos* da cultura medieval estudado por Curtius em obra famosa, *A Literatura Européia e a Idade*

Média Latina), travestido em leitor e copista do próprio pergaminho oniromnêmico, quase-manuscrito memorial, como se estivesse decifrando e recifrando os hieróglifos do bloco mágico que muito século depois, Freud porfiaria em inventar, o jovem Dante, ainda não entrando na casa dos trinta anos, faz sua estréia oficial no círculo das letras. (CAMPOS, 1998, p. 164)

Atente-se aqui para essa manifestação do poeta Haroldo de Campos, cuja orientação poética sempre foi a de rejeitar a força onírica do surrealismo em sua opção construtivista pela força criativa da vanguarda. Nesta sua leitura tradutória do livro da juventude dantesca *Vita nuova*, de Dante, quase ocorre um reverso do que ele pensou durante toda sua vida vanguardista anterior, note-se que esse ensaio é de 1984, certamente um ensaio já pós-concretista, porém, muito radicalmente anteposto aos seus pressupostos vanguardistas da criação e da linguagem da poesia. Não deixa de ser curioso que eu esteja tratando aqui de poemas da juventude tanto de Cabral como a de Drummond. O poema dramático *Os três mal-amados*, de 1943, foi lido, conforme já assinalei, como um texto do antes do poeta engenheiro racional se manifestar. E mais ainda, um poema escrito durante a segunda guerra mundial o qual não faz alusão alguma ao anedotário do mundo em derrocada. Com o poema “Quadrilha”, estamos também no círculo mágico da juventude do poeta, este poema de Drummond inclui-se no livro *Alguma poesia*, de 1930, seu primeiro livro publicado. À diferença do ensaio de Haroldo de Campos que se constitui em um ensaio de um poeta já maduro, os demais são produções de uma assim denominada imaturidade. Portanto, se não é a força da juventude aquilo que os aproxima, o que os singulariza?

Para Giorgio Agamben (2001) o tema do amor, um *topos* tradicionalíssimo da poesia lírica do ocidente desde a Antiguidade Clássica, está estreita e enigmaticamente ligado ao tema da imagem. Qual o sentido que isso pode ter? Se nos concentramos na leitura do livro *Stanze* de Giorgio Agamben nos inteiramos que a física amorosa da Idade Média não é da pessoa que se aloja no coração do amantes, mas sim a da sua figura. É o fantasma, ou seja, a imagem pintada como numa parede no coração que desempenha uma função muito importante na psicologia medieval. E é por isso que a lírica se converte num lugar privilegiado da reflexão da experiência humana, porque ela é um acontecimento que se materializa sempre na relação com um objeto que não está, de um outro que vai ser materializado de maneiras distintas durante toda essa história da

lírica. Sabemos que no ensaio sobre Baudelaire, Walter Benjamin lê o lírico na obra do poeta francês como uma singular possibilidade da escrita fazer parte da experiência como sujeito. Portanto, o lírico em Benjamin também se constitui como uma experiência de escrita do sujeito, ou seja, de um sujeito que é simultaneamente sujeito e objeto e que estão ausentes do processo da experiência empírica, pois não é o choque que produz a experiência. Esta é produzida, ao contrário, pela proteção que o sujeito elabora para mediar o contato com o choque. Benjamin observa que a poesia de Baudelaire conseguiu captar e produzir o drama que não é dele, e sim do outro, exatamente pela proteção/mediação da experiência/vivência do choque. Tanto mais estímulos mais proteção contra eles, portanto, contra a estesia/anestesia, e tanto mais lirismo, mais objetos e sujeitos em falta. Daí o aspecto dramático de toda poesia ainda ser possível de desdobramentos na poesia moderna. No poema dos mal-amados de Cabral o amor comia tudo, até a própria identidade de quem escreve. No poema da dança do amor de Drummond nada existe senão o movimento entre os sujeitos em questão. Entretanto, parafraseando Georges Bataille em *La religión surrealista*, na poesia moderna, em sua dramatização lírica, o sujeito e o objeto ausentes são também uma maneira de pôr em cena novamente os mesmos sujeitos e objetos, porém sem as fábulas da identidade, como na música e na sua materialização em terceira dimensão: a dança, que não ilustram nada e não contam história.

A poesia lírica adquire com essa prática poética uma técnica que Furio Jesi chama de composição e maneira. Com essa técnica seria possível produzir uma escritura de si cindida e distanciada, contudo sempre se constituindo em uma escritura de si. Composição e maneira são as técnicas pelas quais poderiam ser pensados esse artificialismo simultâneo da sinceridade e sensibilidade da poesia lírica mesma. No entanto, a mitologia dos materiais dos sujeitos ausentes está aí. Jesi também observa, em *La Festa* (1977), que o problema da festa ou do tempo festivo é bastante importante para pensarmos os desdobramentos da lírica na poesia moderna. Ele ressalta o caráter antifestivo do moderno uma vez que na antiguidade a festa se apresenta como uma possibilidade ou uma impossibilidade de um *pathos* coletivo aparecer, ou seja, uma potência de singularidade patológica livre da particularidade individual, daí a potência de um novo sujeito. Por que a antiguidade teria a potência de alçar à condição dos sujeitos coletivos? Não se trata de uma questão de os antigos gostarem mais de festas do que os modernos. Sobre isso, Jesi nos conta um depoimento do filólogo húngaro

Karoli Kerényi, um dos mais importantes estudiosos modernos da mitologia grega e romana, em que Kerényi dizia que a festa para o moderno é algo que está “morto, inclusive no nível do grotesco, como os movimentos daquele que dança porém de repente perde o ouvido e já não ouve mais a música” (KERÉNYI, 1977, p. 6) . Trata-se, portanto, de algo que está vetado ao pensamento moderno porque este não opera com os movimentos da máquina mitológica. Giorgio Agamben, em seu ensaio, “Sull’impossibilità di dire Io”, que apresenta para a revista *Cultura Tedesca* compilação e publicação de alguns textos inéditos até então de Furio Jesi, chama-nos a atenção para uso dos materiais mitológicos e antropológicos na obra de Jesi funcionarem como paradigmas epistemológicos e não como essências, como mitologias, e muito menos como universais. Aquilo que Furio Jesi reconhece como prática poética que se nisto que ele denomina de composição e maneira não pode ser pensada de modo algum como um modo de se manter “neutro” ao mundo. Nesse sentido, a produção de uma escritura de si cindida e distanciada, sempre será construída como uma escritura de si. É a ausência de mito que se comporta como mitologia. Desse modo, não se trata de não dizer “eu”, senão, ao contrário, de dizer “eu” para assumir na radicalidade desse ato sua própria impossibilidade. Como dizer “eu”? Como escrever poesia lírica na modernidade? Composição e maneira são as possibilidades que Furio Jesi encontra na poesia de Rilke, Rimbaud e que Agamben também vê em Baudelaire – veja-se o ensaio sobre a mercadoria no livro *Estancias*(2001). Entretanto, é o próprio Giorgio Agamben que chama a atenção para essa estratégia de pensamento de Furio Jesi para pensar a mitologia do sujeito na poesia lírica moderna. Agamben lembra-nos que o procedimento da composição, segundo Jesi, age ao por em jogo no texto “uma pluralidade de vozes, sujeitos e máscaras; e a maneira, porque sublinha tanto a distância que nos separa das imagens, a impossibilidade do sujeito de aceitar imediatamente a própria figura, como o risco de que nosso apego a ela seja tão absoluto como para cair num “buio essere afferrati”(AGAMBEN, 1999, p.13). Trata-se de apropriar-se por meio de uma impropriedade, apegar-se somente a um ser apegado já tomado por outra coisa.

Quando Jesi repensa lírica com a estratégia da compilação, entende nesse movimento uma irresolução ou talvez uma indecidibilidade de um sujeito dividido entre ser poeta como mediação incondicional daquilo que não é conhecível, e que por isso o impele à escrita, e o ser poeta como alguém que conscientemente elegeu ser poeta. De muitas maneiras a poesia de João Cabral vive isso que Furio Jesi, em

Esoterismo di Rilke, entrevê como uma “scissione vivida come un esoterista”⁵. Quando escreve o poema “Alguns Toureiros” o “eu” se coloca na posição de ver, “eu vejo”, diz esse poema no contexto de uma poesia que quase nunca se enuncia na primeira pessoa. O poeta diz que vê e que compreende o “cultivo” de uma “demonstração”, portanto, ele compreende a lição que advém de um culto.

“o que a tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas.”

(*Paisagens com figuras*, 1954 – 1955, em CABRAL, 2003, p. 158)

No entanto esse “eu” que cultua e que simultaneamente aprende é um “eu” que somente pode existir dramatizado, na cena dos palcos, na dança, e no espaço curvo da arena. E novamente aqui evoco a amizade compartilhada entre Drummond e Cabral, evoco-a como cena compartilhada entre ambas as escritas. No poema “Procura da poesia” de Drummond, lemos:

A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

⁵ Furio Jesi ao analisar a obra de Rilke distingue dois modos de viver a cisão entre um “eu” voluntarioso, movido pelo *pathos*, e um “eu” anulado pela racionalidade impessoal do discurso científico. Jesi opera a distinção com a composição entre a atitude do místico e a do esoterista. “Si prima abbiamo osservato la differenza tra la situazione di Rilke e quella di alcuni mistici, è opportuno ora aggiungere che proprio queste caratteristiche del comportamento di Rilke indicano nel poeta non un místico, ma un esoterista: non un místico che si abbandona o auspica di abbandonarsi a una forza che batte su lui fino ad annichilire la sua volontà, ma un esoterista che riconosce a priori l’insopprimibilità della propria volontà e che di tale volontà si serve come di un elemento, privilegiato del rituale – rituale di creazione poetica e di esistenza globale –, per ricavare dal rituale tutto ciò che esso consente agli uomini. (JESI, 2002, p. 47-48)

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.

(*A Rosa do povo*, 1945, em DRUMMOND, 2008, p. 117)

Neste mesmo livro, isto é, em *A rosa do povo*, há o poema “Noite na repartição”, que é um tipo de apólogo encenado na noite escondida de um local público de trabalho burocrático. Aqui se mente, se dramatiza, e a poesia é tirada das coisas, pois a cena é construída por “personas” cujas características são dadas pelas coisas que compõem o círculo mágico desse espaço: o papel, a aranha, o oficial administrativo, a traça, a garrafa de uísque, o garrafão de cachaça.

Esse lugar de culto ao não-conhecível no conhecido, círculo mágico da arena, da quadrilha, do amor e do escritório, parece ser somente alcançável no momento em que o poeta sai de um círculo mágico que lhe é próprio e entra no círculo alheio. Com essa maneira de se colocar no mundo, e para evocar outra vez a reflexão de Furio Jesi, de novo a lírica estabelece sua origem justamente “nel fuori di sé che è il suo interno più remoto, il suo cuore di pre-essere, nell’istante in cui si pone in atto”(JESI, apud AGAMBEN, *Cultura Tedesca* 1999, p.18)

Quis com isso demonstrar nesta lição obscura que o momento do “amor” na lírica é uma daquelas festas em que ainda é possível encenar alguns movimentos dessa dança do não-conhecível e que impele o poeta a escrever como poeta. Esse poeta é fruto de uma dramatização ou ainda de uma teatralização a duas vozes de um mesmo sujeito, de seu ritmo interior e de sua íntima cisão. E assim poemas podem ser feitos em tempos de imaturidade, de guerra e de extrema pobreza material, porém nunca será possível fazê-los em meio à pobreza de espírito, que para Giorgio Agamben, materializa-se na ideia de que o sujeito cognitivo e falante se mantém em relação com sua própria zona de não-conhecimento, estratégia pela qual ele vive e elabora o seu próprio enigma, e que determina a índole e a sobriedade de seu conhecimento.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CAMPOS, Haroldo, *Pedra e Luz na poesia de Dante*. São Paulo: Imago, 1998.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*, organização Marly de oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

JESI, *La Festa: antropologia, etnologia, folklore / saggi di Kerényi, Thevet, Lafitau, Karsten, Haekel, Pitré, Van Gennep*, a cura di Furio Jesi Torino : Rosenberg & Sellier, 1977.

_____. *La festa e la macchina mitológica*, in: *Materiali Mitologici*. Milano: Isedi, 1973.

_____. *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*. Macerata: Quolibet, 2002.

Rivista Cultura Tedesca, Furio Jesi, n. 12, a cura de Giorgio Agamben e A. Cavalletti, dicimbre, Roma, 1999.