

O poeta é sempre um outro: em cindo movimentos

Wilton Cardoso¹

I – Mulheres

Os poetas, desde sempre, são mais ou menos como eu, homens brancos, classe média (ou alta). São a mediania ou a elite – social, econômica, política, intelectual... Apenas recentemente negros, mulheres e pobres puderam entrar, em quantidade, nisto que se chama vulgarmente de classe artística. E mesmo assim, creio que estes poetas vindos das margens sejam ainda minoria.

Em todo caso, mesmo que negros, mulheres, gays e pobres escrevam, uma coisa é inexorável: o lugar da literatura e dos literatos na sociedade capitalista é uma espécie de lugar nobre, ou pelo menos o foi até o século passado, porque hoje a literatura está passando por uma grande transformação e sendo rapidamente absorvida na cultura pop.

Decorre daí que a poesia escrita tem um certo sabor de elite, de asco em relação ao populacho e seu gosto tosco, insensível às sutilezas do verso, da metáfora e das figuras sonoras. A poesia não é para qualquer um, é coisa de gente fina e erudita. Mesmo que um negro, uma mulher ou um gay escrevam, eles inexoravelmente terão de pisar este salão nobre da alta *littera*: e eles que não se vistam e se comportem com rigor (sempre o rigor) para ver a porta da rua que lhes espera. Eis aí a face *status quo*

1 Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás com uma tese sobre a poesia de Ferreira Gullar e Paulo Leminski, professor de literatura do Curso de Letras da Faculdade Padrão, em Goiânia. É poeta e publica sua obra nos blogs *Minutos de feitiçaria* (minutosdefeiticaria.wordpress.com) e *Vida miuda* (vidamiuda.blogspot.com). E-mail: wiltonmoreira@hotmail.com

da poesia, sua persona parnasiana que não tolera as grosserias da turba selvagem e se integra feliz à sofisticação granfina dos salões nobres da literatura, que são os prêmios literários, as academias (de letras e universitárias), as editoras, as editorias culturais dos periódicos e tvs educativas etc.

Mas há uma outra face da poesia, uma face selvagem que desde os românticos tem se manifestado: e nos mesmos poetas brancos e de classe média que se pavoneiam nos salões literários. Todo mundo sabe do divórcio que se estabeleceu entre poesia e sociedade a partir do romantismo. Mas o divórcio não é total, pois, como vimos, o poeta ainda tem alguma aura de nobreza e se incorpora bem ao sistema – mesmo que seja depois de morto. Tampouco o divórcio entre poesia e sociedade é uma farsa, ele existe de fato – a poesia, a partir dos românticos é realmente uma atividade marginal, de fuga criativa e profundamente antissocial. A primeira onda contracultural do mundo foi a onda romântica.

Então, há uma contradição na poesia, que é, ao mesmo tempo, uma atividade nobre e uma atuação clandestina. É que os poetas, o lugar do poeta, é realmente um lugar de elite. Os poetas são, em sua maioria, este tipo de gente, concebida para o topo das hierarquias. Mas este é um lugar inadequado para a poesia e um poeta branco de classe média como eu, se fosse dizer pela sua voz, ou seja, pela voz da mediania ou da elite, não ia dizer nada que preste, nada que fosse tenso e surpreendente, que fosse realmente belo. A beleza desse tipo de poesia *status quo* seria, no máximo, uma beleza ao estilo parnasiano, uma beleza ornamental. Aliás, esse é o problema do parnaso no Brasil (mas também de grande parte do romantismo nacional), no qual a voz do poeta coincide com a voz branca de classe alta que empunha a pena. Uma voz chata, que não tem nada a dizer, nada a tensionar, nada a inventar ou experimentar e que apenas reproduz a felicidade inócua de uma oligarquia brutal – e a voz da burguesia europeia vazada na pena do poeta seria tão chata quanto.

Então o poeta precisa fugir de si, fugir de sua classe, de sua origem, de sua idade, de sua raça. Ele precisa de um outro, passar por um outro, buscar as potências de um outro. Paz chamou este outro de outridade e Deleuze e Guattari se referem ao devir do artista. E os poetas foram buscar este outro na mulher, na infância, no negro, no velho, nestas margens da sociedade, nestas minorias que não são o que o poeta normalmente é: macho adulto branco.

Portanto, é um erro dizer que a voz da poesia é una e que expressa o gênio do poeta que, por sua vez, seria o porta-voz de alguma essência divina. Foi um erro dos românticos, de resto compreensível, esta teoria metafísica e sagrada da poesia. O que não é compreensível é repetirmos este erro avaliativo, deixando de perceber o quanto de outro, de um plural de outros, havia na voz dos poetas românticos, que evocavam a potência da mulher, da criança, do bêbado e do povo (esta mesma ralé de gosto tosco que a alta poesia tanto despreza). O poeta romântico, e todos os outros poetas ocidentais depois dele, precisa destas potências de margem, da voz destes marginais pra fazer sua poesia. Ele precisa sentir (ser afetado) pela margem, por estas vozes desprezíveis e “inferiores” para realizar sua fuga. Não se trata de fazer poesia sobre negros ou de falar pelos negros a favor da abolição, não é uma questão de tematizar o problema das minorias. Trata-se antes, de se deixar possuir por uma voz negra, infantil, bêbada, feminina.

O conservador machista de direita costuma orientar seus filhos a se afastarem da poesia, pois se trata de uma coisa de bicha. Deixando de lado os juízos de valor acerca do preconceito de tal observação, há uma certa argúcia aí, uma percepção acertada de que o poeta e o leitor atravessam, de alguma forma, a fronteira rígida dos gêneros sexuais quando se lida com poesia. A poesia (a arte em geral) exige sensibilidade, sensibilidade demais, atenção a detalhes de linguagem, sutilezas estéticas que remetem à sensibilidade feminina quando uma mulher prepara ou aprecia o detalhe de um jardim, uma roupa ou da decoração de uma casa. Os homens

são seres práticos e brutos, que não devem se importar com essas frescuras, com tais detalhes inúteis, sejam das roupas, do jardim, da casa... ou da linguagem. Roupas, jardins, casas e linguagem são para uso prático e a fruição estética de tais meios deveria ser mínima para um homem branco, apenas o suficiente para sua atuação social. Os homens que se deixam envolver demais com a estética, seja a da moda, da jardinagem, da decoração ou da linguagem, estariam passando dos limites do homem e se aproximando perigosamente dos gostos e das perspectivas da mulher. Estariam, em suma, se tornando bichas, bissexuais, travestis (o gosto, o olhar, a sensibilidade feminina são como outras roupas), estas coisas horripilantes que não são nem homem nem mulher, que são um terceiro, um enésimo sexo, um desvio não legível da polaridade homem–mulher. Do alto de seu medo e preconceito a observação dos conservadores é arguta, há na poesia um questionamento e um perigoso embaçamento dos limites de gênero sexual – o medo costuma aguçar os sentidos.

Então, o primeiro limiar que o poeta moderno inevitavelmente cruza (seria apenas o moderno?) é o de gênero: ele tem que evocar a potência da mulher, a sensibilidade, o olhar feminino do detalhe, da atenção às coisas menores e inúteis. O olhar estético é fatalmente um olhar feminino, desvinculado (pelo menos num primeiro momento) da potência da prática utilitária, da mercancia, do jogo de poder. É o olhar sensível do fraco – a mulher não é frágil e histérica, que só consegue alguma coisa de forma desonrosa, por meio do ardil? Na sociedade capitalista a voz do poeta que seja digno deste nome se traveste (devém, se outra), em primeiro lugar, como mulher. Somente por meio do ardil do travestimento, por este meio feminino e pouco honroso do disfarce e do fingimento, pela via dos fracos enfim, é que o poeta encontra forças para a fuga criativa – a única via para se evitar o fracasso da poesia desde, pelo menos, o romantismo.

II – Crianças

Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer sim. (F. Nietzsche)

Começar de novo, como Miró que se cansou do automatismo da mão direita e começa a pintar com a inábil esquerda. O novo, a potência para o novo, para se criar/trilhar o inexplorado, a coragem de voltar ao zero, de limpar o terreno, de raspar a página, de por o pé na estrada e seguir viagem sem rotas pré estabelecidas, sem provisões que não sejam a força do ímpeto de viajar.

A criança está no começo da viagem, como Colombo e os primeiros navegantes que não sabiam exatamente o que seria o mundo. Nada está estruturado para ela, ou melhor, seu cérebro não está feito ainda, seus neurônios não definiram as conexões que vão fazer do mundo o 'meu mundo': tudo está em aberto para a criança. Talvez por isto a infância nos remeta à magia, pois o mágico é o surpreendente, o inesperado, o que não podia ser e de repente é. Para a criança tudo é 'de repente' e se banha de magia e surpresa, o mundo é uma sucessão de fatos aleatórios, efeitos que não encontraram ainda causalidade nem motivo: a viagem da criança é a procura/construção das causas e sentidos, de uma coerência mínima que lhe permita navegar por entre os acontecimentos casuais do mundo sem se perder. Esta busca pelo conhecimento é a construção de uma fábula, de uma canção que ordene o mundo, as partes desconexas do mundo, é a construção da criança como ser no mundo (ser no tempo, ser no espaço, ser na sociedade, ser com os meus, ser com os outros, ser comigo etc). Os linguistas diriam que se trata da construção de uma sintaxe, uma sintaxe da vida, da 'minha vida no mundo e com os outros'. Trata-se em última instância de uma arte: a criança é um ser estético, sempre em busca de uma forma, de uma linha, uma cor, um som, um jogo de sentido (metáfora) que pare de pé, que a

faça parar de pé e impeça que seu frágil corpo mergulhe no caos de onde ela acaba de sair. A criança está próxima do caos, das surpresas do caos, da magia caótica que à fascina e a perturba, que a convida e a desafia. O caos é o mar da criança viajante, e a viagem é a exploração do caos, uma tentativa de existir nele, de estabelecer rotas e marcos que permitam experimentar o caos, mas sem que se perca nele. A viagem é o crescimento, o aprendizado num sentido amplo, é a construção da fábula e da canção com os elementos do próprio caos: é a própria linha de vida do corpo.

A obsessão pelo novo da arte moderna, que começa com os românticos, passa inevitavelmente pela potência da criança, pela capacidade do artista de começar de novo, de resgate da inocência, do estado em que tudo ainda está por se fazer, em que não se sabe nada. O poeta busca o estado infantil da abertura, da surpresa, no qual o mundo e as coisas do mundo retornam a uma condição anímica, maravilhosa. O 'novo' da arte sempre foi mal compreendido por uma certa vanguarda (entre nós, notadamente a concretista) como progresso, como surgimento de uma forma, um tipo de arte, por meio de um processo de evolução, saturação e ruptura com as formas anteriores. Esta ideia de novo tem parentesco com a concepção histórica do novo, no qual as estruturas sociais consolidadas, passam repentinamente para um novo estágio superior – uma nova ideia, uma nova ordem social, uma nova ciência etc. Tem parentesco também com a concepção positivista de ciência, na qual a novidade decorreria do conhecimento acumulado que transborda em novidade abrupta.

Mas o novo da arte, o novo da poesia que evoca a infância não tem a ver com o processo evolução–saturação–ruptura e sim com a involução que evoca a potência da criança. Trata-se, antes, de um abandono do que se conhece bem, de desautomatização, de fluidificar o que está cristalizado (as estruturas do mundo são como cristais) para se começar do ponto zero, de se involuir ao porto inicial do caos diante do qual o mundo ainda não se estruturou, e re–começar a viagem. O novo é a reconquista da inocência, da virgindade. O novo assim pensado ainda é ruptura, mas

esta não se explica por uma sucessão ou evolução (diacronia) das estruturas (sincronia) estéticas e sociais. A ruptura do novo como involução é uma irrupção cuja explicação não se reduz à evolução das estruturas históricas e estéticas de uma cultura que, no máximo, constitui condição necessária, mas não suficiente, para sua irrupção. O novo involutivo surge, rebenta, trinca as estruturas sem que se possa refazer depois o caminho de sua causalidade: ele é compreensível, interpretável, mas nunca explicável numa cadeia causal de historicidade ou um numa relação estrutural, é o devir que poderia perfeitamente não ter vindo a ser, ou vindo a ser por outras vias diferentes.

Mas aqui caímos num outro perigo interpretativo, o de achar que o novo, a involução criativa do artista moderno a uma idade da inocência, em sua inexplicabilidade causal ou estrutural, seja confundida com o arbítrio divino, um destino desde sempre escrito nas esferas sobre-humanas. O novo então se confundiria com a retomada da origem e a involução tomaria ares de retorno ao primordial, à idade do ouro, ao éden, a todas estas ideias que remetem ao ser, a verdades desde sempre constituídas e que precisam, a cada geração, a cada período histórico, a cada civilização, serem redescobertas, resgatadas e atualizadas de uma nova maneira. Estaríamos, assim, reduzindo o novo, como involução criativa, à metafísica, a uma mera volta à ideia platônica, ao eterno desde sempre acabado. Isto significaria que o caos da criança, da idade do ouro, é aparente, que ele que se apresenta como caos apenas porque não foi compreendido em sua totalidade pela criança. Sob esta perspectiva o artista que involui para a criança (que se deixa possuir pela potência inovadora da criança) estaria apenas atualizando e resgatando o ser que é desde sempre – estaríamos de volta à velha estética metafísica e às teorias que enquadram a poesia nas verdades do sagrado.

A involução para a criança que o artista moderno persegue não é nem a evolução, ao estilo da história ou da ciência, nem o retorto, ao estilo metafísico. Trata-

se, antes, de se (re)colocar diante do caos, de ver de um novo jeito, de andar, falar, sentir a partir do zero cultural do corpo infantil. É como se o poeta compusesse o seu corpo (físico, mental, textual) com o corpo da criança que, de resto, permanece nele como lembrança.

Devir criança, se outrar criança. Não se trata de recordar a infância, de tematizá-la, embora possa passar por aí. É uma questão de involução, de descobrir a juventude de cada idade, de despertar no adulto a potência do espanto, a capacidade de se despir das estruturas de mundo cristalizadas no corpo e buscar a surpresa do mundo, de ver e dizer o mundo como caos inexplorado no qual o poeta se lança quase nu. Uma nova rota terá que ser traçada, pois o caos nunca é o mesmo, como o rio de Heráclito, uma nova linguagem deve ser criada, uma nova estética, um novo poeta se faz a cada involução, a cada viagem. Trata-se de uma morte. E de um renascimento. O eterno retorno. Mas o que retorna do caos é sempre novo, sempre outro, um outro poeta, uma nova poesia, uma outra voz.

O processo é bem materialista e terreno, embora evoque o mágico (mas a magia é materialista). Trata-se de um trabalho parecido com o do yogue: limpar a mente e atingir seu zero absoluto. Mas em vez do nada, do nirvana, o poeta moderno quer o caos, a plenitude conturbada da anomia a partir da qual ele fará sua nova ordem, seu novo mundo. Trata-se de refundar o mundo, de fazer um novo mundo: cada poema, cada livro, cada fase da obra é a tentativa de um novo mundo a partir do caos, de um pedaço de caos que seja. É por isto que a poesia/arte costuma ser confundida com a busca do paraíso perdido, com a unidade perdida do humano com a natureza ou a divindade, com a origem mítica do homem, por sua ambição de querer fazer o mundo a partir do caos. O poema, a obra, quer ser um corpo pleno, um mundo. Esta plenitude é confundida (por incompreensão ou má-fé) com a busca do uno, da origem perdida, da intemporalidade. Um poema, por exemplo, se compõe, pelo ritmo, pela repetição, pela circularidade, pois o poeta-infante precisa traçar linhas

ressonantes e circulares no caos, rimar, criar simetrias binárias e radiais partir do caos, com os elementos do caos: ele precisa de um vórtice de som, sentido e grafia (no caso da poesia escrita) que dure o suficiente, que pare de pé no tempo, para enfrentar o caos e mapeá-lo, para experimentar, explorar o caos, para existir no caos. Esta ordem fervilhante do poema, cheia de arestas e inconsistências, intensa, tensa e tesa (o poema é um investimento de libido) é normalmente confundida com o desejo de uma ordem eterna e perdida, como a manifestação estética do religare religioso. A poesia então se torna uma atividade idealista e a magia chã da poesia, tão preocupada com a concretude dos sons e das imagens, com os jogos dos sentidos e com a grafia da palavra na página, se converte em sagrado ideal. Para esta concepção metafísica da poesia, o devir criança da poesia deixa de ser a prática de um bruxo enleado em seus feitiços de evocação da potência da infância e passa a ser a meditação do sacerdote contemplando a origem que é.

Mas esta não é a realidade da poesia moderna (talvez de nenhuma poesia), é apenas o seu (mal) uso metafísico, que a circunscreve numa ordem eterna, certamente por medo do novo involutivo, da potência da criança que desperta o caos e sua multiplicidade irreduzível a qualquer unidade. Este é o verdadeiro perigo da potência da infância desencadeada pela poesia e arte modernas, o de repor concreta e plenamente o caos e sua multiplicidade, de repor a origem, a essência, o fundamento do mundo como multiplicidade. Mas tal reposição da origem como caos/multiplicidade é um paradoxo, pois a multiplicidade é a-originária, a-essencial e a-fundamental por natureza.

O devir criança e a reposição da multiplicidade caótica que a poesia moderna efetua por meio do novo involutivo não implicam no resgate do ser, e sim na sua impossibilidade.

III – Bêbados e loucos

*a língua está tonta / estátuas estuam / tatos tatuam / sóis
suam / luas aluam / meus tuam / a poesia está pronta
(Augusto de Campos)*

Fora de si. O bêbado e o louco estão fora de si, estão fora de um si que se molda e se cristaliza no cotidiano social, o si petrificado da normalidade, da cidadania, do sujeito, da consciência, da alma, do estado de direito, da democracia, dos papéis sociais. Aliás, o louco e o bêbado (o drogado, o junkie) são/têm também um papel social no capitalismo, uma espécie de papel exemplar do que não devemos ser, do perigo que nos espera caso nos entreguemos à embriaguez das drogas ou da loucura ao nos aproximarmos demais das margens dos corpos e da sociedade, das suas monstruosidades insuportáveis. Caso não nos resignemos à disciplina da normalidade dos corpos (mental e material) correremos o risco de virar o trapo bêbado ou louco que vaga desamparado pelas ruas da cidade – a morte lenta e dolorosa dos dementes que tanto nos aterroriza.

Se bem que nem toda loucura e embriaguez significam margens do sistema, pois há, entre muitos usuários de drogas, toda uma política de conformação à normalidade: a droga como entretenimento, como passatempo fútil da juventude burguesa, como mercado negro (ainda mercado) ou como fuga inútil, zoação ou mesmo como confronto à norma. O confronto ainda é sistema, uma maneira de afirmar o sistema por meio da negação. Da mesma forma há toda uma loucura inteiramente conformada à sociedade, absorvida como neurose e angústia, uma loucura normal aos cidadão submetidos ao estresse das grandes cidades e que se trata com comprimidos e terapia. Sem falar na loucura paranoica do capitalismo (racismos, fundamentalismos religiosos, fascismos) que ronda o poder e que eventualmente o toma.

Na verdade o louco e o drogado, eventuais ou crônicos, os que são assim considerados e assumem estes papéis estão quase sempre impotentes diante do capitalismo e acabam por se conformar a ele. É necessário dizer isto porque a loucura e a embriaguez é um outro “outro” que os românticos descobriram como devenir, como forma de combate das margens. A partir daí, o bêbado e o louco se tornaram buscas constantes dos poetas e artistas em geral. Mas não se trata necessariamente de se tornar um viciado ou de enlouquecer conforme a psiquiatria, embora muitos artistas acabem caindo aí. Não seria um fracasso cair no vício e na 'loucura de fato'? Fracasso, aliás, sempre próximo ao artista, que lida com potências, de resto, fortes demais para o seu corpo, para qualquer corpo...

Por isto, o doido de pedra e o viciado também servem para o artista como exemplos a se evitar, mas não da mesma forma que são exemplares ao 'cidadão normal'. Para este, a loucura e a embriaguez são como monstros infernais, fantasmas terríficos, manifestações do mal, são o próprio diabo no corpo das pessoas, do qual nunca devemos nos aproximar, como os brancos não deviam se misturar com negros nos EUA até pouco tempo atrás. O vício e a loucura para o poeta significam um papel a se evitar, não por meio meio do afastamento, mas pela prudência na aproximação: há que se tomar cuidado para não se tornar um viciado ou um doido varrido.

Mas a aproximação com o louco e o bêbado é imprescindível para o artista moderno, exatamente porque são maneiras de estar fora de si, de se atingir estados alterados que só a loucura e a embriaguez podem proporcionar. É parecido com a involução para a criança, pois se quer de repor o caos e suas infinitas possibilidades, mas agora não se trata de involuir, e sim saltar para o fora (de si e do mundo), de tomar uma rota alternativa, ou melhor, de se deixar tomar por uma rota alternativa. Toda outridade poética tem algo de possessão, de delírio, mas a 'mediunidade' da loucura e da embriaguez é a possessão por excelência, quando o poeta, como sujeito demarcado, busca o espírito de margem e se deixa possuir por ele, se entrega a seus

fluxos desnorteados, deixando de ser sujeito de si, ou melhor, deixando de ser: o poeta então deriva, erra sem destino pela cidade da linguagem (mas também pela 'cidade real') como o louco e o bêbado. Vê e ouve, tateia e fala (delira), vivencia o mundo por outros canais, por frequências marginais que a normalidade não conhece e teme. Um bêbado caminha na cidade, é a mesma rua que eu caminho, ele está a meu lado, mas em outro canal, trata-se de uma outra 'mesma rua', como no sonho, como se na rua houvesse muitas frequências possíveis, infinitas possibilidades de emissão e captação de sinais.

Uma rua, um caminho, uma rota (toda uma cidade enfim, e a cidade é a sociedade, um cosmo social) é, na verdade, um pulsação ondulatória que se pode modular de várias formas, que pode pulsar em n frequências. A normalidade do demarcado conhece apenas uma ou algumas frequências: a rua dos dias de semana, a dos dias de festa, a do domingo. A embriaguez e a loucura desviam o sujeito das frequências usuais da rua e passa a modular outras frequências, a emitir e perceber outras ondas da rua e da cidade, imperceptíveis ao cidadão normal. Mais que isto, a loucura e a embriaguez não se contentam e descobrir uma ou algumas outras frequências alternativas, mas passa a variar as frequências em n modulações. Trata-se de uma construção, de uma invenção, de se fazer um mundo multidirecional, uma rua descambando em n ruas, um sujeito desabando de si e se liquefazendo em ondas aleatórias, a cidade (a sociedade) como proliferação ondulante, radioativa, como um campo de tensão, uma atmosfera impregnada/definida por densidades e energias variadas, por correntes de ar, ondas de frio e calor, diferenças de pressão, temperatura e umidade, povoada por irrupções violentas e imprevisíveis: precipitações, nevascas, furacões, relâmpagos... Não se trata mais da cidade capitalista, sistêmica e medida, constituída por significados e maniqueísmos precisos e eficientes, pela moral e o sentido. A rua, a cidade do louco e do bêbado é um campo de forças: políticas, econômicas, afetivas, desejantes.

Mas isto não significa que o poeta tenha que beber, que se drogar até a demência, que tenha que se esforçar para a loucura emergir em todo o seu corpo. Pode ser um caminho e muitos artistas tentaram e tentam. Mas o risco é se cair no esteriótipo do louco de hospício e do viciado, de deixar que o corpo seja dominado pela loucura e pela embriaguez exemplares, que se reduzem e se conformam ao papel social negativo que eles desempenham na sociedade. O melhor para o artista é que não se beba nada, não se fume nada, não se cheire nem injete nada, que se fique bêbado tomando água, como diz Deleuze e Guattari. O louco e o bêbado são devires poderosos e necessários ao poeta, mas o bom é quando eles são atingidos sem que o corpo do artista se misture com o corpo de um alucinógeno, sem que irrompa no artista o louco de hospício e sua identidade civil passe ao status da demência. O artista tampouco deve apenas fingir que é louco ou bêbado, ele tem que efetivamente devir louco, devir bêbado, deixar-se possuir por Baco. Não se trata do exercício estéril de um esteta, tem que ser uma realidade para o poeta, pois é um exercício de afetos e o seu corpo precisa efetivamente ser afetado pela loucura e a embriaguez, como nos outros devires em que o adulto é afetado pela criança e o homem pela mulher. Mas para isto a pessoa do artista (seu rosto social) não precisa se tornar louco, bêbado, criança ou mulher. Isto não quer dizer que socialmente o poeta que evoque estes devires seja um perfeito normal, se bem que ele possa até se passar por isto (o artista e seus disfarces): sempre há algo de errado com ele, alguma coisa ilegível naquele homem tão correto, algo terrível mesmo e que quase ninguém (mesmo os mais próximos) quer saber exatamente o que é: talvez o melhor é que não se saiba mesmo, pois se o homem povoado pela potência dos devires e despovoado de si costuma ser insuportável até para si mesmo, que dirá para paz cotidiana dos demarcados.

*agora
para viver um pouco
de lucidez*

*é preciso ser louco
porque a loucura está além
do desespero e aquém da calma*

*com suas proto-almas
as vozes loucas não brotam
de nenhuma boca
e não vão
para qualquer ouvido
são em vão olvidas
brotam
no vão das vozes*

*por isto a voz do louco
como um curso contínuo
e quebradiço erra
por entre as guerras
movediças e acerta
o alvo que alma alguma
(com seus céus e infernos bem medidos)
pôde*

*no agora do agora
a voz do louco nos explora
campos de aquéns e aléns que se enovelam
e desenrolam-se alheios
a qualquer fio de meada*

IV – Vagabundos, negros, judeus, ciganos...

*Ele era um andarilho.
Ele tinha um olhar cheio de sol de águas de árvores de aves.
Ao passar pela Aldeia
Ele sempre me pareceu a liberdade em trapos.
O silêncio honrava a sua vida.
(M. Barros)*

Não se aproxime deles. Eles fedem, são sujos, desonestos, irracionais, governados por instintos animais. Sub-humanos, são uma praga.

Um negro foge, um judeu foge, um cigano, um andarilho, um mendigo não param de fugir. Eles não têm território, nem mesmo a pátria onde nasceram é deles. A primeira coisa que um negro e um judeu tinham que saber, até pelo menos meados do século passado, era que América ou a Europa não eram sua terra, que seu nascimento ali fora uma mera contingência e que os brancos eram os verdadeiros donos do lugar. Eles eram os desterritorializados do Ocidente moderno. A única terra que um judeu podia aspirar era a Israel da promessa bíblica e os negros só podiam desejar nostalgicamente uma África que um dia foi sua. Mas estas terras do espírito eram apenas sonhos, fantasmas da utopia e da nostalgia que ajudavam a manter um povo vivo. A realidade de negros e judeus era a desterritorialização: estavam destinados a serem nômades nas culturas em que nasceram. Eles foram criados falando a língua nativa, aprendendo suas crenças e modos de ser, seus valores, trabalhando e se relacionando ali, mas eram estrangeiros, exilados internos – eram o povo do gueto, jamais integrados à nação.

Só que não há desterritorialização absoluta, pois a ela sempre se sucede uma reterritorialização, a construção de um novo território alternativo, que pode ser o gueto, uma religião (a umbanda e o candomblé), a Israel porvir, a religião, a pátria do capital (o judeu banqueiro). Este novo território, no entanto, talvez seja uma outra coisa mais criativa ainda, mais perigosa e imperceptível: é quando a reterritorialização se dá na própria fuga. Neste caso o negro e o judeu tomam a sua condição de fugitivos como seu território móvel, como os ciganos e o andarilho o fazem, e passam a 'carregar sua casa nas costas', à maneira dos nômades. Acontece então uma reviravolta de percepção e de afetos e o mundo passa a ser uma imensa fronteira móvel, um limiar: o negro e o judeu que se reterritorializam na fuga passam a viver no limiar de suas culturas, vagando/habitando suas fronteiras, sempre prontos para fugir: errar,

vagar, vagabundear se torna uma questão de vida, da necessidade de se construir indefinidamente uma terra fluida.

É aí que surgem as invenções mais assombrosas, como um certo pensamento judeu-europeu (Espinoza, Freud, Marx, Einstein, Canetti, Kafka, Derrida) feito nos limiares da cultura europeia e povoado de ideias exorbitantes e inaugurais, um pensamento inesperado como as máquinas de guerra com que os nômades costumam surpreender os impérios. O mesmo vigor criativo se verifica com os negros na América (portuguesa, espanhola e inglesa) que praticamente inventaram a canção pop no Brasil, em Cuba e nos Estados Unidos – choro, samba, ritmos caribenhos, blues, jazz, rock. A canção pop é a lírica do mundo contemporâneo e é, basicamente, uma invenção dos negros, que torceram e distorceram até reinventarem, a partir de seus guetos e senzalas, os ritmos europeus e as línguas de Camões, Cervantes e Shakespeare. Ritmos de crioulo, selvagens, tribais e contagiantes (uma praga) muito mal vistos pela elite branca do início do século XX. Arte e pensamento de fuga, desterritorializados, que levam as suas 'culturas de origem' a ultrapassarem os próprios limites, suas cristalizações de base. No fundo, é uma necessidade do capitalismo que haja tais movimentos de desterritorialização. Ainda está por nascer estudos que vejam nos negros e judeus não apenas mão de obra de fácil exploração, mas também como forças de fuga criativa que movimentaram o sistema social ao forçarem seus limites.

É com essa gente suja (o que foge é sempre sujo e maltrapilho, bárbaro, descuidado da higiene civilizada do sedentário) que o poeta moderno fará sua aliança, pois sua voz precisa do ar livre da estrada, do caminhar ao léu dos vagabundos para vibrar. Ela só vibrará no instante/lugar tenso das margens da sociedade, para além de seus limites. Para isto, o poeta deve sair de sua casa, de sua nação, pôr o pé na estrada e produzir um texto-pensamento-forma que se reterritorialize (que encontre sua morada) apenas na fuga. É o devir-negro, o devir-judeu do poeta. Trata-se de uma traição, de se abandonar sua classe e sua raça para se aliar com a escória. É o que aconteceu quando os jovens passaram a gostar e a cantar rock (ritmo dos crioulos) e

os roqueiros começaram a viver à margem das regras do bom branco. Em certa medida o rock como vivência, praticado pelos meninos brancos de classe média, foi (já não é mais) uma tripla aliança com o negro, a criança e o bêbado. Foi uma recusa do destino que os aguarda: o homem branco respeitável e ponderado (lúcido) da mediania.

O poeta se deixa afetar, então, por uma voz nômade e canta como o doidinho de rua que vaga sem sentido pela cidade, como o mendigo e sua voz muda que fala com o olhar e corpo imóveis (o mendigo é o fugitivo imóvel, que se mexe apenas o necessário), como o cigano que se expressa por suas joias: os poemas são as joias do poeta, sua expressão ao mesmo tempo ética e estética, que ele arrasta consigo enquanto foge. Ao mesmo tempo, o poema também é os trapos do poeta andarilho. Há uma dupla vida do poema (que o poeta usa, que o veste) que é, ao mesmo tempo, trapo e joia, despojo e tesouro: a poesia de Manoel de Barros é um tratado sobre a vagabundagem e os tesouros do vagabundo.

Os trapos e as joias são carregados pelo andarilho e pelo cigano, enquanto o guarda-roupa e a riqueza exige do sedentário a fixação numa casa, numa cidade, em todo um sistema social que aprecia o bem vestir (os bons modos e a higiene da cidadania) e bem investir (a acumulação de riqueza e a prosperidade do homem sedentário). A reterritorialização do poeta em seu devir vagabundo se dá no trapo-joia do poema que ele carrega consigo e que constitui seu tesouro, ou seja, se efetua nas linhas espirais do poema (no ritornelo, para usar o termo de Deleuze & Guattari). Pois trata-se de se construir uma linha de fuga para se escapar das estruturas de um sistema (a sociedade, o capitalismo, a doxa, o *mainstream*). O poeta faz das linhas de texto a sua linha de fuga e os retornos desta linha um território. O retorno e as marcações do verso (ritmo), dos sons (rimas, aliterações ecos) e do sentido (os paralelos metafóricos) que formam o poema são as reterritorializações que o poeta constrói na linha de fuga das palavras e nas quais ele se lança com todas as suas forças.

Foi um engano considerar a circularidade do poema e seu aparente fechamento como a lembrança ou a nostalgia de um mundo uno e perfeito, encerrado para sempre sobre si mesmo. O poema como desejo do éden perdido foi mais um engano metafísico a respeito da poesia e da palavra mágica que ela movimenta, considerada como eco da voz de Deus. As repetições do poema moderno são uma luta da linha de fuga para se constituir como território também em fuga no caos das margens. O verso livre e a poesia em prosa, produtos da modernidade poética, são a expressão das assimetrias e arestas a que o poema é submetido em sua luta com e contra o caos das margens: a voz pausa, mas num ritmo irregular e errante e o território-poema-joia-trapo resultante não guarda mais as proporções harmoniosas do poema clássico.

Novamente a questão é a do enfrentamento do caos, como no louco/drogado e na criança. O poeta se alia ao vagabundo e devém como negro-judeu, como cigano-andarilho e seu poema se torna a joia/trapo que ele faz e usa ao mesmo tempo, circularidade precária que permanece e se desgasta na duração (como um monumento), que dá ao poeta uma outra voz/identidade (o poeta se traveste de seus andrajos). A poesia é uma maneira de se arriscar no caos das margens construindo uma estabilidade precária na qual o poeta (mas também o leitor – poeta enquanto de deixa afetar pelo poema – que se dá no momento da leitura, mas pode se prolongar pela vida quando se ama um poema) poderá existir na linha de fuga para fora das margens sistêmicas. A joia/trapo na qual negro em fuga se reterritorializou foi a canção (as linhas de palavras enoveladas) e a reterritorialização do judeu foi no pensamento (as linhas de ideias transformadas em conceito). O poeta da escrita dispõe das linhas gráficas de texto que ele irá colocar em fuga para enovelar no poema, fora dos limites da sociedade. Não se trata de falar pelos negros, judeus, ciganos ou andarilhos (quem o poderia fazer senão eles?), nem mesmo de denunciar sua situação, de resto já conhecida. Trata-se de uma aliança, de falar como eles, com eles, de se deixar afetar por seu desejo de fuga, de se evocar a possessão do negro e do judeu. O

poeta moderno, para prestar, tem que cantar (junto) com uma voz em fuga, negra, judia, cigana, maltrapilha, a voz suja dos malditos...

V: Animais

Anima animal

Estamos num outro “outro” do poeta, num outro devir. Trata-se da voz urrar, rosnar, gritar, cantar, uivar. Touros, cães, macacos, pássaros, lobos... A evocação dos animais, a tematização dos animais pela poesia e principalmente a precipitação do poema num fluxo sonoro no qual, ao lado do fluxo de sentido, há todo um trabalho rítmico, uma pulsação de sons que remete ao ruído infra-humano e nos lembra que, antes de falarmos, por baixo e ao lado da camada de sentido, as palavras são sons de um corpo animal, são também uma língua animal. Alguns diriam que a poesia como fluxo sonoro se aproxima, antes, da música: mas não seriam os animais os primeiros músicos? Não se trata de música a linguagem animal?

Não se trata de aproximação com a natureza, de sacralização da natureza esta constatação do devir-animal na voz do poeta. Trata-se, simplesmente, de uma arqueologia, de escavar a superfície de sentido das palavras para descobrir suas ruínas animais. Ruínas, de resto, bastante vivas: ao contrário das antigas cidades soterradas ou abandonadas, as ruínas animais continuam fervilhando de vida sob os edifícios da civilização, habitadas por miríades de desejos: o animal pulsa vigoroso no humano, obviedade que a ciência tem constatado rotineiramente. O poeta se torna, então, um explorador desta pulsação animal quando manipula o som das palavras.

Mas não apenas o som remete ao animal. A poesia (a arte), como se sabe, lida com sentimentos, empatias e valores: um dos efeitos mais comuns (e mais buscados) da poesia é a comoção. Esta é, entre outras coisas, a expressão dos instintos primatas,

a vazão do que há de mamífero no humano. O poeta quando experimenta e faz o leitor experimentar a comoção é um psicólogo prático do id, um explorador do desejo lá onde a alma humana faz fronteira com o espírito animal, onde o rosto se plasma em cabeça e o céu (esta obsessão humana) se suja da terra bruta (meio animal). O sentido se curva em sentimento e sensação. Sensação física do som (música animal), mas também sensação espiritual (neural) da comoção que a palavra poética (ritmo que diz) provoca no corpo, movimentando seus desejos infra-humanos.

Pólis animal

É uma outra forma de exploração do caos, de involução ao estado em que a vida se organiza por limiares e não mais por limites. A linguagem do animal, seus gestos, suas cores, suas danças, seus sons e cantos traçam em torno de si um território: para si e sua coletividade, para morar, comer e acasalar... Um território fluido no qual nunca se sabe exatamente o aqui e o lá, o meu e o teu, onde as margens estão sempre em negociação. O território do animal é, ao mesmo tempo, um dentro aberto e um fora intrínseco, construído com(o) um ritornelo (nas palavras de Deleuze e Guattari), um turbilhão ou uma espiral assimétrica que ora expande ora contrai seu espaço – o poema é um ritornelo, um retorno rítmico em turbilhão. Um território que se move com ele e seu bando e precisa constantemente ser retraçado, recriado, returbilhonado: os lobos não param de urinar e uivar para demarcar a terra que se move com eles – não paramos de criar novos poemas e cantos nem de reler/recriar a velha poesia que amamos, e cantarolamos sem parar aquela canção que gruda obsessiva em nossa mente. A poesia desenha para o poeta e o leitor uma terra (grafa uma terra) como a dos lobos, morada fluida e aberta que se torna a extensão de seu corpo, do corpo da matilha que se move na mata.

O poema se torna, assim, o devir bicho do poeta, por meio da exploração da fala como ruído do corpo, música aquém do sentido, e por meio da exploração do sentido enquanto comoção e sentimento, levando o significado a se experimentar/sentir como instinto infra-humano. O poeta escava um tempo de escala biológica: milhões de anos de vida animal sob a fina pele dos milênios da espécie humana: o cérebro réptil envolto no cérebro mamífero envolto no cérebro primata. Ao devir bicho o poeta compõe um ritornelo, um turbilhão espiralado de som e sentido cujo “fim” é a construção de uma terra para si e para os seus – seu bando, sua nação, seu povo. Uma terra na qual se possa existir com todas as forças do corpo do animal humano ou de uma matilha humana. O poema compõe para os homens um outro espaço de existência, um espaço espiritual que devém o homem em animal e a cidade em deserto/sertão. Mas esta involução animal provocada pelo poema, além de uma nova terra do espírito, também não possibilitaria a emergência de um outro espaço físico e político? De uma outra política? Uma outra *pólis*? Existir na cidade traçando limiares, para além (ou aquém) de seus limites e demarcações institucionais é também traçar uma outra cidade. Traçar/grafar um outro espaço urbano que ignora os limites da propriedade privada e mesmo os do espaço público: limites impostos à terra pelo mercado e estado, que a divide e subdivide sem deixar nenhum vazio, ocupando suas mínimas partes.

Os fora da lei ignoram estes limites e pode-se dizer que eles devém animal (e é costume chamá-los de animais), mas não somente eles: aliás o mercado negro e as organizações paralelas de poder a que o banditismo se vincula raramente o torna uma alternativa fecunda de devir animal na cidade. O dândi, a bicha, o vagabundo, o mendigo, o *hippie*, o artista de rua, estes animais que se encontram quase sempre em bandos, estas formas marginais do desejo, estes modos de existir que rompem com os limites razoáveis de suas demarcações (sociais, econômicas, de gênero, de lugar) fazem da cidade/sociedade um deserto (uma floresta, um sertão), um espaço aberto e despovoado nos quais suas matilhas se movem traçando e ocupando um território

móvel. Uma ocupação muito distinta da apropriação estatal ou privada, do esquadramento do espaço promovido pelo estado e pelo mercado, que não deixa nenhum vazio, nenhuma terra sem dono ou fora do alcance dos administradores, legisladores, juízes e sacerdotes do estado.

Ao devir animal por meio do poema, poeta e leitor traçam um existir na cidade (na sociedade) para além da cidadania e do estado de direito, da democracia e do capitalismo. Traçam e ocupam uma outra cidade-terra que se transmuta em sertões percorridos e povoados precária e parcialmente por bandos nômades. O poema é a expressão/canto deste desejo animal por uma existência terrena e territorial, própria das matilhas e bandos, em contraposição ao existir demarcado das massas, ao existir de rebanho que estado e mercado impõem ao desejo do animal humano (é impossível fugir ao devir-animal, mesmo para o homem normal: este, na impossibilidade de devir em animal selvagem, devém como animal doméstico, rebanho guiado pelo pastor). O cidadão, o civilizado, nada mais é que um animal doméstico: o cãozinho, a vaquinha, o cordeirinho, a galinha... O que o poeta quer é reanimar o animal no humano, animar em outra a sua alma. De cachorrinho de estimação ao cão de rua que vaga nas madrugadas desertas da cidade, como um vampiro, faminto e pestilento, farejando carniças e cios. Involução selvagem. O despertar lobo do cão. Então ele uiva...