

LÍRICA E SUBJETIVIDADE: QUAL O PROBLEMA DO POETA?

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p27-41>

Abrahão Costa Andrade¹

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO

O presente ensaio, articulando as relações entre subjetividade e lírica, busca repensar a concepção de “sujeito” por meio de uma dialética na qual o sujeito não se deixa identificar imediatamente com a pessoa individual, mas, ao contrário, como o cadinho de mediações sociais, cuja ausência de amor, detectada pela análise de poemas de Safo, Baudelaire e Drummond, aponta para o caráter estruturalmente doentio daquelas mediações que atravessam e, agora sim, constituem o sujeito individual.

PALAVRAS-CHAVE:

Safo.
Baudelaire.
Drummond.
Amor.
Lírica.
Subjetividade.

ABSTRACT

This essay articulating the relationship between subjectivity and lyrical seeks to rethink the concept of "subject" through a dialectic in which the subject does not leave immediately identify the individual person, but rather, as the crucible of social mediations, whose lack of love, detected by analysis of Sappho's, Baudelaire's and Drummond's poems, points to the structurally unsound character of those mediations that cross and, now, constitute the individual subject.

KEYWORDS:

*Sappho.
Baudelaire.
Drummond.
Love.
Lyrical.
Subjectivity.*

¹ O autor é doutor em filosofia pela USP. Autor, dentre outros, de *Mimesis, a unidade plural*. Ensaios para uma filosofia da literatura. São Paulo: opção, 2016.

A palavra *subjetividade* diria da qualidade do que é *sujeito*. Mas “sujeito” seria mesmo uma palavra transparente? Embora já nos tenhamos acostumado a tomar muito imediatamente a palavra *sujeito* por sinônimo da referência a *pessoa, indivíduo, ser humano*, destacando sempre, e de cada vez, a especificidade individual do referente, aludindo ao “subjetivo” de sua interioridade, quando não a algo como sua essência ou idiosincrasia, o fato é que *sujeito* traduz a palavra latina *subjectum* que, por sua vez, traduz o termo grego *hipokeimenon* – realidade; e nem sempre o termo esteve ligado ao ser humano, mas, segundo a *Física*, de Aristóteles, referia-se ao núcleo natural no meio do qual um ente qualquer vem a ser, se transforma e se encaminha para a morte, sem deixar de ser – nesse transcurso – o mesmo ente que nasceu, e se transformou, e morreu. Trata-se, como lembra Martin Heidegger, em seus *Holzwege*, da unidade de uma vida², o que se estende por baixo e sustenta aquilo em sua existência enquanto permanece ele mesmo em vigor; o que assegura, na linha do tempo, o perdurar do mesmo, entre um começo e um fim.

A essa unidade também se pode dar o nome português de “realidade”, que os alemães grafam como *Wirklichkeit*, e pode ser traduzida por efetividade ou *realidade efetiva*, desde que não se perca dessa palavra o sentido de *práxis* a ela imanente, o movimento da ação mobilizadora de fazer o ser vir a ser. O termo *subjetividade*, portanto, como essa realidade de ação efetiva que se estende por baixo de uma vida e a sustenta na unidade de seu ser, sem se mostrar senão em seus efeitos, conhece uma história por meio da qual esse sentido de imanência à realidade como um todo vai se adensando e se adentrando, ao longo de séculos de práticas culturais, até atingir o ápice da concepção corrente segundo a qual sujeito e indivíduo humano se identificam como sendo a mesma “coisa”: *ipseidade*, identidade pessoal, razão subjetiva, “eu”.

A ideia, pois, de que haja uma “realidade” interior, uma vida que pulsa em liberdade como “psique” individual na experiência de ser de um ser humano, é uma ideia cuja consolidação como realidade – para nós – inquestionável, essa ideia demorou, como dissemos, séculos para efetivar-se³,

² HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad.: Jean Beufret et al. Paris: Gallimard, 1962, p. 89.

³ VERNANT, J.-P. *Mito & pensamento entre os gregos*. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990, p. 419.

e é no percurso dessa efetivação que se instaura, sem dúvida, a história da poesia lírica e, notadamente, a poesia lírica grega. Com efeito, não se trata, nas poucas páginas desse pequeno ensaio, de traçar essa história do lirismo como a história da consolidação da ideia de sujeito como realidade interior. Tampouco é possível traçar em poucas linhas a própria fenomenologia dessa transformação. Antes, e a título de mera contribuição metodológica à exposição do problema em foco, o objetivo deste texto é, tendo essa história como pano de fundo, responder à pergunta básica acerca de qual problema move o poeta lírico, pressupondo, nesse limite, essa outra noção, segundo a qual o poeta escreve, se não para resolver, decerto para responder ao desafio de um problema.

Qual esse problema? A referência feita por Nietzsche a Arquíloco, em seu *O nascimento da tragédia*, ajuda a encetar uma aproximação possível do centro dessa pergunta. Com efeito, opondo Arquíloco a Homero como opõe o dionisíaco ao apolíneo, respectivamente, sem deixar de reconhecer o aspecto “subjetivo” do primeiro, Nietzsche zomba da oposição, moderna e, porquanto moderna, imersa demais no termo “subjetivo” para saber dizer o que está implicado nele, entre o objetivo Homero e o subjetivo Arquíloco. É inequívoco que Arquíloco seja o primeiro lírico; é claro que ele é “o primeiro artista ‘subjetivo’”⁴: mas isso não explica nada, ainda menos enquanto Nietzsche, sem cerimônia e porque já afastado o suficiente, por um esforço pessoal e consciente, da tradição moderna, aproxima o subjetivo do dionisíaco, para nossa completa perturbação terminológica e conceitual.

Não explica, sim, mas é o que exige explicação, porque “conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação da malha do ‘eu’”⁵, quando a obra deixa de ser o testemunho da evasão de uma alma (jubilosa ou atormentada) para ser o resultado do embate entre essa alma volátil e o resistente material objetivo árdua ou galhardamente trabalhado pela maestria do poeta. O subjetivo, atado ao dionisíaco, no lírico, abre-se na direção daquele sentido de realidade efetiva (*Wirklichkeit*) que se espalha fora da consciência, não em um indivíduo, mas na experiência de um povo, de modo que Arquíloco, “o belicoso servidor das Musas”, não pode ser, pelo menos imediatamente, identificado com a pessoa de Arquíloco do modo como julgamos Baudelaire ser Baudelaire, pois ele é Arquíloco e também o povo de onde ele retira seu material poético, pois foi ele “quem introduziu a

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 40.

⁵ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 40.

canção popular (*Volkslied*) na literatura”⁶: “e sou eu ao mesmo tempo um servo do Guerreiro soberano e das Musas o amável dom conhecendo”; ou, segundo outra tradução: “Ambos: servo do deus Eniálio e, Do amável dom das Musas conhecedor”⁷. A duplicidade entre o religioso (servo, sacerdote) e o poético (conhecedor dos dons da musa) articula em um só nó o popular e o pessoal, e, a seguir Nietzsche, sugeriria a presença do dionisiaco (o que vem do povo) em confronto com o apolíneo (o que é estilizado pelas elites), na unidade de uma potência que é, então, revelação do sentido profundo do termo “subjetividade”: “uma certa disposição musical de espírito”⁸, dentro da qual o artista faz a experiência metafísica de comunhão com o Uno-primordial, o ser e a seiva do “subjetivo” ainda compreendido fora de sua absorção individualista moderna. Nietzsche vai ao limite da compreensão moderna de sujeito para fazer explodir suas limitações:

“As imagens do poeta lírico, ao contrário, nada são exceto ele mesmo e como que tão-somente objetivações diversas de si próprio. Por essa razão, ele, como centro motor daquele mundo, precisa dizer ‘eu’: só que essa ‘eudade’ (*Ichheit*) não é a mesma que a do homem empírico-real, desperto, mas sim a única ‘eudade’ verdadeiramente existente e eterna, em repouso no fundo das coisas, mediante cujas imagens refletidas o gênio lírico penetra com o olhar até o cerne do ser.”⁹

O cerne do ser, seja dito, é seu poder de morte e de invenção, a potência destruidora e a potência de criação, que é tempo, tempo originário, quando visto do ponto de vista do produto, mas é sobretudo imaginação, imaginação radical, quando visto do ponto de vista do ato produtivo, do produzir absoluto¹⁰. Assim, desde sua aparição mais notável no fundo arcaico da experiência grega de mundo, o sujeito lírico seria, então, de *per se* (como – de resto – o sujeito épico) unidade com o povo de quem é a voz¹¹, porque essa força destruidora de produção, de criatividade, tempo e imaginação, só é uma força metafísica na medida em que se perde a referência ao povo, uma vez que, concretamente falando, é sempre o povo que é, de cada vez, aí visado como uma entidade antropológica *sui generis*.

A contar, deste modo, com esse pressuposto, oriundo da filosofia de Vico, somos convidados a nos desfazer do preconceito moderno da existência, em cada um de nós, de uma alma como um ser interior pulsante e livre, para fazer o esforço de conceber a vida coletiva como elemento

⁶ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 45.

⁷ MARTINS, Paulo. *Antologia de poetas gregos e latinos*. São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p. 6.

⁸ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 41.

⁹ NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰ TORRES FILHO, R. R. *O espírito e a letra. A crítica da imaginação pura*, em Fichte. São Paulo: Ática, 1975, p. 111.

¹¹ VICO, G. *A ciência nova*. Trad.: M. Lucchese. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 380.

constitutivo da realidade visceral daquela interioridade em nós que insistimos em designar pela incômoda palavrinha “eu” como expressão de uma central de forças de comando. Somente sob aquele pressuposto, e aceitando esse convite, podemos nos aproximar mais perigosamente da resposta à pergunta feita acima: Qual é, pois, o problema, a exasperação do poeta?

Se tomássemos o poema seguinte, de Safo, *Ode a Afrodite*, como emblema desta correlação entre o poeta e o povo, talvez tocássemos num ponto nevrálgico onde a tese acima acenada cairia sensivelmente por terra pela própria força do contraexemplo. Na tradução de Giulina Ragusa:

De flôreo-manto-furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, a tece-ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe - me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
pelo meio do éter.

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu afeto? Quem, ó
Safo, te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará,
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada-de-lutas.

A nenhum leitor de Homero escapará a similitude entre os modos de Safo e o do primeiro poeta quanto a certas convenções de linguagem, presentes em ambos: o epíteto, “filha de Zeus, a tece-ardis”, mas também aquele modo todo negativo de afirmar, tão caro a Aquiles magoado, *se alguma vez eu jamais te neguei uma oferenda*. Ao que Safo ecoa: “se já outrora – a minha voz ouvindo de longe – me atendeste, e de teu pai deixando a casa áurea a carruagem atrelando vieste.” Mas ali onde em Homero é convenção capaz de forjar certa objetividade própria da épica, em Safo é estratégia para demonstrar o nível de proximidade entre a fiel e a deusa. Assim é que a própria deusa encrava sua voz na voz da poeta e dela se aproxima em pessoa depois de ter sua presença somente evocada, como a confirmar, por meio da súbita presença, a efetiva intimidade antes apenas sugerida, e para que o fim almejado, aquele da intensificação da intimidade, tenha, por meio disto, mais chance de vir a ser alcançado.

Esse sentido de intimidade deixa-se ver na palavra “coração”. Onde ali se lê “coração” (regato dos afetos), na primeira estrofe, em grego encontra-se “*Tymon*”, declinação de *Tymós*, traduzido diversamente, ora por “peito” (Antonio Medina Rodrigues), ora por “ânimo” (Jaa Torrano). Para desfazer nossa tese e entrar em sintonia com os ouvintes da famosa palestra de Theodor Adorno sobre “Lírica e sociedade”, os quais supunham ser a lírica “uma esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância”¹², distância em relação à práxis cotidiana, dir-se-ia estar claro, se não for um mero artifício da tradução que, ao arrastar a palavra original para a palavra traduzida, introduz no original as representações da época e da linguagem, quando não da própria “personalidade” do tradutor, claro que o que exaspera o poeta são os males do coração, a angústia e mesmo a náusea de quem se vê arrancado da presença da amada, e não outra coisa, ainda menos uma coisa “social”, coletiva, popular.

Mas dois traços fundamentais do poema contradizem esta ilação contrária à nossa tese: o primeiro, a própria palavra *Tymós*; o segundo, a completa submissão da poeta às forças benévolas da deusa.

Tymós é, sim, princípio de vida e pensamento; de afetos e paixões, ânimo, força, energia, desejo, impulso e temperamento, enquanto princípio vital; mas, sem que precisemos cindir muito enfaticamente vida e pensamento, enquanto pensamento *Tymós* é também maneira de ser, espírito, reflexão, deliberação, mente. Se pudermos colher a multiplicidade dessas conotações na unidade de uma única experiência, *Tymós* é linguagem

¹² ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad.: J. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003, p. 66.

como forma de vida, tal como a concebia H.-G. Gadamer, depois de Wittgenstein¹³: o entrelaçamento de indivíduos pela teia da mútua compreensão em meio à faina de uma certa vida cotidiana, de uma certa tradição, de um certo modo de uso de significações. E é aqui que entra o segundo traço: a invocação a deusa e o pedido de que venha a seu auxílio e se torne dela uma aliada é a revelação da força de fé pela qual a poeta se mostra beneficiária da religião popular, entregando-se inteira à espera de ter a deusa como partidária para que, por meio disso, isto é, mediada pelo todo implicado na fé religiosa, ela possa cumprir, realizar as demandas de seu *Tymós*, vem a ser, uma vez que *Tymós*, como acabamos de dizer, é também “espírito” (*Geist*), ou seja, a força de vida cujo sopro compõe a unidade de um povo (o *Volksgeist*), pois o sofrimento da poeta é o sofrimento, bem como a esperança, dessa totalidade viva para quem faz sentido recorrer à deusa para alívio de males e para ser “aliada-de-lutas”.

A fé religiosa, destarte, é a mediação imanente entre o indivíduo sofredor e o povo sofredor, ao passo que a dor do amor perdido seria a metáfora poética da dor de quem luta solitário, sem o recurso da deusa, que é o mesmo dizer: sem o recurso de seus pares, porque a deusa, e a casa do pai de onde ela vem, seria o pressuposto da existência do todo comunitário. Isto é, a comunidade existe porque o divino a precede e a adentra no tecido próprio de sua manifestação real. O divino, em verdade, seria a totalidade viva a qual compõe a experiência cultural a que chamamos “povo”, e que é anterior à formação do sujeito, tanto quanto, pode-se dizer, não desaparece de todo depois de essa formação ter-se consolidado e se deteriorado. Estaria, na certa, ainda em pé se essa deterioração do sujeito não fosse contemporânea da própria dilaceração da vida comunitária dentro da experiência contemporânea.

Aos que, porém, não fariam aquela objeção à tese geral deste ensaio invocando o exemplo da poesia grega, na qual seria porventura fácil mostrar a unidade entre indivíduo e comunidade, mas reivindicam, para os poetas modernos, o direito de poder expressar sua alma, seu eu e sua interioridade idiossincrática sem se deixar tocar por nenhuma referência social, forçoso é deixá-los com o mesmo Adorno, quem mostrou, à farta, a ilusão que há na suposição desse isolamento moderno do poeta. O isolamento alegado é, de antemão, marca do tipo de socialização que a experiência moderna disponibilizou para os indivíduos por ela produzido, pois “em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a

¹³ GADAMER, H.-G. *Verdade e método* I. Trad.: F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 566.

objetividade, do indivíduo com a sociedade.”¹⁴ O “manto-furta-cor” da deusa, os “velozes pardais”, a “terra negra”, o homoerotismo (“pois se ela foge, logo perseguirá”), o “maltrato” (Quem, ó Safo, te maltrata) seriam, no poema acima, alguns desses sedimentos materiais que se acumulam e se concentram formalmente em torno da voz da poeta (ou da deusa) para fazer valer a intimidade alegada entre a poeta e seu mundo, da mesma forma como, no poema moderno, como o lido a seguir, de Baudelaire, *L’albatros*¹⁵, podemos encontrar as mesmas mediações, por meio da linguagem, entre o mais íntimo do poeta e o mais externo da sociedade, ali onde o poeta se esquece de si e se deixa tomar pela linguagem, no instante em que a linguagem, o *médium* da socialização, é também a pedinte da voz do poeta que, por sua vez, precisa expressar essa linguagem se quer expressar-se a si mesmo fora da armadilha do ideológico; afinal, “onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente”¹⁶, pois quando se procura enfatizar a relação entre indivíduo e sociedade, desfazendo as ilusões solipsistas do indivíduo, não se trata de negar o indivíduo como um todo, mas justamente de denunciar, no solipsismo improvável, a marca ideológica de violência contra o indivíduo real e efetivo no seu desejo de total autorrealização, uma vez que quem enaltece o indivíduo isolado enaltece, na verdade, o tipo de sociedade que o isola, e quem demonstra as mediações sociais em que o indivíduo “isolado” encontra-se faz ver o quão pouco daquela autorrealização lhe é dado viver enquanto se mantém preso à representação da liberdade como desligamento da totalidade, e escassez de vínculo.

O abandonar-se na linguagem seria, nessa instância, o recobro de uma voz que as mediações sociais vigentes cuidaram de calar por meio da mordaca invisível que é a ideia de “indivíduo livre”, bem como “igual” e “fraterno”. Metáfora do Poeta, não menos quanto os “marinheiros” são uma metáfora de todo ser humano socializado em um mundo de violência e intolerância, o albatroz, nosso igual, nosso semelhante, companheiro de uma mesma navegação, é cuidadosamente massacrado desde o melhor de si, desde suas asas:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

¹⁴ ADORNO, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Trad.: I. Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹⁶ ADORNO, *op. cit.*, p. 75.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Ao longo das três primeiras estrofes, “o autoesquecimento” do poeta, “no qual o sujeito submerge na linguagem”, mas sem isso implicar seu “sacrifício” ao “Ser”¹⁷, não poderia vir melhor representado, uma vez que a descrição da coisa se esmera de tal modo na exposição dos detalhes exteriores que nada mais resta a ser visto além do “quadro” ali traçado, em meio ao mar, numa viagem distante, dentro do navio em movimento, onde marinheiros, para se distrair, resolvem-se a capturar albatrozes, reis do azul, príncipes de espessas nuvens, vastos pássaros dos mares. Mesmo na quarta e última estrofe o poeta não surge como um poeta particular, mas como O Poeta, o universal sobrevivendo para exigir do leitor certa tarefa de pensamento.

A subtração do poeta particular da cena do poema é a contrapartida, com efeito, da minúcia imagética com que somos levados a ver antes de pensar, e a pensar depois de ver. A ver, em primeiro lugar, os imensos pássaros sobrevoando o navio; depois, o enorme navio em cujas *planches* (“tábuas do convés”, segundo a tradução de Ivan Junqueira) os marinheiros depõem o pássaro “flácido e acanhado”, cômico e feio (*comique et laid*); e ainda aquele marinheiro com seu cachimbo e aqueloutro manco a fazer troça do animal agora furtado de seu voo. O pássaro, três vezes designado por epítetos majestosos, logo que capturado pela turba de marinheiros torna-se o avesso de seu próprio ser: de pujante a humilhado. E, no final do poema, ao comparar o albatroz com o Poeta, Baudelaire entrega a chave do que pede para ser pensado: *exilado sobre o solo*, “em meio à turba obscura”, tal como o príncipe das alturas, “as asas de gigantes impedem-no de andar”: aquilo mesmo que lhe dar majestade é o que se lhe torna estorvo.

¹⁷ ADORNO, *op. cit.*, p. 75.

O Poeta em maiúscula seria o próprio sujeito universal, no sentido de que o ser humano, cuja essência é o trabalho como força de criação¹⁸, seria essencialmente poeta; seria, por baixo, como ser genérico, antes da socialização, o albatroz livre, mas, por cima, na superfície do mundo posto, já socializado, é o albatroz alcançado pela “distração” perversa dos “homens da equipagem”, o albatroz humilhado. Depois de Kant ter absorvido a ideia seminal de Shaftesbury¹⁹, do ser humano como poeta, e de Fichte, ao lado de Kant²⁰, ter radicalizado sua noção de autoconsciência como atividade produtiva, *Tathandlung*, a natureza plástica universal, a “propriedade privada” ou, para sermos mais enfáticos, a mais privada das propriedades humana, é o jovem Marx, com efeito, quem assim descreve a “essência” humana quando a descreve como “trabalho”: “A essência subjetiva da propriedade privada, a *propriedade privada* enquanto atividade sendo para si, enquanto *sujeito*, enquanto *pessoa*, é o *trabalho*”²¹. A palavra “trabalho” (o albatroz livre) é grifada em itálico justamente para ser dissociada da noção de trabalho assalariado como produtor de mercadorias (o albatroz abatido, *rendido*), pois “quando se fala do trabalho, está-se tratando, imediatamente, do próprio homem”²², o próprio homem como sendo aquele Poeta de Shaftesbury: a energia de trabalho que perfaz a essência humana seria, antes, o “trabalho abstrato” no sentido de “força-de-trabalho” como “propriedade privada” de todo ser humano, sua riqueza mais íntima quando considerada genericamente, e fonte de toda riqueza em si, quando considerada antes de ela entrar em circulação na sociedade capitalista, onde ela é capturada e transformada em mercadoria como outra qualquer, a ser presa como fora preso o albatroz, que de monarca do azul transforma-se em “viajante agora flácido e acanhado”, “canhestro e envergonhado”, plebeu de fábricas insalubres e minas de carvão, fonte de toda riqueza apropriável por outrem.

¹⁸ MARX, Karl. *Manuscrito econômico-filosófico*. Trad.: J. Raniere. São Paulo: Boitempo, 2004.

¹⁹ “Devo admitir que dificilmente haverá uma raça mais insípida de mortais do que a que nós, modernos, nos contentamos em chamar de *poetas*, por terem relacionado a faculdade sonora da linguagem a um aleatório e não-judicioso uso de espirituosidade e fantasia. Mas, quanto ao homem que merece verdadeiramente e em um sentido correto o nome de *Poeta*, e que, como um verdadeiro mestre ou arquiteto no gênero, pode descrever tanto *homens* quanto *costumes*, e fornecer a uma *ação* seu justo corpo e proporções, este será considerado, se não me engano, uma criatura muito diferente. Tal *poeta* é, de fato, um segundo *criador*; um verdadeiro Prometeu abaixo de Zeus. Como o artista soberano ou natureza plástica universal, forma *um todo* coerente e proporcionado em si mesmo, com a devida sujeição e subordinação das partes constituintes. Ele observa os limites das paixões e conhece seus *tons* e *medidas* exatos, por meio dos quais as representa corretamente, marca o *sublime* dos sentimentos e da ação, e distingue o *belo* do *deformado*, o *amigável* do *odioso*. O artista moral, que pode imitar assim o criador e conhecer dessa maneira a estrutura e a forma interna de seus semelhantes, dificilmente, presumo, será desconhecedor de *si mesmo* ou ficará incerto quanto aos números que fazem a harmonia de uma mente”. (SHAFTESBURY, A. A. C. *Soliloquy, or: advice to an auctor*. London: Jonh Morphew, 1710, parte 1, seção 3, p. 54. Tradução inédita de Lygia Caselato, ligeiramente modificada pelo autor do ensaio).

²⁰ Cf. ANDRADE, A. C. “Kant: juízo de gosto e juízo moral. In: *Mosaicum*, n. 19, Jan.-Jun., 2014a.; HABERMAS, J. *Conhecimento e interesse*. Trad.: L. Reppa. São Paulo: Unesp, 2015.

²¹ MARX, *op. cit.*, p. 99.

²² MARX, *op. cit.*, p. 89.

O problema do Poeta, portanto, é o problema de todo ser humano, e diz respeito ao descompasso entre aquilo que ele é genérica e essencialmente – espécie de fonema absoluto –, e aquilo que os processos de socialização o transformam, ou melhor, o moldam – a língua particular que é obrigado a falar –, no mesmo movimento em que ele, falando, produz e reproduz esses processos. Mas, ao dizer isto desse modo, cabe sem dúvida indagar como podemos saber o que seja essencialmente o ser humano (o fonema indeterminado) depois de termos dito que aquilo que ele é o é pela mediação das relações sociais (a língua determinada) que, historicamente mediadas, por sua vez, não podem ser repostas simplesmente como meras essências metafísicas (ou fonológicas).

A comparação entre Safo e Baudelaire talvez possa nos ajudar a sair desse embaraço metodológico, pois os poetas trazem à linguagem, como em cifra, aquela essência (o fonema universal) que resta à filosofia levar ao conceito ao desentranhá-la das imagens.

Se em Safo a evocação aos deuses para cuidar das coisas de seu coração, de seu íntimo, de seu *Tymós*, ao traçar uma cena da vida individual, trazia à consciência o entroncamento da poeta particular no seio da comunidade com os outros seres humanos sob a égide da religião, em Baudelaire, ao contrário, é a evocação do quanto de doloroso e ignominioso certos seres humanos, juntos, são capazes de infligir ao animal que se torna a contrapartida imagética do quanto o divino no ser humano fora seguramente afastado de sua experiência: referirmo-nos, claro, aos marinheiros como metáfora de uma classe social que abocanha o livre albatroz, senhor dos ares marítimos, e, enquanto metáfora, o próprio ser humano livre, e, portanto, divino, porque “divino” é a qualidade do que é “absoluto”, logo, que perfaz a experiência de liberdade e, com isso, é a fundação de tudo quanto pode ser igualmente criado e destruído.

Esse afastamento do divino, pela modelagem da socialização perversa, revela a situação miserável do poeta ali mesmo onde o poeta saiu do campo de visão para deixar mais vívida a sorte do animal abatido, o albatroz. Safo se mostra de frente, e traz de lado a deusa e o povo cuja existência é atravessada pelo culto religioso. Baudelaire se reserva de ser visto na cena do poema, deixando-nos ver tudo o mais exceto ele; mas é por meio dessa subtração que melhor vislumbramos a essência do poeta em sua humanidade mais pura, aquela de ser o portador de “asas de gigante”, aquelas asas da imaginação criadora (e destruidora), na descoberta da qual, entretanto, descobrimos a totalidade do ser humano.

No poema de Safo, de fato, as asas são da deusa Afrodite, que deixa lépido a casa do pai para consolar sua fiel. No de Baudelaire, as asas são, literalmente, do albatroz, do bicho, e, metaforicamente, do Poeta, o divino no homem. Em ambos, o ser humano aparece em defasagem em relação a si mesmo: ora porque precisa dos deuses como aliados para continuar a luta; ora porque é reduzido pela pequena turba insana, exilado sobre o solo, isto é, um desconhecido em sua própria terra, a pássaro enfermo. No poema de Safo, ainda, os deuses têm voz, e é com voz doce e compreensiva que Afrodite a ela se dirige, quase maternal. No poema de Baudelaire, a boca torna-se bico, pronta e violentamente entupido (*agacé*, aborrecido) de fumaça de cachimbo por um de seus algozes. Em Safo o cuidado da deusa para reconduzir ao afeto da poeta quem dele se afastara é o testemunho da necessidade de companhia em que vive o ser humano arcaico; em Baudelaire, a presença do poeta como vivo albatroz é, por meio do aborrecimento causado pela multidão atroz, transformada em exílio. Em ambos, porém, é a dificuldade com os outros quem oferece o tom do sentimento da desgraça.

A unidade dessa experiência de sentimento de desgraça por meio da dialética entre o sujeito particular presente sobre o fundo da totalidade comunitária ausente-presente, e a presença da sociedade de indivíduos malsãos sobre o fundo de ausência-presença do poeta universal, divino, uma unidade decerto tensa e problemática, mas nem por isso menos impressionante, nós podemos ver neste singelo poema de Carlos Drummond de Andrade, “Confissão”, do livro *Claro enigma*, de 1951²³:

Não amei bastante meu semelhante,
 não catei o verme nem curei a sarna.
 Só proferi algumas palavras,
 melodiosas, tarde, ao voltar da festa.

Dei sem dar e beijei sem beijo.
 (Cego é talvez quem esconde os olhos
 embaixo do catre.) E na meia-luz
 tesouros fanam-se, os mais excelentes.

Do que restou, como compor um homem
 e tudo o que ele implica de suave,
 de concordâncias vegetais, murmúrios
 de riso, entrega, amor e piedade?

Não amei bastante sequer a mim mesmo,

²³ DRUMMOND, Carlos. *Poesia completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

contudo próximo. Não amei ninguém.
Salvo aquele pássaro -vinha azul e doido-
que se esfacelou na asa do avião.

De pardais velozes que transportavam deusas para irem ter com o ser humano, passando pelo divino poeta que é comparado ao príncipe das nuvens densas, o albatroz, exuberante enquanto vivo e livre, murcho e azucrinado e exilado em casa quando apanhado nas garras da “turba obscura”, chegamos ao pássaro de metal, o avião, que das alturas confronta-se com e esmigalha aquele outro pássaro, mais literal, porém azul e doido, e por isso também mais metafórico. Da poeta que invocava os deuses, passando pelo Poeta divino achincalhado por seus mortais semelhantes, chegamos ao poeta que, nem divino nem aliado dos deuses, expressa o desejo humano ou a curiosidade onírica de “compor um homem e tudo o que ele implica de suave”, enquanto confessa, de sua parte, com uma amargura entrementes inconfessável, não só não ter amado os seus semelhantes como também não, sequer, amado a si mesmo.

O problema do poeta é visto agora em um só movimento pelo lado de dentro e pelo lado de fora, uma vez que aqui (nesse poema onde a pressão da linguagem quase clássica, em conformidade com o tom geral da época drummondiana de *Claro enigma* e *Lição de coisas*, não consegue esconder a pressão de um sentimento quase trágico, ou, se não, de qualquer modo, magoado, travado por um sibilino ressentimento, ao introduzir de propósito, como quem quisesse estragar o poema, palavras como *verme* e *sarna*, ou quando revela, de sua única experiência de amor, a que teve com o pássaro “azul e doido”, que se esfacelou, ele, na asa de um avião, para não dizer de vez que fora o avião, sim, que o estraçalhou) há uma denúncia contra a generosidade do poeta, mas uma denúncia que é, desde o título, também uma confissão.

A generosidade do poeta, aquilo que faria do ser humano um ser divino, a benevolência de um fazer que produz dádivas em vez de mercadoria, surge no poema como um “dar” que é, entretanto, imediatamente desfeito: “dei sem dar”. Dar, com efeito, é o ato no qual o agente aparece de uma só vez com uma autonomia que o revela em seu ser próprio, como portador de si e da coisa que ele, ao oferecer, oferece como a si próprio. Só dá quem tem, e só tem verdadeiramente quem criou com seu próprio trabalho aquilo que, dádiva, é a entrega não apenas de uma coisa, mas de um momento em si integral da existência de quem a produziu. Dar sem dar é ludibriar esse processo dentro do qual, no dado, segue também

aquele que está dando. Dar sem dar seria dar a coisa sem o humano que teria de vir por meio dela, e deixar, com isso, de fora, fanando-se, desperdiçando-se, o tesouro mais excelente, nós mesmos, quando, com amor e piedade, não voltamos da festa, mas fazemos questão de continuar nela, a festa da sociabilidade sadia, onde o beijo seria com beijo, e o amor ao pássaro azul e doido não seria jamais maior ou menor que o amor por “mim mesmo” e por “meu semelhante”.

Amar, nesse ínterim, e “cego é talvez quem esconde os olhos debaixo do catre” (de novo, aqui, a vontade de estragar o poema com esse errinho de gramática, porque o “talvez” pediria o subjuntivo para o verbo esconder) não é dar provas de miopia, o ver que não vê, quando se diz correntemente seja o amor um cego, mas um sair a ver o mundo e seus vermes e suas sarnas, e ainda assim achar um motivo bom para “compor um homem”. Amor é o sujeito, e a substância, que atravessa a realidade por baixo da falta mesma de amor, o *hypokeimenon* grego, aquela substância que, estragada, obrigou Safo a invocar a deusa, tanto quanto aquela que, em igual situação de desalinho, de morbidez, fez os vagabundos marinheiros baudelairianos humilhar o majestoso albatroz, marcando o histórico descompasso entre substância e sujeito.

Pulsante, o amor faz ver, nessa “confissão”, a suavidade, as concordâncias vegetais, os murmúrios de riso, a entrega e a piedade como arranjos de uma mesma canção, o fonema absoluto, como falamos acima, ou a música primordial de que falava Nietzsche, que é também o Uno-primordial no elemento do qual a unidade entre poeta lírico e povo, entre indivíduo e sociedade, sem perder o indivíduo nem esfacelar a sociedade, far-se-ia presente no amálgama sadio de substância e sujeito. O pulsante amor, fonema ou música, faz ver tudo isso ao mostrar o seu contrário, o não amor, o amor ferido, como o que se dá como real, como o real dado por sobre o tampo (língua corrente) que proíbe ou inviabiliza a efetivação do amor não posto, e no entanto próximo, o mais excelente tesouro entrementes subutilizado (o fonema absoluto a espera de uma outra modelagem, de uma outra linguagem).

Ao projetar seu amor ao pássaro, azul e doido, irreduzível à razão mercadológica, contra aquela mercadoria branca e unilinear, implacável e impassível, o avião, cuja asa mecânica esfacelou o pássaro em seu voo real, o poeta nos faz pensar que o amor, vínculo universal, com suas asas simbólicas a insinuar as alturas aonde ele promete levar seus beneficiários, o amor seria o avião que ainda não fora inventado; e o ser humano, que inventou o avião em vez do amor para poder dar azo à sua ânsia de voo, sua vontade de

transcendência, cortou lancinante, com isso, como aqueles marinheiros de Baudelaire, o voo mais íntimo, o albatroz mais interno a ele mesmo.

O pássaro azul e doido, que não serve ao mercado, e é o amor como produção de transcendência, de inter-relação, a dizer, oh, Afrodite, não é uma amada apenas quem desejo que tragas de volta, mas a ti mesma, uma vez mais, e de novo, para viver entre nós, dentro de nós, no dentro onde os nós, sem deixar de ser cada um, tornam-se laços de afeto, sociabilidade sadia, esse pássaro é também o mesmo a que Marx chamou pelo cinzento nome de “trabalho”, mas que Shaftesbury, muito mais poeticamente, designou como “artista soberano ou natureza plástica universal”; o pássaro azul e doido é a imaginação criadora, robusta, também alada, como unidade subjetivo-objetiva de poeta e povo²⁴, como, aliás, também assim a concebeu Gianbattista Vico.

Recebido em 05/07/2016

Aprovado em 27/09/2016

²⁴ “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta via efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito” (ADORNO, *op. cit.*, p. 77).