

Poesia e modernismo pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica

Raul Antelo¹

Resumo

Pensar a poesia modernista hoje pressupõe retornar ao poético após a finitude do moderno e conceituá-lo não só em termos estéticos autônomos, mas como uma dimensão contingente da linguagem onde atuam, em fusão, tanto o estético quanto o estésico. Poder-se-iam reconhecer, assim, quatro momentos. O momento pré-lógico, o momento formal, o momento dialético e o momento místico. Não são etapas evolutivas, porém revelam diversos posicionamentos do sujeito perante a experiência poética. Deles se conclui que a poesia é a negatividade em que o acesso à palavra, separada de qualquer referencialidade, torna-se aquilo que deve ceder e recusar o já dado. A poesia viabiliza o absolutamente árduo e até mesmo o estritamente impossível.

Palavras-chave

Poesia, negatividade, modernismo

Recebido em 18 de abril de 2012

Aprovado em 6 de julho de 2012

ANTELO, Raul. Poesia e modernismo: pré-lógica, formal, dialética e pós-lógica. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 43-57, 2012.

1 Professor titular do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Florianópolis, SC, Brasil). E-mail: antelo@floripa.com.br

Poetry and modernism

pre-logical, formal, dialectical, and post-Logical

Raul Antelo

Abstract

Thinking modernist poetry today requires going back to the poetic after the finite aspect of the modern, and conceptualizing it not only in aesthetically autonomous terms, but also as a contingent dimension of language in which both the aesthetic and the aesthesic merge and operate. Thus, four moments could be recognized: the pre-logical moment, the formal moment, the dialectical moment, and mystical moment. These are not evolutionary stages, but they reveal many positions of the subject before the poetic experience. From there we are able to understand that poetry is the negativity in which the access to the word, apart from any referentiality, becomes what should give and refuse what has already been given. Poetry enables the absolutely difficult and even the strictly impossible.

Keywords

Poetry, negativity, modernism

A apresentação que faz Frazer das concepções mágicas e religiosas dos homens é insatisfatória: ela faz com que essas concepções apareçam como *erros*. Estava então Agostinho errado quando invocava a Deus em cada página das *Confissões*? Entretanto – pode-se dizer – se ele não estava errado, então quem estava era o santo budista – ou outro qualquer – cuja religião expressa concepções completamente diferentes. Mas *nenhum* deles estava errado. Exceto quando afirmava uma teoria. Já a ideia de querer explicar o costume – talvez a morte do rei sacerdote – me parece equivocada. Tudo o que Frazer faz é torná-los plausíveis para homens que pensam de modo semelhante a ele. É muito singular que todos esses costumes terminem, por assim dizer, sendo apresentados como estupidez.

Ludwig Wittgenstein - *Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer* (redigidas em 1931, publicadas em 1967)

A política é a arte de errar (fragmento 61 de *O discípulo de Emaús*, de Murilo Mendes)



Para pensarmos as relações entre poesia e modernismo, não procederei à maneira hegeliana do mestre Candido, em ritmo ternário, mas gostaria de lhes propor uma dimensão quaternária, uma *quarta dimensão*², que retorna à poesia *após a finitude*³ do moderno e, na esteira de Thierry de Duve, que voltou a Kant depois de Duchamp⁴, minha proposta é pensarmos o poético não só em termos de Estética autônoma, mas como uma dimensão contingente onde agem, em fusão, tanto o estético quanto o estésico⁵. Poder-se-iam reconhecer, assim, quatro momentos. O momento

-
- 2 A *aisthesis* está subordinada ao tempo que, segundo Carl Einstein, não é nem sujeito nem objeto, pois ele constitui a *quarta dimensão*, a dimensão sublime de todo fenômeno. O *Manifesto dimensionista* (1935), assinado, entre outros, por Ben Nicholson, Alexandre Calder, Vicente Huidobro, Joan Miró, Moholy-Nagy, Hans Arp, Pierre Albert-Birot, Robert e Sônia Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky e Francis Picabia, reivindicava que “l’art à n+1 dimension’ (le planisme) se soucie peu de la destinée individuelle. Parce que la signification de la vie individuelle s’efface et perd le privilège de la véritable existence par suite de la libre association du temps et de l’espace”. Borges começa a trabalhar o conceito de quarta dimensão no início dos anos 1930 (ver BORGES, Jorge Luis. La cuarta dimensión, 1934. In: *Borges en Revista multicolor*. ed. Irma Zangara. Buenos Aires: Atlántida, 1995, p. 31) e Marcel Duchamp, em carta de 1961 a Serge Stauffer, argumenta que a quarta dimensão pode ser captada por meio do toque, razão pela qual o erotismo talvez seja, de fato, apenas uma sublimação tátil, que nos permita visualizar, ou melhor, taticilizar o mundo factual e histórico. Jacques Rancière retoma o conceito para denominar o regime estético da arte, que não é um modo de percepção, mas um conjunto de condições de produção de artefatos e sentidos. Ver RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris : Galilée, 2011.
 - 3 MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude*. Paris: Seuil, 2006.
 - 4 DUVE, Thierry de. *Nominalisme pictural*, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité. Paris: Minuit, 1984; Idem. *Au nom de l’art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1988; Idem. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1989.
 - 5 Paul Valéry desenvolve, no congresso de Estética de Paris (ago. 1937), a teoria de que o estésico (*Esthétique*) pressupõe “l’étude des sensations; mais plus particulièrement (...)

pré-lógico, o momento formal, o momento dialético e o momento místico. Não são evolutivos, porém, revelam diversos posicionamentos do sujeito perante a experiência poética. O primeiro momento, na conceituação da poesia moderna, já discutido, aliás, por Lévy-Bruhl, é o do sonho, que é rigorosamente afirmativo. Uma imagem corresponde não só a um valor dado, mas também a outro, ausente. Porque tudo, no sonho, é. E, ainda por cima, tudo isso só existe no presente. Não há dimensão evolutiva no sonho. Ele não comporta lembrança nem esperança. É uma afirmativa centrada no instante-já. *Hinc et nunc*. Como tudo existe, nem se suspeita que alguma coisa possa não ter sido ou que ela ainda não exista. Algo semelhante acontece com o espaço: como só existe o agora, também só existe o aqui, e até mesmo porque a afirmativa não admite restrições do além. Não em vão, Wittgenstein, grande antifilósofo, como Nietzsche e Lacan, ao comentar *O ramo de ouro* de Frazer, leitura tão decisiva no primeiro modernismo, considerou a metafísica uma espécie de magia, mais mágica até do que a própria magia.

Ora, em sua “Arte poética”, Huidobro, poeta admirado e citado por Mário de Andrade, exortava os colegas no sentido de não declamarem ingênuo amor à *res extensa*.

Poetas, por que cantais as rosas?
Fazei-as florescer no poema.

Mas há aí uma ressalva, já que essa frase, segundo ele mesmo admite, teria sido pronunciada previamente por um sacerdote aymarà, razão pela qual Huidobro concluía que

Todas as coisas debaixo do sol
Existem só para nós.
O poeta é um pequenino Deus.

les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini. Ce sont, en effet, les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble (qui contient à titre de raretés, les sensations indispensables ou utilisables) est notre trésor. C'est en lui que réside notre richesse. Tout le luxe de nos arts est puisé dans ses ressources infinies”, domínio que, aliás, ele discriminava de uma segunda área, por ele chamada de “Poética, ou plutôt Poétique”, que continha “l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse”. Cf. VALÉRY, Paul. Discours sur l'Esthétique. in: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1957, p. 1311. Nesse mesmo congresso, Flávio de Carvalho defendeu também a tese sobre “O Aspecto Psicológico e Móbido da Arte Moderna”, antecipada em jornal antes da viagem (*Diário de S. Paulo*, 22 jun. 1937).

Simultaneamente, na revista *Die Aktion*, Carl Einstein publica três poemas negros, *Drei Negerlieder*, que seriam traduzidos por Ivan Goll, o antologista admirado por Mário de Andrade e os modernistas⁶, onde reivindica, como logo mais faria Oswald de Andrade, uma particular visão livre dessas coisas sob o sol, “Doch ich sehe mit den Augen”⁷, ou seja, “mas vejo com os olhos”, e ainda em outro poema dessa época, na *Neger-Gebet* (Prece africana), Carl Einstein lança “Lichtglitzer, Glühwurm im Sumpf”⁸, frase que Maria Aparecida Barbosa traduz como “Cintilante, pirilampo no pântano”, e que, ao qualificar o estado de todas as coisas sob o sol, não só sintoniza com as premissas estéticas de Einstein (escrita mediúnica, forças tectônicas, dinamismo metamórfico⁹), mas preanuncia também a teoria da imagem-vagalume de Didi Huberman¹⁰. Que sentido tem, portanto, que a imagem brilhe, de forma descontínua, no brejo das almas?

6 GOLL, Ivan (ed.). *Les cinq continents*. Paris: La Renaissance du Livre, 1922.

7 EINSTEIN, Carl. “Drei Negerlieder. Nachdichtung”. In: BAACKE, Rolf-Peter; KWASNY, Jens (eds.). *Werke Band 1. 1908-1918* Berlim, Medusa, 1980, p. 398

8 Idem, p. 399.

9 Mário de Andrade possuía um exemplar de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Berlin: Propyläen Verlag, 1926) de Carl Einstein, onde o crítico aborda a questão do primitivismo, em referência a Klee, nos seguintes termos: “chez Klee, nous remarquons une caractéristique de l’existence actuelle: Le retour au primitivisme, c’est-à-dire un dégoût de la civilisation par trop différenciée. On s’échappe de la masse immense de la conscience mécanisée, réifiée, presque privée d’âme. Chez Klee, un tel retour au primitivisme ne signifie pas l’échappatoire ou perte de la forme, mais changement en profondeur. Il ne s’agit bien plus de la refonte de la structure psychique, à partir de laquelle de nouvelles figures se frayent un chemin vers la réalité. L’art ne signifie plus seulement le fait de s’exprimer sans retenue, il peut être quelque chose de plus profond, suicide ou destruction de l’homme antérieur au profit de possibles formations nouvelles. Ainsi l’art retrouve des forces perdues depuis longtemps, celles de la prophétie ou de l’interprétation des rêves, il redevient un moyen de modifier le réel, et de faire entrer de force dans la réalité agonizante une nouvelle réalité plus proche de l’homme et correspondant à la totalité de son âme et non à l’étroite raison. L’art retrouve la force d’être un moyen magique et de prophétiser l’avenir.” EINSTEIN, Carl. *L’Art du XXe siècle*. Trad. Liliane Meffre et Maryse Staiber. Paris: Actes Sud, 2011, p.362. É, *in nuce*, a teoria da história de Benjamin, tal captada no *Angelus Novus*.

10 DIDI-HUBERMAN, Georges; *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011. Evocando o vaga-lume do conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, “tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria”, Silvano Santiago destaca, na metodologia de Didi-Huberman, o empenho para que a arte solicite a reflexão filosófica e chama a atenção também para o fato de que o autor “realça, ainda, o paradigma das trevas e da luz, oriundo do Inferno e do Paraíso dantescos. O contraste se reproduz hoje nos escritos legados por Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Georges Bataille. Genocídio e fulgurações da alegria. Barbárie bélica e clarões de beleza. Poluição e estilhaços de esperança. Perda da voz política e experiência interior. Conservadorismo acachapante e sobrevivência em lascas. A luzinha viva, intermitente e reservada dos vaga-lumes perturba a

Um poeta emblemático do impressionismo, como Olavo Bilac, referindo-se ao lusco fusco do 900, disse que “Canudos é um episódio épico de nossa história moderna”¹¹ e exemplificou esse seu juízo com uma passagem de Euclides:

Insulado deste modo no país que o não conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda capacidade orgânica para se afeiçoar a situação mais alta. O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico. Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas¹².

O poeta-pequenino-deus dos modernistas, insulado no próprio meio, como dirá, mais tarde, Sérgio Buarque de Holanda, resgata e reivindica, porém, o homem primitivo, mesmo permanecendo crédulo perante a técnica, deixando-se arrebatar pelas superstições mais absurdas. Basta, para tanto, lembrar que, ainda em março de 1925, em carta a Mário de Andrade, Drummond confessa também estar “convencido que *Os sertões* é uma grande epopeia”, e por isso envia ao amigo o poema “Antonio Conselheiro” que se abre assim:

Isso não foi aqui...
Foi muito longe d’aqui!
Foi longe, lá na Bahia, no sertão.
Baianas coloridas de chinelas têque-têque
E pimentas e o vatapá gostoso e a cidade que sobe e que desce...
Baianas coloridas! Livro de figuras!
Literatura!
Foi muito mais longe, foi no sertão fim do mundo.

alta voltagem festiva e feérica dos refletores na sociedade do espetáculo”. SANTIAGO, Silvano. “Revoada de vaga-lumes”. *O Estado de S. Paulo*, 19 mar. 2011.

11 BILAC, Olavo. “Carta de Rio de Janeiro”. *La Nación*, Buenos Aires, 7 jul. 1906, 2. sección.

12 CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 26. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963, p.122.

O sertão-mundo retorna no fim do poema, com essa mesma imagem messiânica de decadência contingente.

O sertão começou a rezar

A cidade cresceu

A igreja subiu para o sol

Os jagunços bateram no peito.

E Canudos encravado na Palestina rústica dizia dos pecados da carne e dos sinais invencíveis que anunciariam o fim do mundo pervertido. Antônio Conselheiro rezava, na sua túnica de azulão, cabelos compridos, comendo como um passarinho e não ousando encarar as mulheres fonte de perdição. Bate no peito: Dlão! Dlão!

A prece dolente sobe no ar que pegou fogo.¹⁵

Nessa prece dolente, nessa *Neger-Gebet*, Drummond evoca a poeira do tempo (“Na minha alma anoitece a Palestina / a rubra flor da tarde além flameja...”, soneto XXIX de *Pulvis*, de Alphonsus de Guimaraes), mas, ao mesmo tempo, seu poema preanuncia também aquilo que será lei em Glauber Rocha: não há evolução nem revolução, apenas imagem-tempo, distanciando-se então o autor até mesmo dele próprio (“Isso não foi aqui... / Foi muito longe d’aqui!”), equação que, em “Hino Nacional” de *Brejo das almas* (1934) adquiriria, finalmente, consistência paradigmática, a de que “Nenhum Brasil existe”, avaliação que sintoniza, aliás, com o diagnóstico com que Paul Klee encerra a conferência de Iena de 1924 sobre a arte moderna: “But we seek a people”. O povo falta em seu lugar. Mário de Andrade, ao ler a peça de Drummond, não se fez de rogado e condenou o que ele avaliava como um momento poético pré-lógico no jovem autor mineiro, e tudo em nome da técnica. Responde imediatamente ao amigo:

Com o “Antônio Conselheiro” se dá uma coisa donde proveio de supetão o cansaço e enjoo de que você fala. O assunto é muito *tema* demais pra se prestar pra um poema moderno, e você já está muito mais moderno do que pensa. É muito intelectual demais. Coisa que se passou. Que a gente sabe de leitura e por fixação de memória. Tudo fenômenos intelectuais. Pode-se fazer um poema moderno sobre tema “Antônio Conselheiro”? Pode-se. Mas eu faria coisa em verso medido e até rima. A medida e a rima substituiriam aquela

15 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Antonio Conselheiro”. In: SANTIAGO, Silviano (ed.). *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002, p.177-9. Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade. Prefácio e notas de Silviano Santiago e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota.

necessidade constante de criação que é o característico primitivista do lirismo moderno. Você veja: quando relatei uma coisa no “Noturno” eu prosei (coronel Leitão) ou fiz uma moda popular em redondilha (o Rola-moça). Essa para mim é a causa da atrapalhadação de você. Eu se não me engano já contei pra você que estive disposto a escrever em alexandrinos o final do “Noturno”, e que só não pude fazer isso porque fui levado. Quando pus tento em mim já estava escrito e era só corrigir. “Antônio Conselheiro” me parece muito intelectual demais. Tem uma história com essa concatenação natural a que os autores costumam chamar de ordem. Tanto que acham que Shakespeare é desordenado porque não tem certas vezes uma concatenação de minuto por minuto, fácil da gente perceber. Confundem tumulto com desordem, os coitados. Mas não acha que é isso mesmo. Eu tenho várias modas e toadas, escritas nestes últimos meses, “Moda da cama de Gonçalo Pires”, “Toada da cadeia de Porto Alegre”, “Moda do Pai do mato”, tudo metrificado e mesmo alguns com aquela rima-livre que empreguei no Rola-moça e que não impede a liberdade da criação lírica. Agora já posso dizer que no “Antônio Conselheiro” de você tinha bem boas coisas”.¹⁴

Mário de Andrade gosta, especificamente, deste outro fragmento:

O sol bate de chapa nas chapadas
A lua espirra crua
Sobre a terra calada
No pasmo do meio-dia.
E somente catingas!
Parece que havia um rio... Secou!
Onde as cacimbas? Faz um buraco na terra,
Faz um buraco fundo e procura água!
Apareceu... o boi bebeu...
Secou!
A chuva chove de repente
E bate nos morros e canta nas pedras
– Aluvião! –
Rola enrola desenrola o fio das enchentes...
Secou!

14 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p.30-31.

Catingas! E depois mais catingas!
Catanduvas... E ossadas de boi
Branquejando... E a terra parada...
O matuto triste cai no mundo:
Catingas...
Verticalmente
Um cereu [sic] agudo prega uma bola vermelha
No ar sem vontade.
E o Vasa-Barris corre monótono como uma estrada vazia.
Escureceu
Como no teatro.
Esfriou
De repente!
O sol foi correndo tanto que caiu no açude,
E a noite tropeçou nele!

Gosto muito desse pedaço – esclarece – É o melhor. Aquele “secou”? está assustante. Olhe os índios caxinauás de que Capistrano de Abreu registrou o folclore tinham uma forma sintática duma formidável energia e síntese moderna, que tenho empregado e recomendado ao seu raciocínio. Eles diriam “Parece que havia um rio, secou”, em vez de duas frases como você e toda a gente bota. Exemplo estupendo: “Quis casar com ela, fiz”¹⁵.

Ora, a posição de Mário é ilustrativa do momento formal. Nele descobre-se a instância negativa, a religião messiânica, mas nem por isso recusa-se a instância afirmativa, a definição nacional. Quis ser brasileiro, fiz. A linguagem poética torna-se plástica e paronomásica, rola enrola desenrola, com um bater de chapa nas chapadas. É algo novo. Porém, se no momento imaginário, o dos aymarás ou caxinauás, afirma-se taxativamente e, tanto se faz chover no poema, quanto se impõe nele a seca, vendo, porém, livremente, a intermitência das matérias temporo-espaciais, no momento de formalização, entretanto, afirma-se e nega-se alternativamente. Parece que havia um rio, secou. Água apareceu... o boi bebeu... secou. Ou como dirá Oswald em “Relógio”:

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas

15 Idem, p.31.

Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão.

Por isso mesmo o momento de formalização é também o momento da descoberta da contradição. O ser é. O não-ser não é. Afirmar e negar ao mesmo tempo é impossível. Não há espaço para a contradição, tornada impossível e, da mesma forma, o conceito de impossível só pode ser contraditório em termos. A questão posta pelo momento formal é que, sendo o poema autônomo por definição, com relação aos conteúdos, ele bem pode não-ser verdadeiro¹⁶.

Há um problema, contudo, colocado pela exegese de “Antonio Conselheiro” que ilustra bem essa questão. O poema diz “Um coreu agudo prega uma bola vermelha/ No ar sem vontade”. Coreu, até onde sabemos, é um cântico ancestral, e também um pé de verso, uma sílaba longa, uma breve. Silviano Santiago leu *cereu*, mas, duvidando, protegeu a lição com o *sic*. Ou seria um *sereu*? O que é um sereu? Uma sereia mallarmaica em masculino? Cereu é uma figura de cera, um eu cerúleo, conotando o Mal? Ou apenas uma figura intermediária, situada no meio do caminho entre o simbólico e o real, um ser-eu? Como se vê, continuam ainda válidos, de certa forma, os espectros do momento imaginário anterior, mas agora eles tornaram-se puros. São meras formas vazias, como o *ptyx*, a dobra, do soneto de Mallarmé.

Isto nos conduz a uma nova tensão, a do momento dialético. Na primeira atitude, afirmava-se imperativamente um valor; na segunda,

16 “En littérature, on assista à la rupture de la convention qui était celle de la domination pathétique de l'événement, on transforma les héros de plâtre posant pour l'éternité en événement quasi neutre ou en évolution intérieure et l'on tenta, de façon encore timide et inconsciente, de pénétrer au-delà de la façade du caractère achevé jusqu'à l'interprétation des causes psychiques. L'anecdote, rationalisée, découpée, est écartée, le lyrisme philologique est éliminé par l'observation; à la place de la synthèse statique de la personne on s'essaye à une analyse «fondamentale» et on aligne les sensations et les sentiments de façon atomistique. Le romantique jouant la dualité du common sense et de l'imagination autiste avec sentimentalité ou ironie fut alors relayé par l'observateur «impersonnel».” EINSTEIN, Carl. *L'Art du XXe siècle*, op. cit., p.16. Mais adiante destaca: “ce renoncement aux accents dans le dessin correspond en poésie au poème en prose, ce produit tradif du romantisme finissant. La structure faite de vers, de césure et de strophe rassemblant le tout se désagrègea dans l'écriture immédiate des événements psychiques. On rendit la souffrance et le travail poétiques mêmes et on en montra le processus. À la technique génétique des peintres impressionnistes correspondait dans le poème la suite des analogies d'images.” Idem, p.24.

podia se afirmar ou negar esse valor, sem admitir, porém, entre a afirmativa e a negativa, qualquer mediação. No momento dialético, enfim, afirma-se e nega-se conseqüentemente. O momento da formalização é um momento de lógica identitária. O ser é. O não-ser não é. Sereu. O momento dialético, porém, movimenta-se pela lógica da contradição. Se apenas o ser tem identidade e o nada não é, o ser e o nada, apresentados como diversos e diferentes entre si, identificam-se mutuamente. Um coreu, um longo ser, um breve não-ser. O puro ser é o nada, apresentado como uma abstração carente de conteúdo. Carl Einstein chamava essa tensão, presente, por exemplo, em Cézanne, de *estilo duplo*, feito de estrutura simples e sensibilidade complexa¹⁷.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra¹⁸

Mas aqui entramos, decididamente, na equivalência *zen* do misticismo, de que um bom exemplo nos é fornecido por Murilo Mendes, em uma das peças de *Poesia liberdade*, o “Pós-poema”.

O anteontem – não do tempo mas de mim –
Sorri sem jeito
E fica nos arredores do que vai acontecer

17 EINSTEIN, Carl. *L'art du XXe. Siècle*, op. cit., p. 31.

18 Em um poema anterior, “Sertão melancólico”, Drummond vai preparando o cenário que será o da emergência da pedra e mesmo da máquina do mundo: “Pelas estradas desertas,/ Pelas estradas infundáveis,/ Erra uma grave melancolia.../ Melancolia das coisas paradas,/ Do céu muito azul e da terra muito verde,/ Na tortura do sol a pino!/ Melancolia do canto das cigarras,/ Num rechino dolente desesperançado,/ Do vôo dos pássaros aflitos,/ Da saudade das sombras humanas.../ Melancolia das árvores que sofrem/ Sofrem letárgica e mudamente,/ Ao longo de riachos vagarosos,/ Onde a água tem preguiça de correr.../ Melancolia do viandante que passa,/ Que alonga o olhar pela distancia / E entoia uma canção arrastada e saudosa...”. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sertão melancólico”. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 31 jul. 1924. Ser tão melancólico mal combina com euforia modernista.

Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
Trata-se de substituir o lado pelo centro.
O que é da pedra também pode ser do ar.
O que é da caveira pertence ao corpo:
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser.

Na lógica mística, a rigor, pós-lógica, não se trata de ser ou não-ser, mas se trata de ser e não-ser, ela não afirma o ser, nem postula o nada abstratos. Como explica Fatone, Hegel reconhecia que, especialmente na metafísica cristã, tinha ocorrido, com a recusa da proposição *ex nihilo nihil fit*, a afirmação do trânsito do nada ao ser. Pois essa metafísica não era um sistema da identidade, já que não estava fundada no princípio segundo o qual o ser somente é e o nada apenas não é. Hegel admite, então, que a metafísica cristã supera a suposta posição budista, que fundamentava a realidade em um nada que é apenas nada. E admite também, aliás expressamente, que, do mesmo modo, ela supera a posição eleática e seu esforço por fundar a realidade no ser que somente é ser. Em outras palavras, a metafísica cristã teria superado o que a dialética quer em vão superar¹⁹. Para negar a diferença do puro ser e do puro nada, Hegel recorre, também, na sua lógica, às imagens da pura luz e da pura treva: na pura luz se vê tão pouco quanto na pura treva, pois o puro ver (a vista) é um puro não ver (a visão). Apenas a treva faz a luz visível e cintilante, feito pirilampo no pântano. À mesma imagem se recorre no momento místico. Dionísio, o Areopagita, ensaia, no seu itinerário de ascensão e descida na busca de expressões para o *princípio*, todas as afirmações e todas as negações. No primeiro caso, é a ascensão em direção à luz, e, no segundo, a descida às trevas. Mas nem na luz, nem nas trevas, pode a alma encontrar refúgio: deve procurá-lo na escuridão transluminosa, no clarão das trevas. Na ascensão, aparece a afirmação do ser pela via eminential; na descida, sua negação, e em seguida se descobre

19 Em “Breton, Rimbaud e Baudelaire” (*Dom Casmurro*, a. 1, n. 16, Rio de Janeiro, 26 ago. 1957, p. 2), Murilo Mendes refuta a posição política do surrealismo de André Breton, argumentando que “Breton desconhece inteiramente o catolicismo. Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade e os fanáticos da ordem policial. Engano puro. Pretendo mesmo que o catolicismo seja mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe – a capitalista – e a instalação de um confortável paraíso na terra – ó otimismo de adolescente!... – o catolicismo espera a destruição do universo inteiro. Não ficará pedra sobre pedra...”

a insuficiência da afirmação e da negação. Chega, assim, ao momento dialético, que é o da escuridão transluminosa e o clarão das trevas. É então quando se descobre que o não-ser não é mero não-ser, mas que está trabalhando pela aspiração ao não-ser, e, por isso, pode-se dizer que, no não-ser, ocorrem até o bem e a beleza, uma beleza de baixo materialismo ou até convulsiva, mas que nos mostra que, no bem e na beleza, acontece, porém, de certa maneira, o não-ser, invocação do nada ao ser e vocação do ser em direção ao nada. *Rien, cette écume...*

Mas esse é apenas o processo, e não seu término. Em última análise, o processo há de ser negado, deixando de ser processo, e para isso há de mostrar, no máximo grau, sua força apofática²⁰. O devir – disse Hegel, com outra intenção – conclui em um resultado *quieto*. Essa quietude é, agora, a última negação. Por isso, a teologia negativa de Dionísio termina negando todos os momentos lógicos possíveis: o princípio nem é, nem não é; nem quer, nem não quer ser chamado de deus, nem de unidade, nem de divindade. Ele não está imóvel, nem em movimento, nem em repouso; não é treva, nem é luz; nem é erro, nem é verdade. O princípio, *absolutamente independente*, excede todas as afirmações e todas as negações, não admite, aliás, afirmação nem negação alguma. Não admite sequer essas mesmas negações, que também devem ser negadas e que por isso mesmo não podem encontrar (como, por sua vez, declarava a dialética, para a sua própria verdade) um juízo em que exprimir-se²¹.

Giorgio Agamben nos fornece, além do mais, outro elemento para pensarmos *o ser e não-ser* murilianos. Trata-se de uma fórmula que poderia ser filiada ao sintagma *regula et vita* de Francisco de Assis. Nela,

20 A teologia apofática, criada pelo Pseudo-Dionísio, postula que o mesmo seja dito por privação e não por atribuição, já que não só Deus não é, senão que ele não se diz e permanece absolutamente inacessível à condição existente. Dada a impossibilidade de dizer Deus (*apophasis*), Erígena retira o mal de sua esfera e resitua o homem no plano metafísico, uma vez que todos eles teriam suas faces espelhadas em um abismo insondável. Esse abismo, que é o da própria singularidade, é também Deus e Nada, ao mesmo tempo. É uma questão central do modernismo. Malévitch trabalha com uma teologia apofática ao propor o quadrado preto e, da mesma forma, Borges faz o mesmo, ao sinalizar a passagem de alguém a ninguém, em *Outras inquisições* (BORGES, Jorge Luis. “De alguiem a nadie” in *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.737-739).

21 FATONE, Vicente. *Mística y religión*. Prólogo Oscar del Barco. Buenos Aires: Las Cuarenta, Córdoba, Editorial de la UNC, 2009, p.42-44. O orientalista Fatone (1905-1962) considerava que, para o budismo, os livros não são obra desta ou aquela individualidade, mas simples fruto do tempo. Lugones, que leu *Misticismo épico* (1928) de Fatone, ou mesmo Borges, que tinha muito apreço por *O nihilismo budista* (1941), transformariam essa noção em paradigma, “Ourselves are fate”, ideia que Borges recuperou em vários de seus relatos e inquisições. ROSATO, Laura; ALVAREZ, Germán (eds.). *Borges, libros y lecturas*. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010, passim.

conjuga-se, mas também separa-se uma tensão recíproca entre a regra e a vida. Em outras palavras, não há mais espaço para a aplicação da regra (*evangelicum canon*) aos poderes mundanos, entre os quais, os da própria Igreja. A fórmula franciscana *regula et vita* e, na sequência, a ideia muriliana de *ser e não-ser* não significam confusão entre os dois termos, mas neutralização e transformação de ambos como formas de vida. Na emergência de uma exceção – *a janela do caos* – regra e vida se separam: o estado normal não se apresenta mais, então, como aplicação da regra à *bios*, mas como “forma de vida”, praticamente *zoé*, ao passo em que, simultaneamente, a exceção aparece como *dispensatio regulae*²². É a chave do contemporâneo.

Em suma, que a poesia é a negatividade em que o acesso à palavra, desvinculada de toda referencialidade ou comunicação, torna-se aquilo que deve ceder e recusar o dado. A poesia faz a facilidade do absolutamente difícil, e até mesmo do estritamente impossível. Não é outra a definição da poesia, porque não mais do que de repente, assim, *de-repentemente*, como dizia o poema do Drummond, ela nos coloca perante o acesso à linguagem, na absoluta dificuldade: elevada, porém tocante. Ou como diz Jean-Luc Nancy:

A poesia é, por essência, mais do que e algo de diferente da própria poesia. Ou antes: a própria poesia pode perfeitamente encontrar-se onde não existe propriamente poesia. Ela pode mesmo ser o contrário ou a rejeição da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia²⁵.

22 AGAMBEN, Giorgio. *Altíssima povertà. Regole monastiche e forma di vita*. Vicenza: Neri Pozza, 2011, p. 126-134. A tese, que como o último Oswald se questiona acerca do uso, oposto à propriedade, conclui que “l’altíssima povertà, col suo uso delle cose, è la forma-di-vita che comincia quando tutte le forme di vita dell’Occidente sono giunte alla loro consumazione storica” (p.171).

23 NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia” (1996). In: _____. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Viseu: Vendaval, 2005.

