



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA –
UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL – PPGLDC



O *HOMEM E SEUS DUPLOS*: A REFLEXIVIDADE DO
SUJEITO NA POESIA DE **ROBERVAL PEREYR**

IDMAR BOAVENTURA MOREIRA

FEIRA DE SANTANA
2007



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA –
UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL – PPGLDC



O *HOMEM E SEUS DUPLOS*: A REFLEXIVIDADE DO
SUJEITO NA POESIA DE ROBERVAL PEREYR

IDMAR BOAVENTURA MOREIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL DA UEFS, TENDO COMO ORIENTADOR O PROFESSOR DOUTOR FRANCISCO FERREIRA DE LIMA, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LITERATURA.

FEIRA DE SANTANA, 31 DE AGOSTO DE 2007

FICHA CATALOGRÁFICA: BIBLIOTECA CENTRAL JULIETA CARTEADO

Moreira, Ildmar Boaventura
M837h O homem e seus duplos: a reflexividade do sujeito na poesia
de Roberval Pereyr / Ildmar Boaventura Moreira. – Feira de Santana,
2007.

133 p.

Orientador: Francisco Ferreira de Lima

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)–
Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de
Santana, 2007.

1. Pereyr, Roberval – Interpretação e crítica. 2. Modernidade. 3.
Sujeito. 4. Sujeito lírico. I. Lima, Francisco Ferreira de. II. Universidade
Estadual de Feira de Santana. III. Departamento de Letras e Artes. IV.
Título.

CDU: 869.0(81).09

DEDICATÓRIA

A JÚLIA ELIS, MINHA SOBRINHA

AGRADECIMENTOS

A FRANCISCO LIMA, MAIS QUE ORIENTADOR, AMIGO, PELA SENSIBILIDADE E PELA PACIÊNCIA COM QUE ME AJUDOU A CONDUZIR A PESQUISA;

À FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DA BAHIA – FAPESB, PELO APOIO FINANCEIRO PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA;

A SANDRA SINARA, FLÁVIA RIBEIRO E ADRIANA REIS, QUE TÃO PRONTAMENTE SE DISPUSERAM A REVISAR O TEXTO;

A LIZ DA MATA, PELA VALOROSA CONTRIBUIÇÃO NA PRODUÇÃO DO ABSTRACT;

A PAULO CORREIA, PELA CORREÇÃO DA VERSÃO EM PORTUGUÊS DAS CITAÇÕES EM ESPANHOL;

A RUBENS PEREIRA, QUE TÃO GENTILMENTE CEDEU A VERSÃO EM PORTUGUÊS, AINDA INÉDITA, DE SEU TEXTO SOBRE O GRUPO HERA.

AOS MEUS AMIGOS, TODOS, PELA PREOCUPAÇÃO SOLIDÁRIA COM O ANDAMENTO DA PESQUISA, QUE SOFRERAM JUNTO COMIGO, QUE ME AMPARARAM QUANDO, POR VEZES, ME SENTI IMPOTENTE PARA CONTINUAR.

FINALMENTE, AOS MEUS IRMÃOS (TALVANE, JULIANA) E ÀQUELAS QUE, MESMO SEM RABISCAREM UMA SÓ LINHA, ESCREVERAM ESSA DISSERTAÇÃO JUNTO COMIGO: MINHA MÃE, IÉDA, A QUEM DEVO TUDO; E JACIARA, AO MEU LADO TODO O CAMINHO.

*Comigo me desavim,
sou posto todo em perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.*

*Com dor, de gente fugia,
antes que esta assi crescesse;
agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
do vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?*

Francisco Sá de Miranda, poeta renascentista português.

FADO

*Toda vida é mesmo uma tragédia:
ou estou morrendo alheio a mim
ou estou no rio e este me leva.*

*Em momento algum me compreendo:
se estou alheio não me enxergo
se estou em mim não me transcendo.*

*Que seria mesmo transcender-me?
Uma outra forma de alhear-me
nas montanhas íngremes do medo?*

*Toda a vida, enfim, é uma tragédia:
ou estou morrendo alheio a mim
ou estou no rio e este me leva.*

Roberval Pereyr, autor de Amálgama.

RESUMO

O conceito de sujeito, como foi definido na modernidade (atomístico e centrado na razão), especialmente a partir o Iluminismo, entra em falência na crise da modernidade, a ponto de, nas últimas décadas, muitos pensadores - dentre eles os pós-modernos - preconizarem a sua morte, junto com a modernidade. Entretanto, é possível encontrar um meio termo entre o sujeito monolítico da modernidade iluminista e entre o sujeito esquizofrênico da pós-modernidade: o sujeito reflexivo da alta modernidade. Tal conceito aponta para uma definição do "sujeito lírico" como abertura para a outridade, o que só se torna possível numa concepção fenomenológica da experiência lírica, em que autor/leitor/poema dissolvem seu ser no ser da linguagem.

A obra poética de Roberval Pereyr, por sua vez, aponta para a questão do sujeito na alta modernidade quando dramatiza a luta deste pela sobrevivência. E faz isso assumindo a fragmentação formal e temática, desafiando a razão estabelecida e apelando para os estratos inconscientes da natureza humana. Sua poesia é uma negação do ego, a um só tempo controlador das potencialidades do indivíduo e controlado por forças externas; é a narrativa das andanças de um sujeito em busca de uma origem, um rosto e uma identidade, sempre construída a partir do encontro com o outro, numa postura que revela a atitude reflexiva do sujeito na construção de uma história coerente de si mesmo; finalmente, é a assunção da poesia como meio - único, talvez - de realização plena da subjetividade.

Palavras-chave: Modernidade; sujeito; sujeito lírico; Roberval Pereyr

ABSTRACT

The concept of subject, as it was defined in modernity (atomistic and centered in the reason), especially from Enlightenment, goes bankrupt in modernity crisis, on the point of, in last decades, many thinkers - amongst them the post-modern ones – commending his death, together with modernity death. However, it is possible to find a compromise between the monolithic subject of illuminist modernity and the schizophrenic subject of post-modernity: the reflexive subject of high modernity. Such concept points to a definition of “lyric subject” as an opening for the otherness, that it only becomes possible in a phenomenological conception of the lyric experience, which author, reader and poem dissolve their being in the being of the language.

Roberval Pereyr’s poetical workmanship, in its turn, points to the question of the subject when it dramatizes his fight for survival. It does that assuming the formal and thematic fragmentation, defying the established reason and appealing for the unconscious strata of the nature human. His poetry is an ego negation, at the same time it is the controller of individual potentialities and controlled by external forces; it is the narrative of a subject walk in search of an origin, a face and an identity, always constructed from the meeting with other, in a posture which discloses the subject reflexive attitude in the construction of a coherent history of itself; finally, it is the assumption of the poetry as way – the only one, maybe - of full accomplishment of the subjectivity.

Key-words: Modernity; Subject; Lyric subject; Roberval Pereyr.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 NASCIMENTO E CRISE DO SUJEITO MODERNO	14
2.1 SUJEITO E MODERNIDADE	14
2.2 ENTRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO: REPENSANDO O SUJEITO	25
2.3 UMA “DOBRADIÇA DIALÉTICA” ENTRE O NASCIMENTO E A MORTE DO SUJEITO	37
3 LÍRICA E SUBJETIVIDADE: O LUGAR DO OUTRO	46
4 O SUJEITO LÍRICO MULTIFACETADO DE AMÁLGAMA	67
4.1 <i>O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO: A POÉTICA DO DESCENTRAMENTO DE ROBERVAL PEREYR</i>	67
4.2 DISSONÂNCIAS DIANTE DO ESPELHO: O HOMEM E SEUS DUPLOS	80
4.3 NOS RASTROS DO ANDARILHO: O SUJEITO EM BUSCA DE UM ROSTO	92
4.4 O POETA, O POEMA, AS PALAVRAS”: A REVELAÇÃO POÉTICA	106
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	122
ANEXOS	128

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Entre os mais prolíferos e polêmicos temas discutidos no campo das humanidades, hoje, está a questão do sujeito. As opiniões são muitas. Alguns afirmam a morte do sujeito, como traço marcante de tempos “pós-modernos”; para outros, o sujeito subsiste, mais ou menos da mesma forma como surgiu no advento da modernidade; uns afirmam que o sujeito, em verdade, nunca existiu, mas que a idéia de sujeito sempre foi uma produção do discurso, a serviço de agentes do poder estabelecido; outros afirmam o sujeito como elemento de resistência contra estes mesmos poderes.

Tais discussões, no âmbito geral das humanidades, afetam diretamente o estudo da lírica, haja vista o fato de que, em muitos aspectos, certas noções de seu campo, como, por exemplo, a definição de “sujeito lírico” ou “eu lírico”, foram construídas a partir do conceito de “sujeito” então em voga. Uma redefinição deste implicaria, portanto, uma redefinição daquele. Além disso, boa parte da literatura produzida no último quartel do século XX, no Brasil e no mundo, tematiza a questão da subjetividade, ou, para melhor definir os limites de nosso campo de visão, a sobrevivência do eu em um mundo hostil à subjetividade, que reduz o indivíduo ora a consumidor ora a um aspecto restrito de sua identidade. Nessa literatura, a luta pela sobrevivência do eu é também a luta pela liberdade e mesmo pela sobrevivência física do indivíduo, diante de sistemas políticos opressores (no caso brasileiro, diante do regime militar que assume o poder em 1964, que só se dissolverá na década de 1980, e cujos efeitos podem ser sentidos, de uma forma ou de outra, até os dias de hoje).

Propomo-nos a fazer aqui um estudo da subjetividade e suas relações com a lírica contemporânea. Para tanto, elegemos como objeto a poesia de Roberval Pereyr. Tal escolha se justifica por diversos motivos: é uma obra que foi produzida nos últimos trinta anos, período que nos propomos estudar; é obra de um poeta baiano, de qualidade reconhecida por críticos nos âmbitos estadual e nacional, a exemplo de José Paulo Paes, que traçou, acerca dessa poesia, comentários dos mais elogiosos; acima de tudo, escolhemos a poesia de Roberval

Pereyr porque a questão da subjetividade certamente é o seu tema central, o que fica evidente mesmo em uma primeira leitura.

A questão do sujeito, entretanto, não pode, de forma alguma, ser dissociada de outras, igualmente complexas: as noções de modernidade e de pós-modernidade. Concordemente, iniciamos o primeiro capítulo, que intitulamos “Nascimento e crise do sujeito moderno”, com uma reflexão sobre o surgimento da modernidade e, fruto desta, do sujeito. O cotejo que estabelecemos inicialmente foi entre a idéia de subjetividade construída pelos pensadores do século XVII e aquela construída no Iluminismo que se seguiu. A intenção foi demonstrar que, apesar da concepção atomística de sujeito apregoada por pensadores iluministas (um sujeito autônomo, monolítico, que reúne todas as propriedades da razão, dotado de vontade plena e incondicional) o sujeito sempre foi, desde seu surgimento na modernidade, marcado pela fissura, percebida já no *cogito* de Descartes, que evidencia o ceticismo metafísico do século XVII. Mas o desmoronamento do sujeito iluminista dá-se, concretamente, na segunda metade do século XIX, com o colapso da primeira modernidade, chamada por Foucault de “ordem clássica do mundo” e a substituição do que Gumbrecht chama de “observador de primeiro grau” (aquele que, colocando-se fora do plano de representação, descrevia o mundo como realidade exterior a si mesmo) pelo “observador de segundo grau”: o homem, agora dentro do plano da representação, torna-se, ao mesmo tempo, objeto e sujeito do conhecimento; ao mesmo tempo em que observa o mundo, tem de observar-se a si mesmo; desaparece a transparência da ordem clássica do mundo, evidencia-se a impossibilidade de correspondência entre as palavras e as coisas, e toda apreensão do mundo torna-se fugidia e provisória. É o que marca o surgimento do que chamamos de segunda modernidade, ou, na acepção de Gumbrecht, da modernidade epistemológica, que durou cerca de um século, desde a segunda metade do século XIX até à segunda metade do século XX.

A partir daí, detivemo-nos no embate entre os defensores do “projeto moderno de civilização” e os que afirmam a falência da modernidade e o surgimento de uma nova ordem, pós-moderna. Para os primeiros, embora o projeto iluminista não tenha cumprido plenamente suas promessas de “liberdade, igualdade e fraternidade”, cumpre-nos, agora, fazer valer esse

projeto; para os últimos, o projeto iluminista na verdade serviu aos propósitos da dominação e exploração dos poderosos, justificou a colonização e produziu uma desigualdade sem limites, e chegou agora a um grau de exaustão do qual não é razoável esperar que se recupere. Críticas desse tipo partem não somente de teóricos pós-modernos, mas também daqueles de tradição marxista, a exemplo de Frederic Jameson e David Harvey. Estes, porém, ao mesmo tempo que denunciam as estruturas de poder por trás do projeto iluminista, também criticam o pensamento pós-modernista, que faz a “festa da fragmentação”, enfatiza e comemora o caos da vida moderna e reduz o indivíduo a um caudal de identidades inacabadas e fragmentadas.

Portanto, entre o moderno e o pós-moderno, escolhemos o caminho do meio, ou, aproveitando-nos das palavras de Bhabha, preferimos uma “dobradiça dialética”: ficamos com a alta modernidade, o que significa reconhecer, ao mesmo tempo, a falência do projeto iluminista de modernidade e a sua herança; reconhecer que as mudanças no cenário moderno, para muitos caracterizadoras de uma pós-modernidade, são compostas tanto de rupturas como de continuidades, se não com o “projeto de modernidade”, com a mentalidade moderna, gestada desde o Renascimento. Tal postura implicou um redimensionamento do sujeito: nem o sujeito monolítico do Iluminismo, nem a fragmentação e morte do sujeito da pós-modernidade, mas, antes, o sujeito como questão e projeto, dotado de reflexividade, isto é, da capacidade de ver-se como outrem, de se tornar autor (embora parcial) de sua própria história. É para tal postura que apontam, em menor ou maior grau, pensadores como Cornelius Castoriadis, Anthony Giddens e Alain Touraine.

Feita a crítica do sujeito, partimos, no segundo capítulo, intitulado “Lírica e subjetividade: o lugar do outro”, para o redimensionamento do sujeito lírico. Embora este tenha sido definido por Hegel em sua estética a partir da noção iluminista de sujeito, a lírica moderna, desde seu surgimento, tem contrariado tal definição, quando rejeita qualquer coisa como uma “interioridade subjetiva”, tão valorizada pelos poetas românticos. A postura de Adorno, tão diametralmente oposta à de Hegel, reconhece que a lírica ultrapassa a mera individualidade, mas seu conceito de alienação (para Adorno, a lírica se afasta “da mera existência”, distanciando-se de uma sociedade e de uma linguagem reificadas) aponta para um fechamento

do sujeito em si mesmo, o que não condiz com a noção de subjetividade reflexiva. Assim, preferimos partir do conceito de *outridade* para definir o sujeito lírico, que implica um abandonar-se a si mesmo, partindo em busca do *lugar do outro*; o sujeito lírico assim definido aponta para o encontro, para uma abertura em relação ao mundo. O conceito de *outridade* converge com o conceito de reflexividade. É essa a subjetividade que marca a lírica moderna. Tivemos de apontar também as distinções entre a poesia moderna da modernidade epistemológica e a poesia moderna da alta modernidade. Nesse aspecto, são relevantes a morte da vanguarda e a preocupação, constante na arte contemporânea, com a questão do eu. Conforme já apontamos, o eu sitiado, submetido ao controle de forças externas, lutando pela sobrevivência, é tema de boa parte da arte moderna. Tendo em vista o que dissemos sobre a construção do sujeito no meio de forças opressivas, é razoável dizer que boa parte da arte contemporânea aponta para o lugar do sujeito em um ambiente adverso à sua construção.

Chegamos então ao terceiro capítulo, onde tomamos o conjunto da obra de Roberval Pereyr para discutir a questão do sujeito. Vale destacar que, embora apresentada no final do trabalho, o percurso teórico que percorremos foi intuído da leitura da poesia de Roberval Pereyr; a preocupação foi a de permitir que a obra apontasse os caminhos para sua leitura. Em um primeiro momento, fizemos uma breve apresentação do poeta e de sua obra; depois, passamos ao aprofundamento dos temas mais relevantes, relacionados à questão do sujeito. A partir da leitura dos poemas que consideramos mais significativos, discutimos a busca da *outridade* constitutiva do sujeito, a construção de uma narrativa coerente de si mesmo em um ambiente adverso, e o lugar da poesia como morada do sujeito, espaço onde o raro encontro da unidade se torna possível.

Para desenvolver nosso tema, tivemos, portanto, de (1) discutir a questão de sujeito, (2) redimensionar a noção de “eu” lírico a partir do conceito de sujeito que elegemos e (3) examinar a subjetividade contemporânea a partir da poesia de Roberval Pereyr. O resultado encontra-se nos três capítulos apresentados a seguir.

2 NASCIMENTO E CRISE DO SUJEITO MODERNO

2.1 SUJEITO E MODERNIDADE

No mais recente livro publicado pelo poeta baiano Roberval Pereyr — Nas praias do avesso —, no poema “Canto em si” (PEREYR, 2004. p. 54) lemos, no primeiro verso, a pergunta que ocupará o eixo central de nosso percurso teórico: “Eu, quem seria?” A pergunta poderia parecer, em um primeiro momento, corriqueira. Mas na segunda estrofe do poema revela-se um aspecto dessa busca que desvenda mais o eu lírico que pergunta, e que desconcerta o leitor: “Mas quem seria eu que tanto busco / o que só se realiza em ser buscado, / o que não há?”. Temos aí um paradoxo: buscar o que não há presentifica o próprio objeto da busca; mas este objeto é a própria identidade do sujeito que procura (quem sou?); em outras palavras, o “eu” lírico reconhece que só pode existir na busca de si mesmo: não há um sujeito antes e um depois, mas um espaço-tempo em que este “eu” se presentifica. Poder-se-ia considerar a memória um espaço privilegiado para essa busca? Ouçamos o poeta:

Ai as lembranças, verdades
dispersas no coração, terra baldia,
de cujo fruto só me cabe a dor: quem sou,
onde me encontro neste continente
em que me traço, mapa rasurado?

Não é a memória este espaço-tempo: as “lembranças”, diz o poema, são “terra baldia”, “verdades dispersas no coração”. Apesar disso, porém, é nas lembranças que o eu lírico procura por sua identidade: “Quem sou / onde me encontro neste continente / em que me traço, mapa rasurado?” As lembranças, portanto, constituem um caminho; mas como são sempre construção do próprio sujeito que se busca, não remetem nunca a uma realidade primeira, que se constituiria em berço para a origem — agora já irremediavelmente perdida — do ser: “Quem sou é sem fim porque mentimos”. E então o poeta nos aprisiona em sua armadilha: seu “quem sou” se universaliza e nos enlaça: “porque mentimos”. Se na memória

buscamos reconstruir nossa imagem de nós mesmos, se constituímos o passado como fonte de nossa identidade, não passamos de mentirosos (ficcionistas de nós mesmos) que buscam fazer de sua “terra baldia” um Éden perdido. “Porque mentir não encara o destino, e gera / mil possíveis no impossível. Porque mentimos”. Ou a mentira pode ser vista, também, como o fingimento do poeta: “gerar mil possíveis no impossível” é preencher o espaço vazio deixado pela memória. Mas ainda assim, diz-nos o poeta, “a pergunta (ah, quem sou!) a pergunta / persiste”.

Discutir o nascimento e a crise do sujeito moderno e suas repercussões na lírica impõe que nos debrucemos em algumas questões espinhosas: o que é que chamamos de “sujeito” e de “modernidade”; qual a relação que estabelecem entre si; o que significa dizer que este “sujeito” é atravessado por uma crise; e, finalmente, de que forma os poetas modernos responderam (e ainda respondem) a esta crise.

O Renascimento (séc. XV) representou uma profunda mudança no pensamento ocidental. A mentalidade que se estabelece a partir do Humanismo Renascentista chamamos de Modernidade. Ela surge como resultado de um conjunto de fatores: o aparecimento do sistema capitalista, como resultado do enfraquecimento da nobreza e do sistema feudal; a ascensão da burguesia como classe social dominante, e diretamente relacionada a essa ascensão, a criação do Estado moderno; a Reforma Protestante, que quebrou a suposta unidade do pensamento religioso cristão medieval. Esse conjunto de fatores indicava uma nova configuração social, que exigia a busca por um novo sistema de valores. O Renascimento (que significou tanto um retorno ao clássico quanto um apelo ao novo, daí ser a época que inaugura chamada, muitas vezes, de clássica) promoveu a tradução dos textos clássicos gregos e latinos (antes esquecidos nos mosteiros) para as línguas vernáculas, textos estes que, devido ao desenvolvimento do processo de impressão com tipos móveis, uma invenção renascentista, podiam agora ser veiculados em larga escala. “A exumação das obras de Virgílio e Sêneca, Platão e Aristóteles, juntamente com uma série de autores antigos, influenciou a imaginação dos homens” (SICHEL, 1977, p. 9). O resultado, que representou o grande salto realizado pelo Renascimento, foi a rejeição da medieval visão teocêntrica de mundo e a promoção de

uma visão antropocêntrica: agora o homem era a medida de todas as coisas. O Renascimento e a Reforma Protestante promoveram a crença no poder da razão: para muitos dos reformadores, a razão podia fornecer a base para a fé, visto que só através dela o crente podia entender as Santas Escrituras; para renascentistas como Leonardo da Vinci, Copérnico, Galileu Galilei, entre outros, a crença na razão estava intimamente ligada com a valorização da liberdade individual e do espírito crítico, fundamental para o conhecimento científico que encontraria, no Renascimento, campo fértil para seu desenvolvimento.

Entretanto, ainda que nos esquivemos de nos imiscuir na problemática que a própria palavra “modernidade” carrega (sobre ela já se debruçaram espíritos tão distintos quanto os de Baudelaire e H. R. Jauss), talvez seja melhor falar em “modernidades”: a mentalidade “moderna”, da qual o Renascimento é a primeira expressão, tomará caminhos diversos no decorrer do tempo. Se transformará em projeto no Iluminismo, voltar-se-á contra si mesma no que Foucault (1999) chama de “crise da modernidade” (meados do século XIX a meados do século XX) e sairá dessa crise por um lado descrente em si mesma e, por outro, no ápice da realização daquilo que os renascentistas e os iluministas idealizaram como “modernidade”¹.

Para discutir a questão do sujeito na modernidade (ou nas modernidades) é preciso não esquecer que, na concepção clássica, é estabelecido o império da razão; o homem torna-se o centro do universo; é dele a capacidade de pensar, agir, investigar a realidade. O ápice dessa concepção logocêntrica do ser situa-se no Iluminismo (século XVIII) e mesmo antes, com a figura do precursor René Descartes (século XVII). O dualismo cristão (corpo/alma)

1 Berman divide a modernidade em três fases, e o faz de uma forma ligeiramente diferente do que fazemos aqui: a primeira fase abrangeria do início do século XV ao fim do século XVIII; nesse período, diz ele, “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu”. A segunda fase começaria com a Revolução Francesa, quando “ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público”, que, ao mesmo tempo em que “partilha o sentimento de viver em uma época revolucionária” sente a angústia da dicotomia, a sensação de viver em dois mundos, o arcaico que agoniza e o moderno que emerge, da qual se origina o impulso de modernização. A terceira fase abrangeria o século XX, quando “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 1986, p. 16, 17).

converteu-se, no pensamento de Descartes, no dualismo entre a matéria e a mente. No centro da mente, o sujeito²: “cogito, ergo sum” (penso, logo existo). Mas há diferenças entre o racionalismo dos pensadores do século XVII e o racionalismo das Luzes, como aponta Falcon:

Para os iluministas a razão é alguma coisa ao mesmo tempo mais modesta e também mais ambiciosa do que era para os grandes construtores de sistemas filosóficos do século anterior. Mais modesta por que os “filósofos” já não acreditam numa razão definida como somatório ou síntese de idéias inatas reveladoras da essência absoluta do existente; mais ambiciosa porque, para os homens do Iluminismo, a razão está longe de ser uma espécie de herança — ela é, sim, uma aquisição possível. (FALCON, 1986, p. 36)

Para o Iluminismo, através do pensamento racional podem ser demolidas as “verdades” da tradição, da autoridade — principalmente a religiosa, mas também a do Estado Absolutista — e da irracionalidade. É preciso duvidar e criticar. A razão, agora energia intelectual da mudança, avançaria inexoravelmente em nome da construção de uma sociedade “iluminada”, livre da superstição e do erro. Foram os iluministas também os pais da concepção clássica de modernidade, que unia racionalização e subjetivação, o público e o privado. Nesse modelo:

2 O sujeito, conforme definido a partir do Iluminismo, é o “sujeito universal ou epistêmico, o sujeito do conhecimento, vale dizer, para o racionalismo. Descartes o considera uma substância que pensa, que duvida, que existe. Kant o denomina “sujeito transcendental”; não é uma substância, nem uma consciência psicológica individual, mas uma função do espírito, fazendo com que todas as nossas representações (idéias, sentimentos, imagens) que são distintas de um indivíduo a outro, acompanhem-se sempre de um “eu penso” consciente de si, idêntico em toda consciência, e dotado da mesma estrutura composta das formas puras da sensibilidade (espaço e tempo) e do entendimento (as categorias)” (JAPIASSU, e MARCONDES, 1996, p. 255, 256). Conforme definido por Descartes e defendido pelo Iluminismo, o sujeito é portanto atomístico (“o conjunto de propriedades da razão, universais e idênticas em todo o indivíduo”) e autônomo, dotado de uma vontade plena e incondicional para a ação. Tal noção seria re-elaborada pelo iluminista Espinosa, para quem ser livre significava “tomar parte ativa na atividade do todo” (CHAUI, 2003, p. 332) e pelo idealista Hegel, que limitaria a liberdade individual a partir da definição de sujeito histórico, para quem ser livre significaria “agir em conformidade com as leis do todo” (CHAUI, 2003, p. 332). Tal concepção implicaria a supremacia do interesse geral sobre a vontade individual: ser livre seria agir em conformidade com os interesses do “corpo social”, de que cada sujeito é um órgão e portanto responsável pela sua saúde. É a isso que Bhabha chama de “alinhamento sociológico tradicional do Eu e da Sociedade” (BHABHA, 2005, p. 85).

Cada indivíduo, concebido como um ser racional, consciente de seus direitos e de seus deveres e senhor de si mesmo, deve estar submetido às leis que respeitam seus interesses legítimos e a liberdade de sua vida privada, garantindo ao mesmo tempo a solidez da sociedade, do corpo social, mantido sadio pelo funcionamento normal de seus órgãos. Nesse mundo moderno secularizado, a sociedade humana não é mais concebida à imagem da cidade de Deus; o interesse geral é a regra suprema, ele não poderá ser separado da realização livre de cada um de seus membros e de seus interesses próprios. (TOURAINÉ, 1998, p. 32)

Em consonância com o racionalismo, as artes clássicas primaram pela idéia de equilíbrio. A *aurea mediocritas* do poeta árcade, no século XVIII, exprime bem a concepção de unidade e totalidade subjacente à idéia de um sujeito moderno submetido pela razão. Entretanto, já na busca pela identidade do sujeito, patente no *cogito* cartesiano, lê-se, nas entrelinhas, a própria crise pela qual passaria a noção de sujeito. Afirma-se sua essência a partir daquela que por muito tempo seria encarada a fonte única de todo saber humano: a razão; mas é já de uma fissura que esta noção de sujeito se estabelece, a saber, a crise existencial trazida pelo ceticismo metafísico do século XVII (e anunciada pelo espírito barroco), que abalou os alicerces da fé cristã e pôs em movimento todo o universo de idéias a partir das quais se formou o pensamento ocidental moderno.

Conseqüentemente, como assinala Foucault (1999), em algum ponto da segunda metade do século XIX a ordem clássica do mundo entra em colapso. Nessa ordem, palavras e coisas encontravam sua clara correspondência; o homem, observador de primeiro grau, conforme a acepção de Gumbrecht (1998), colocando-se fora do plano de representação, podia olhar para o mundo e observá-lo, analisá-lo e descrevê-lo como realidade exterior a si mesmo, sujeito soberano do conhecimento ainda à maneira cartesiana. O século XIX, com o desenvolvimento da biologia, da economia e, sobretudo, da filologia, provoca o fim da transparência da visão clássica do mundo. O sujeito reencontra a crise que já estava latente desde a sua concepção

por Descartes: o surgimento, na nova ordem que então se gestava (a modernidade em crise), do homem enquanto objeto do conhecimento, desloca-o de sua posição privilegiada e ele percebe, então, que qualquer forma de investigação da realidade exterior é a investigação de um sujeito específico a partir de um lugar determinado; o observador de primeiro grau cede lugar ao observador de segundo grau, aquele que, ao tempo em que observa o mundo, tem incessantemente de observar-se a si mesmo. E mais: o fim da representação clássica e a compreensão do ser fragmentado da linguagem, da impossibilidade de clara correspondência entre as palavras e as coisas, equivale à constatação da impossibilidade de apreensão direta do mundo: se qualquer representação do mundo é sempre efetuada por um sujeito de um lugar determinado, e só é possível através da linguagem (esta sempre anterior ao sujeito, que, ao invés de unicamente senhor da linguagem é também seu escravo), toda apreensão do mundo é sempre particular, fugidia e provisória; finalmente, com o fim da ordem clássica começa a ruir a modernidade iluminista, e, com ela, a concepção atomística do sujeito.

Não é à toa que o século XIX será marcado por profundas crises na cosmovisão do homem ocidental. O racionalismo promoveu o desenvolvimento das ciências, e a tecnologia resultante disso é uma das forças impulsionadoras do crescimento da burguesia e da conseqüente decadência da aristocracia; do processo de industrialização e da conseqüente formação dos grandes centros urbanos. Novas formas de organização social requerem novas formas de Estado — o Absolutismo dá lugar ao Estado Liberal burguês — e, além disso, modificam as relações do homem com o trabalho. Como explica Touraine (1998, p. 35):

Foi sobretudo na segunda metade do século XIX, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as lutas sociais da sociedade industrial, que se acelerou o questionamento do modelo clássico. Este declínio se explica antes de tudo pela autonomia crescente das forças econômicas que escapavam cada vez

mais das regulamentações e das prioridades impostas pelos estados.

A quebra da ordem clássica não representou o fim de uma postura descritiva e analítica diante do mundo; mas a compreensão de que tal postura não basta para compreendê-lo provoca um crescente interesse pelo que James McFarlane (1999) chama de “visão intuitiva do mundo”. Isso incluía o interesse pelo ocultismo e pelas camadas desconhecidas da natureza humana, reveladas pelo sonho — a descoberta do inconsciente, impulsionada pelos estudos de Freud, que publica no final do século XIX *A interpretação dos sonhos* —, tema bem explorado pelos simbolistas. Assim, conviveram, no fim do século, tanto o entusiasmo cientificista quanto o interesse, cada vez mais freqüente, pelo que Foucault vai chamar de “o impensado”. Em suas palavras:

O impensado (qualquer que seja o nome que se lhe dê) não está alojado no homem como uma natureza encarquilhada ou uma história que nele se houvesse estratificado, mas é, em relação ao homem, o Outro: o Outro, fraterno e gêmeo, nascido não dele, nem nele, mas ao lado e ao mesmo tempo, numa idêntica novidade, numa dualidade sem apelo. Esse terreno obscuro, que facilmente se interpreta como uma região abissal na natureza do homem, ou como uma fortaleza singular trancafiada de sua história, lhe está ligado de outro modo; é-lhe, ao mesmo tempo, exterior e indispensável: um pouco a sombra projetada do homem surgindo no saber; um pouco a mancha cega a partir da qual é possível conhecê-lo. (1999, p. 451)

McFarlane (1999) assinala que o interesse cada vez mais crescente pelo domínio do individual nas últimas duas décadas do século XIX, um tempo de predomínio do coletivo, é verificável nas peças de Ibsen e de Strindberg. O primeiro questiona o postulado de que era a sociedade, e não o indivíduo, a verdadeira guardiã dos valores; as personagens de Strindberg, por sua vez, eram fragmentadas, complexas, não sendo mais ‘explicáveis’ segundo as categorias naturalistas. Embora ainda se respeitassem profundamente as práticas da ciência e do método científico (a observação cuidadosa, o registro rigoroso, a grande atenção aos detalhes), surge

então a aversão à generalização:

O errante, o solitário, o isolado, o indivíduo inquieto, desgarrado e sem lar já não eram os refugos de uma sociedade autoconfiante, mas os que — por se manterem do lado de fora — ocupavam uma posição privilegiada numa época na qual a subjetividade era a verdade que falava com visão e autoridade. (MCFARLANE, 1998, p. 64)

O embate entre o logocentrismo e o subjetivismo modernos resultou portanto em uma crise, à qual o pensamento moderno responde através do que se convencionou chamar de processo de descentralização. Processo que, como adverte Pereyr (2000, p. 39), de modo algum implica falência do discurso logocêntrico; antes, é a forma de sua “permanência como traço básico e dominante da cultura ocidental”. Em outras palavras, subjetivação e racionalização permanecem forças matrizes da modernidade, mas a tensão entre elas resulta em sua fragmentação, constituindo aquilo que Paz chamou de “tradição da ruptura”: o discurso moderno torna-se crítico de si mesmo e constantemente se re-elabora; o sujeito desse discurso é sempre ele mesmo e outro.

É na poesia de Baudelaire que primeiro vemos ecoar os traços da crise da modernidade. Com ele surge a figura do sujeito alienado, exilado na metrópole anônima e impessoal. Nesse ambiente, o poeta é o *flâneur*, o que caminha em meio à multidão e que a observa, que vaga pela cidade inóspita, como se lê na primeira estrofe do poema *As velhinhas* (1985, p. 335):

No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente aos meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.

E é também o *gauche*, o desajeitado, para quem os novos tempos representam uma perda da aura, como se observa na última estrofe do poema *O Albatroz* (1985, p. 111), onde se compara o poeta a um albatroz capturado pelos marinheiros:

O poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura
As asas de gigante impedem-no de andar.

A condição de exilado, entretanto, não se restringe apenas à figura do poeta. É a condição do homem moderno que a poesia baudelaireana reflete, assim como Kafka tão singularmente o faz em seus romances e que fica evidente no fenômeno da heteronímia de Fernando Pessoa.

Segundo Touraine:

O pessimismo cultural, que dominou o fim do século XIX tanto em Paris e Londres como Viena e Berlim, exprimiu a ruína dessa modernidade e do equilíbrio que ela mantivera entre a vida pública e a privada. Em alguns decênios desabou o mito fundador da sociedade racional e da correspondência entre o indivíduo e o sujeito. A oposição entre o indivíduo e a ordem social, entre o prazer e a lei, foi afirmada primeiro por Nietzsche e Freud. A racionalização da sociedade industrial ficou clara para os maiores sociólogos, Durkheim e Weber, como carregada tanto de perigos como de esperanças. A idéia de nação deixou de designar a coletividade dos cidadãos livres para indicar a busca de uma identidade coletiva e histórica. A sociedade de produção começou a se transformar em sociedade de consumo.” (1998, p. 35)

A poesia moderna, por outro lado, é anti-moderna. Como aponta Pereyr, (2000, p. 39), ela “nega a modernidade no ponto mesmo em que esta se afirma. Refiro-me à negação do progresso, uma vez que a linguagem poética, por sua natureza, representa a negação do tempo linear”. E o faz de uma forma inusitada: incorporando o discurso crítico da modernidade para negá-lo logo em seguida, em um movimento dialético entre analogia (tempo cíclico) e ironia

(história), como afirma Octávio Paz (1984). A anti-modernidade da poesia moderna fica evidente no poema *Natal*, de Fernando Pessoa (1998, p. 68):

Nasce um deus. Outros morrem. A Verdade
Nem veio nem se foi. O Erro mudou.
Temos agora uma outra eternidade,
E era sempre melhor o que passou.

Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é oculto.

A primeira referência, já indicada pelo título do poema, é à religiosidade cristã. Cristo é o deus que nasce; outros, como os da mitologia greco-romana, morrem. O cristianismo (novo “Erro”) inaugura uma “outra Eternidade”; isso não deixa otimista o poeta: “era sempre melhor o que passou”. Seja qual for (ou quais forem), o(s) deus(es) não podem conduzir à “Verdade”: a fé é louca, “vive o sonho do seu culto”. A modernidade, assim como o poeta, rejeita a religiosidade (a institucionalização do mito) em nome da racionalidade; no mundo moderno, é a ciência que é eleita instrumento de desvendamento da verdade. Não para o poeta, entretanto: a “Ciência” é “cega” e lavra “inútil gleba”, pois de nada adianta “procurar” (pode-se ler aqui *investigar*, no uso científico do termo) nem “crer”: a “Verdade” não se revelará nem por um nem por outro método, pois “tudo é oculto”. Assim, ao mesmo tempo em que rejeita o *logos* cristão, rejeita também a Ciência. Rejeição do cristianismo e da religião do progresso (e da concepção linear do tempo em ambos), como aponta Paz (1984), são dois aspectos fundamentais da poesia moderna desde os românticos. É também por isso que a poesia surge como “verdadeira religião” (PAZ, 1984, p. 73), e que cada poeta, desde a modernidade, cria sua própria mitologia.

À medida que o século XX se avizinha, fortalece-se a tensão entre uma visão mecanicista e outra intuitiva do mundo; enquanto a quebra da ordem clássica implica um sentimento de desconfiança com a primeira, a percepção da crise iminente na ordem do mundo implica valorização da segunda – que vai encontrar sua expressão máxima no surrealismo. O que vai caracterizar essa nova ordem de coisas é, como disse Foucault, a percepção por parte do homem de ser “um estranho duplo empírico-transcendental, porquanto é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo conhecimento” (1999, p. 439). É justamente o aparecimento do homem como duplo empírico-transcendental — sujeito e objeto do conhecimento, senhor e escravo da linguagem, observador do mundo que se observa a si mesmo, dotado de consciência, mas indissociável dos domínios do inconsciente — que marca o fim da ordem clássica do mundo e o início da crise da modernidade (chamada de “modernidade” por Foucault e de “modernidade epistemológica” por Gumbrecht).

A crítica da modernidade acostumou-se a ver, no “desencantamento do mundo” (o rompimento com o mundo do sagrado, isto é, com uma concepção de mundo baseada essencialmente no divino, produzido pelo império da razão) o principal pilar sobre o qual se funda o mundo moderno. O sujeito, nessa concepção, seria simplesmente o sujeito da razão. A atual “descrença na modernidade” seria resultado da convicção de que o domínio do racionalismo, longe de ter se mostrado promotor de um mundo de “*liberté, égalité, e fraternité*” foi na verdade instrumento de dominação e de negação a toda forma de subjetividade. Para os críticos mais radicais, a atual consciência histórica (que se convencionou chamar de “pós-moderna”) impõe a completa rejeição da modernidade e de seus ideais.

Entretanto, reduzir o sujeito moderno à concepção de razão é não compreender sua própria natureza – e, conseqüentemente, a natureza da modernidade. O “desencantamento do mundo” significou também o “reencantamento” do homem; o homem surge em um lugar antes divino: a noção de sujeito inclui uma forma de consciência de si e do mundo, uma possibilidade de liberdade e criação que antes era apenas de propriedade divina. Nas palavras de Alain Touraine:

Racionalização e subjetivação aparecem ao mesmo tempo, como a Renascença e a Reforma, que se contradizem, mas se complementam ainda mais. Os humanistas e os erasmianos resistiram a esta divisão e quiseram defender ao mesmo tempo o conhecimento e a fé, mas foram arrebatados pela grande ruptura que definiu a modernidade. Doravante o mundo não terá mais unidade, a despeito das tentativas repetidas do cientificismo; claro que o homem pertence à natureza e é objeto de um conhecimento objetivo, mas ele também é sujeito e subjetividade. O logos divino que atravessa a visão pré-moderna é substituído pela impessoalidade da lei científica, mas também e simultaneamente pelo Eu do Sujeito.” (2002, p. 218)

A modernidade é marcada, portanto, pelo advento de duas forças: a Razão e o Sujeito. A relação que estabelecem entre si é dialética, “ao mesmo tempo de complementaridade e de oposição” (TOURAINÉ, 2002, p. 242); não existe razão sem um sujeito onde as intuições ocorram, assim como não seria possível o “reencantamento do homem” sem o “desencantamento do mundo” que é fruto da razão.

2.2 ENTRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO: REPENSANDO O SUJEITO

O que dissemos, até agora, foi que (1) a noção de sujeito nasce com a modernidade, e mais que isso, constitui uma das faces da modernidade, enquanto o desencantamento do mundo

pelas forças da razão crítica representa a outra, e que a relação entre sujeito e modernidade é sempre uma relação de tensão dialética; (2) a noção de sujeito racional, soberano, observador em primeiro grau, capaz de agir e pensar por si mesmo, mas também membro do corpo social e responsável pela saúde desse organismo, definida na Ilustração, unia indivíduo e sociedade: a busca da realização individual estava condicionada portanto ao interesse geral; (3) o modelo da Ilustração entra em crise, a partir de meados do século XIX, quando o observador em primeiro grau cede lugar ao observador em segundo grau, que tem de observar-se a si mesmo enquanto observa o mundo, o que representa a quebra do modelo clássico de sujeito e de modernidade. É preciso que nos concentremos agora mais detidamente nessa crise, e investiguemos o que resulta dela, tanto para a noção de modernidade quanto para a de sujeito.

Primeiro, é preciso lembrar que uma das faces da modernidade é justamente a razão crítica, e que, portanto, a noção de crise é intrínseca à modernidade. Liberta dos domínios da tradição, que não comporta mudança, a razão humana será definida pela capacidade de constante reelaboração do mundo. A face crítica da modernidade faz ruir todas as certezas, torna provisório todo o conhecimento. Se é verdade que a Ciência, domínio inquestionável da razão, substituiu o sagrado na apreensão moderna do mundo, é também verdade que todo conhecimento científico, submetido à crítica, é passível de questionamento. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, dirá Marx, e, conforme demonstrado por Berman (1998), é isso que caracteriza a aventura da modernidade.

Portanto, afirmar que a modernidade está em crise é quase uma tautologia, se não se delimitarem bem os limites dessa crise. Rouanet busca fazê-lo, quando diz que “o que existe por trás da crise da modernidade é uma crise da civilização. O que está em crise é o projeto moderno de civilização” (1993, p. 9). É o projeto iluminista, que deu à modernidade os seus contornos, que, desde meados do século XIX, tem sofrido uma contestação cada vez mais crescente, a ponto de se dizer, hoje, depois de cerca de um século de crise, que tal modelo —

racionalista, etnocêntrico, elitista —, longe de ter representado a emancipação da humanidade do mundo das trevas, foi na verdade instrumento de dominação e exploração humanas, e deve ser completamente abandonado. Junto com o fim da modernidade, a crítica pós-moderna afirma também a morte do sujeito. Isso não significa dizer apenas que a noção iluminista de sujeito — soberano, centrado na razão (“penso, logo existo”) — é falaciosa, mas preconiza a completa dissolução do sujeito. Para Foucault (na maior parte de sua obra), o sujeito, construção discursiva, não passa de mecanismo criado pelo poder, de instrumento de normalização. Para Stuart Hall, o sujeito do Iluminismo “visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno.” (2005, p. 46)

Temos aí o cenário que confronta os defensores do “projeto moderno de civilização” e os que afirmam a falência desse modelo (e, no meio da querela entre modernos e pós-modernos, a noção de sujeito). Os primeiros enumeram os ganhos que, bem ou mal, o modelo iluminista produziu, e, embora reconheçam que séculos dessa modernização não produziram a emancipação e a igualdade de direitos entre os povos que preconizavam, antes serviram de instrumento para a dominação dos povos ‘iluminados’ sobre os ‘bárbaros’ — justificaram o colonialismo e a guerra, por exemplo —, afirmam que só este modelo pode evitar um retorno à barbárie. A pós-modernidade, por outro lado, é definida como:

Uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades. (EAGLETON, 1998, p. 7)

Leitor de Habermas, e, como ele, defensor do projeto iluminista, Sérgio Paulo Rouanet, no ensaio “A verdade e a ilusão do pós-moderno” (ROUANET, 1999) tenta descrever o que chama de “estado de espírito” pós-moderno. A pós-modernidade se definiria, segundo ele, por

um “questionamento da modernidade, no todo ou em parte” (1999, p. 231) em dois níveis, que definiriam duas pós-modernidades, uma social e outra cultural. Seriam sintomáticas da pós-modernidade social mudanças profundas na estrutura do cotidiano, “o social como um fervilhar incontrolável de multiplicidades e particularismos” (1999, p. 234) fruto seja de um universo tecnocrático que atomiza a tudo e a todos, ou da rebeldia a todas as formas de totalização; a substituição da sociedade industrial (moderna), pela sociedade pós-industrial, ou emergência de um capitalismo multinacional em substituição aos capitalismos de mercado ou monopolistas que marcaram o período moderno; o enfraquecimento do Estado moderno e o fortalecimento de uma política que visa não mais a sociedade civil, mas “a conquista de objetivos grupais ou segmentares.” (1999, p. 239)

A pós-modernidade cultural preconizaria, diz Rouanet, profundas mudanças nos campos do saber, da moral e da arte. No campo do saber, a crítica da modernidade recuaria até Nietzsche, que concebe o mundo moderno como “o esvaziamento e a esterilização dos valores vitais pela razão e pela moral.” (ROUANET, 1999, p. 240). A razão também seria denunciada por Heidegger, que, segundo o autor, vê o pensamento ocidental “como uma longa tentativa de escamotear e reprimir o Ser” (ROUANET, 1999, p. 241). Assim como Nietzsche opunha à razão “apolínea” o retorno a um passado, “dionisíaco”, onde reinassem as energias humanas inconscientes solapadas pela razão, Heidegger afirmava a necessidade de destruir a metafísica e promover o retorno do Ser exilado pela razão. Pensadores como Derrida, Foucault, Barthes e Castoriadis, desde os fins dos anos de 1960, filiando-se mais ou menos a Nietzsche e a Heidegger, denunciam a razão numa perspectiva crítica. “A razão não é denunciada enquanto tal”, diz Rouanet, “e sim na medida em que perde sua função subversiva, e transforma-se em álibi do poder, agente da heteronomia, adversária do prazer ou instrumento da repressão.” (1999, p. 242)

A moral pós-moderna, que resultaria de uma mutação moral vivenciada desde o início do século XX, seria crescentemente anárquica e, assim como teria acontecido no campo do saber, “inverte a hierarquia tradicional entre a razão e as paixões” (ROUANET, 1999, p. 247), a primeira tornando-se secundária em relação às segundas. No campo das artes, o pós-moderno

seria marcado pela impossibilidade de vínculo autêntico com o passado. Assim, a cultura pós-moderna teria apenas a dimensão do presente. “Um presente monstruoso, avassalador, responsável pela estrutura *esquizo* da pós-modernidade [...]. Exposto a significados desmembrados, sem nenhuma relação orgânica entre si, o artista pós-moderno está privado do sentido e da história.” (ROUANET, 1999, p. 250)

Para Rouanet, entretanto, o conjunto de mudanças que o pós-moderno anuncia não significa, de forma alguma, uma ruptura com a modernidade. É, em grande parte, pura ilusão, “falsa consciência” (1999, p. 269). A emergência de uma sociedade pós-industrial não significaria de forma alguma ruptura no modo de produção — a informatização substitui a mão de obra pela máquina, mas não debilita o sistema industrial — antes o torna mais eficiente; a emergência de um capitalismo multinacional, conforme apontada por Jameson, pode realmente ter ocorrido, mas, diz Rouanet, “ela não prova nada quanto à existência de uma sociedade pós-moderna” (1999, p. 260); o enfraquecimento do Estado, apontado como sinal de ruptura, seria apenas o resultado de uma filosofia transitória de governo; o fortalecimento de movimentos políticos de grupos minoritários seria “a realização de uma tendência imanente do liberalismo moderno, que com sua doutrina dos direitos humanos abriu um espaço infinitamente fértil para a criação de novos direitos, defendidos por novos protagonistas, segundo novas estratégias” (1999, p. 261) — portanto, nenhuma ruptura com a modernidade na economia ou na política.

Também não existiria nenhuma pós-modernidade cultural, afirma Rouanet. A crítica da modernidade foi feita, em primeira instância, pela própria modernidade. O ataque de Derrida é dirigido contra a razão fonocêntrica, e o de Foucault contra a razão cínica, a serviço do poder. “Modernos em seu projeto de problematizar a modernidade, os dois filósofos são igualmente modernos em sua forma de problematizar a razão — não para destruí-la, mas para resgatá-la. Não há nenhuma pós-modernidade em Foucault ou Derrida.” (1999, p. 264). E quanto às rupturas apontadas no campo da moral e das artes? A moral mais livre e pluralista de nossos dias não representa uma ruptura com a modernidade, antes, resulta do processo de secularização (um desligamento da ética do campo da religião) e da valorização do consumo,

promovidos pela modernidade. No plano da arte, Rouanet chega a admitir a possibilidade de uma ruptura com o modernismo, não com a modernidade, embora não esteja certo de que nem mesmo essa ruptura seja real: o apagamento das fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa, apregoados pelo pós-modernismo, não passa de uma nova forma do *dandismo*; “a incorporação de elementos populares ou da cultura de massa à obra de arte nada tem de pós-moderna” (1999, p. 266), assim como o ecletismo da estética pós-moderna e sua tendência de citar o passado “não somente não é pós-moderna, como corresponde ao que a modernidade tem de mais inalienavelmente seu” (1999, p. 267).

Qual é, pois, a conclusão a que chega Rouanet? Diz ele:

O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho de modernidade. É, literalmente, falsa consciência, porque é a consciência de uma ruptura que não houve. Ao mesmo tempo, é também consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade. Fantasiando uma pós-modernidade fictícia, o homem está querendo despedir-se de uma modernidade doente, marcada pelas esperanças traídas, pelas utopias que se realizaram sob a forma de pesadelos, pelos neofundamentalistas mais obscenos, pela razão transformada em poder, pela domesticação das consciências no mundo industrializado e pela tirania política e pela pobreza absoluta nos $\frac{3}{4}$ restantes do gênero humano. (1999, p. 269)

Rouanet, ao mesmo tempo em que desdenha da consciência pós-moderna, reconhece as “deformações da modernidade”, e a flagrante falha do projeto iluminista em produzir a emancipação da humanidade do mundo das trevas, da ignorância, da desigualdade. Apesar disso, dirá Rouanet, abandonar a modernidade não levará a parte alguma. Antes, deveremos completar e corrigir a modernidade, a partir dos critérios da modernidade ideal, “a que foi anunciada pelo Iluminismo, com sua promessa de uma auto-emancipação de uma humanidade razoável”. (1999, p. 269)

Em um artigo anterior, “Mal-estar na modernidade” (1993), Rouanet fora bem mais contundente na sua crítica ao pós-modernismo, a partir de uma leitura do *Mal-estar na civilização*, de Freud. Diante da civilização, diz Freud, experimentamos um sentimento de mal-estar, cuja origem está no conflito entre o instinto de vida e o instinto de morte. “Os homens são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade”, diz Freud (1974, p. 133). A necessidade de socialização, entretanto, exigiu do homem o sacrifício de seus instintos. É aí que surge a civilização: quando a autoridade individual é substituída pelo poder da comunidade, ao custo de limitar a liberdade do indivíduo. “O desenvolvimento da civilização impõe restrições [à liberdade], e a justiça exige que ninguém fuja a essas restrições” (1974, p. 116). A civilização cria normas e leis para restringir nossa inclinação para a agressão, que, se liberada, pode resultar na desintegração da sociedade civilizada. Diante dessas normas, uma reação possível é a rejeição da civilização, que passa a ser vista como “em grande parte responsável por nossa desgraça” (1974, p. 105). Partindo do texto freudiano, Rouanet afirma que a consciência pós-moderna seria uma “expressão psíquica” de um “ressentimento contra-iluminista” (1993, p. 96). A ênfase na comunidade e a rejeição do individualismo e do universalismo modernos, característicos do pós-modernismo, seriam, para Rouanet, uma reação infantil ao projeto civilizatório do Iluminismo, assim como a reação contra a civilização significaria um retorno a um estado primitivo de desenvolvimento da *psique*.

Convém questionarmos até onde a defesa que Rouanet faz do projeto iluminista e a sua crítica ao pós-moderno representam verdadeira ou falsa consciência. Em seu esforço para defender um modelo de modernidade, Rouanet acaba minimizando as mudanças profundas sofridas pela modernidade e nega qualquer possibilidade de ruptura com o modelo iluminista. Ora, sem ruptura de espécie alguma, não será possível nenhuma “revisão” da modernidade. A própria idéia, defendida por Habermas e depois por Rouanet, de que devemos “corrigir a modernidade” aponta para a necessidade de rupturas, embora seja difícil dizer como se “corrige” um fenômeno tão complexo. Tomemos, por exemplo, a noção — moderna — de progresso. A modernidade sempre foi, desde sua origem, teleológica. Ora, um dos sinais de ruptura com a modernidade é justamente o fim da crença no progresso. Como Rouanet

posiciona-se a esse respeito? No ensaio “Foucault e a modernidade”, ele afirma:

Acreditar na noção de progresso, nos termos em que ele era concebido no limiar da era moderna, é ser infiel à modernidade, no que ela tem de mais profundo: aprender com a experiência. Depois do holocausto, não temos o direito de acreditar no progresso automático, mas essa intuição já é em si algo positivo e nos imuniza contra os verdadeiros inimigos do Iluminismo e da modernidade: os demônios do mito e do irracional. A crença ingênua no progresso, hoje em dia, solidária da visão de uma história contínua, desdobrando-se majestosamente em direção a um telos próximo ou remoto, está na verdade a serviço da regressão antiiluminista”. (1999, p. 221)

Rouanet afirma o fim da teleologia moderna, mas afirma também que a “a crença ingênua no progresso... solidária da visão de uma história contínua” é irracional e antiiluminista! Convém então perguntar: não foi a visão teleológica do progresso (ainda que esta não seja a “crença ingênua” em uma “história contínua”, mas a aceitação de um *telos* sinuoso, dialético) um legado do Iluminismo? Como se pode afirmar que o fim desta não represente uma ruptura com a noção de modernidade defendida por Rouanet? Outros traços de ruptura, como as transformações nas noções de tempo e espaço, e as mudanças impostas pelas novas tecnologias da informação — inclusive a emergência de uma nova forma de capitalismo — são igualmente minimizados pelo filósofo, na tentativa de defender o projeto iluminista de modernidade.

Críticas ao projeto iluminista também partem de teóricos de tradição marxista, como David Harvey, Terry Eagleton e Frederic Jameson, contundentes em expor suas fissuras. “Em certo sentido a modernidade como projeto nunca saiu do papel, ou melhor, ela seguiu seu curso triunfal para acabar em algum ponto frustrando o próprio progresso”, escreve Eagleton. (1998, p. 67). Dá testemunho disso o século XX com “seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki”, como nos lembra Harvey, salientando ainda, a partir da leitura de Horkheimer e Adorno, que “o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana.” (1992, p.23-24)

Assim, a crise da modernidade, sentida desde meados do século XIX, é, portanto, a crise do modelo iluminista, da feição que o Iluminismo emprestou à modernidade. A emergência de um observador de segundo grau já é um efeito dessa crise. O Iluminismo representava uma busca de poder que se traduzia no desejo de controlar e organizar de modo racional o mundo, de “apreendê-lo e representá-lo de maneira correta”, o que presumia “a existência de um único modo de representação” (HARVEY, 1992, p. 36), idéia essa que começou a ruir a partir dos anos de 1850, e que foi desmascarada por Nietzsche, para quem a racionalidade moderna representava a castração de energias humanas primitivas, e também por Freud, que desvendou a estrutura da *psique* e quebrou assim o mito da unidade racional do sujeito iluminista.

O modelo iluminista de modernidade, que agoniza desde fins do século XIX, que foi contestado pela arte moderna da primeira metade do século XX e que tem sofrido nas últimas décadas severas críticas tanto por parte dos membros da Escola de Frankfurt e de seus herdeiros como por parte dos teóricos pós-estruturalistas e pós-modernos, definitivamente chega agora a um estado de exaustão do qual não é razoável esperar que se recupere. O grande desafio agora é, mais do que apenas entender nosso momento histórico, construir uma nova modernidade a partir das ruínas deixadas pelo projeto iluminista. Pois se é verdade que a modernidade falhou em sua pretensão de produzir a emancipação humana, isso de modo algum significa que devemos abandonar de vez (como parecem pensar alguns pós-modernistas mais ortodoxos) qualquer tentativa nesse sentido, e deixarmos-nos simplesmente navegar à deriva para onde nos conduzam as águas do capitalismo tardio, de que o pós-modernismo é, em grande medida, expressão cultural.

O pensamento pós-moderno nasce portanto da agonia da modernidade, e isso explica em parte seu ceticismo em relação a qualquer projeto de modernidade. Comporta-se, como adequadamente o qualificou Eagleton, como “filho edipiano” daquela época, e como tal insiste em condenar, de um modo quase grosseiro, tudo o que seja moderno, e em negar veementemente qualquer tentativa no sentido de apontar sua filiação à modernidade, negação essa patente na sua descrença na história, vista como mais uma das metanarrativas universalistas a serviço do poder, da normatização e do controle das potencialidades humanas,

e no sujeito, visto como dispositivo a serviço da razão tirânica. Harvey, entretanto, partindo da descrição que Baudelaire faz da modernidade como sendo uma metade “o transitório, o fugidío, o contingente” e a outra o “eterno e imutável”, prefere ver o pós-modernismo como “um tipo particular de crise” do modernismo, que “ênfatiza o lado fragmentário, efêmero e caótico da formulação de Baudelaire” enquanto “exprime um profundo ceticismo diante de toda prescrição particular sobre como conceber, representar ou exprimir o eterno e imutável.” (1992, p. 111)

O pensamento pós-moderno contribuiu para expor as fissuras do projeto iluminista, e, com sua ênfase nas políticas da identidade, fez surgir novas demandas sociais, que colocaram em evidência milhões que foram alijados pelo sistema — negros, mulheres, homossexuais, povos colonizados, etc. Essa foi, segundo Eagleton (1998) e Harvey (1992), a sua maior contribuição. Para o primeiro, o pós-modernismo “é, entre outras coisas, a ideologia de uma época histórica específica do Ocidente, em que grupos vituperados e humilhados estão começando a recuperar um pouco de sua história e individualidade” (1998, p. 119); para o segundo, o pós-modernismo marca “o ressurgimento da preocupação, na ética, na política e na antropologia, com a validade e a dignidade do “outro”” (1992, p. 19).

O pós-modernismo, entretanto, não está imune a críticas. Há mais motivos para se opor a ele do que para apoiá-lo, diz Eagleton (1998). E a faceta mais problemática do pós-modernismo talvez seja, de acordo com Harvey, “seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento” (1992, p. 56). Isso nos leva diretamente à questão do sujeito, vinculada a diferentes concepções de liberdade. A pós-modernidade rejeita tanto a noção de sujeito autônomo e atomístico, e portanto dotado de uma vontade plena e incondicional para agir, quanto a noção hegeliana de sujeito histórico, para quem ser livre era agir de acordo com as leis do todo, o que implicava, segundo Bhabha, um “alinhamento sociológico tradicional do Eu e da Sociedade ou da História e da Psique” (2005, p. 85). Que essas concepções de sujeito são ou incoerentes ou opressivas é ponto de consenso entre pós-modernistas e seus antagonistas marxistas. Eagleton, dissertando sobre as duas, diz, em relação ao primeiro tipo de sujeito, que “sua própria autonomia tende a afastá-lo do mundo capaz de lhe emprestar

algum lastro, deixando-o radicado em nada mais sólido que ele mesmo”; quanto ao segundo tipo, diz que, “ se ele parte do senso de integração com o mundo, isto o reforça de um lado só para enfraquecê-lo por outro. A história está do lado do sujeito livre, desde que o abrace em seu seio de forma a restringir sua autonomia” (1998, p. 48). Qual é, entretanto, a concepção de sujeito que o pós-modernismo oferece em troca?

O pós-modernismo, como afirma Harvey, “nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes de mudança, como se fosse tudo que existisse” e “ênfatiza o caos da vida moderna e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional” (1992, p. 49). Essa impossibilidade é marcada, sobretudo, pela ausência de referência ao passado e pela fragmentação e instabilidade da linguagem. A desordem lingüística resultante disso (a tese é de Jameson, lendo Lacan) é uma concepção esquizofrênica da personalidade. Citando Jameson, Harvey explica:

Se a identidade pessoal é forjada por meio de “certa unificação do passado e do futuro com o presente que tenho diante de mim”, e se as frases seguem a mesma trajetória, a incapacidade de unificar passado, presente e futuro na frase assinala uma incapacidade semelhante de “unificar o passado, o presente e o futuro da nossa própria experiência biográfica ou vida psíquica.” (1992, p. 56)

O sujeito pós-moderno é portanto um sujeito esquizóide, difuso, um efeito de forças conflitantes, de identidades fragmentadas e inacabadas, incapaz de construir uma narrativa coerente de si mesmo. Nem é o sujeito autônomo, dotado de capacidade incondicional para agir, nem é o sujeito cuja liberdade é determinada pelas forças de uma totalidade que se traduz por integração à História ou à Sociedade. Nas palavras de Eagleton, “a liberdade desse sujeito não decorre de sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo de indeterminação. Fica assim “resolvido” o dilema de liberdade e fundamento — à custa, porém, do risco de eliminar o próprio sujeito livre” (1998, p. 49). E se a maior virtude do pós-modernismo foi fazer emergir uma política de reconhecimento de outras vozes, tal concepção de sujeito, que impede qualquer tomada de consciência na construção de “futuros sociais

alternativos” (HARVEY, 1992, p. 57), que “evita o enfrentamento das realidades da economia política e das circunstâncias do poder global” (idem, p. 112), acaba por vetar a essas outras vozes

o acesso a fontes mais universais de poder, circunscrevendo-as num gueto de alteridade opaca, da especificidade de um outro jogo de linguagem. Por conseguinte, ele priva de poder essas vozes (de mulheres, de minorias étnicas e raciais, de povos colonizados, de desempregados, de jovens, etc.) num mundo de relações de poder assimétricas. (HARVEY, 1992, p. 112)

Eagleton (1998) diz ainda que o sujeito pós-moderno é “livre”, porque constituído “por um conjunto de forças difusas” e determinado, já que moldado pelo poder, pelo desejo e pelas convenções, sem que possa evitar isso. E conclui:

A desculpa do excesso de determinação não afasta as implicações degradantes disso – que, afinal de contas, integramos sistemas múltiplos e conflitantes em vez de monolíticos, de forma a deixar o sujeito carente de identidade fixa, o que pode vir a confundir-se com sua liberdade. [...] Como todo determinismo social desse tipo, esse ponto de vista ofende a dignidade racional dos seres humanos, cuja racionalidade pode mostrar-se mais frágil do que pensam certos racionalistas, mas que nem por isso merecem ser reduzidos a uma espécie inteligente de truta. (1998, p. 90)

É importante frisar, no entanto, que nem todos os pós-modernistas se aferram tão obstinadamente a essa concepção niilista e determinista do sujeito. Rouanet (1999) e Touraine (1994) nos lembram que mesmo Foucault, que tão ferrenhamente se opôs ao sujeito, e que o reduziu a um dispositivo a serviço do poder, sinalizava, em seus últimos escritos, para uma noção menos determinista³. E Homi Bhabha, um dos mais destacados estudiosos da pós-

3 Em um curso que pronunciou no *Collège de France*, entre janeiro e março de 1982, intitulado *A hermenêutica do sujeito*, Foucault reflete acerca da problemática do sujeito a partir de dois princípios colhidos dos antigos gregos: o *gnôthi seatón* (“conhece-te a ti mesmo”) e o *epiméleia heautoû* (“cuidado de si”). Na última aula, proferida em 24 de março, Foucault apresenta sua tese, que deixa entrever uma mudança em sua postura em relação ao sujeito: “O princípio do *gnôthi seatón* não é autônomo no pensamento grego. E, a meu ver, somente podemos compreender sua significação própria e sua história se levarmos em conta esta relação permanente entre conhecimento de si e cuidado de si no pensamento antigo. Este cuidado de si, precisamente, não é

modernidade, reconhece a necessidade de uma teoria do sujeito que escape tanto do sujeito atomístico e metafísico da modernidade iluminista quanto da indeterminação determinista do sujeito pós-moderno. Como afirma Bhabha, “é a dobradiça dialética entre o nascimento e a morte do sujeito que precisa ser interrogada.” (2005, p. 103). É para essa “dobradiça” que nos voltamos agora.

2.3 UMA “DOBRADIÇA DIALÉTICA” ENTRE O NASCIMENTO E A MORTE DO SUJEITO

Entre a modernidade e a pós-modernidade, precisamos encontrar um meio termo. Não é possível adotar nem a postura conservadora e míope de defesa do modelo iluminista, nem a postura desencantada do pós-modernismo. Para denominar o momento histórico que vivemos nos últimos trinta anos preferimos o termo “alta modernidade” ou “modernidade tardia”, utilizados por teóricos como Giddens (2002) e Gumbrecht (1998). Com essa denominação, queremos reconhecer tanto a herança que nos foi legada pela modernidade iluminista – em seus aspectos positivos e negativos – quanto a especificidade de nosso momento histórico, que a teoria do pós-modernismo ajudou a revelar.

Precisamos, também, de uma teoria do sujeito que possa se manter no meio termo, entre o sujeito atomístico que começou a desmoronar em meados do século XIX e o sujeito esquizofrênico do pós-modernismo. Entre os que se propuseram a pensar esse sujeito estão Cornelius Castoriadis, Anthony Giddens e Alain Touraine.

apenas um conhecimento. [...] Trata-se de uma prática complexa que dá lugar a formas de reflexividade completamente diferentes. [...] Por conseguinte, não se deve constituir uma história contínua do *gnôthi seatón* que teria por postulado, implícito ou explícito, uma teoria geral e universal do sujeito, mas deve-se começar, a meu ver, por uma analítica das formas da reflexividade, na medida em que são elas que constituem o sujeito como tal. Começa-se, pois, por uma analítica das formas de reflexividade, uma história das práticas que lhe servem de suporte, para que se possa dar sentido – sentido variável, histórico, jamais universal – ao velho princípio tradicional do “conhece-te a ti mesmo”. (FOUCAULT, 2004, p. 561)

O sujeito nunca esteve morto — é o que afirma Castoriadis, filósofo grego nascido em 1922 que se esforçou por re-unir filosofia e política. Os discursos que proclamaram a morte do sujeito nunca passaram de “verniz pseudoteórico”, assim como o são também os discursos que proclamam a volta do sujeito na forma que assume o individualismo na alta modernidade. A retórica do pós-modernismo cometeu um erro quando confundiu o sujeito com aquilo que representa apenas uma parte do *self*, ou “para si”:

Essa unidade/identidade do indivíduo é a unidade/identidade de sua definição social singular, inclusive evidentemente o seu nome. [...] Uma parte enorme da retórica dos anos 60-70, referente ao sujeito como simples efeito de linguagem e de seu des-cer, questionava somente esse indivíduo social, mais exatamente a idéia (passavelmente ingênua) de que esse indivíduo representa uma “realidade substancial” ou possui uma “autenticidade”, qualquer que possa ser o sentido desses termos.” (CASTORIADIS, 1992, p. 221)

O “indivíduo social”, definido por Castoriadis como

o indivíduo socialmente construído ou fabricado, seja ainda o produto da transformação do psíquico pela sociedade [...], transformação que a partir de cada soma-psique singular faz ser uma entidade socialmente definida e orientada no seu papel sexual e profissional, no seu estado e suas pertencas, nas suas motivações, suas idéias e seus valores (1992, p. 207)

é apenas uma parte do “para si”, e não pode ser confundido com o sujeito. Quando Stuart Hall afirma que o sujeito “foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno” (2005, p. 46), é justamente nesse tipo de confusão que ele está incorrendo. Entre as regiões e níveis que dependem do “para si”, diz Castoriadis, estão, além do indivíduo social, o “vivente” (cada espécime em particular pode ser definida como “vivente”) e o “psíquico”, tanto como categoria quanto na sua pluralidade, “através das diversas ‘instâncias’ ou ‘para’ cada uma das ‘pessoas psíquicas’” (1992, p. 207). Mas “não é o para si como tal que caracteriza a psique” (1992, p. 206). Como então, Castoriadis define o sujeito? Este sujeito sempre esteve presente, diz ele, “não como substância, mas como questão e projeto” (1992, p. 201).

Afirmar que o sujeito sempre existiu como questão e projeto equivale a dizer que o sujeito nunca está pronto, acabado; é sempre algo que “está para ser feito”. O que o caracteriza é sua *reflexividade*, diz Castoriadis, que não deve ser confundida com o simples “pensamento” nem a “auto-referência” (e é por isso que o indivíduo social, fabricado a partir do psíquico pela sociedade mas separado “das outras instâncias psíquicas pela barreira do recalque” (CASTORIADIS, 1992, p. 235), e portanto incapaz de reflexividade, não pode ser confundido com o sujeito). “Saber que sabemos” ainda não faz de nós sujeitos. A reflexividade implica a

possibilidade de que a própria atividade do “sujeito” torne-se “objeto, a explicitação de si como um objeto não-objetivo, ou como objeto simplesmente por posição e não por natureza. E na medida em que alguém pode ser para si mesmo um objeto por posição e não por natureza é que outrem, no verdadeiro sentido do termo, torna-se possível.” (CASTORIADIS, 1992, p. 224; grifo do autor)

O sujeito portanto só pode existir quando se torna capaz de ver a si mesmo, e ver-se como outrem; é no questionamento de si mesmo — “reflexão implica a possibilidade da cisão e da oposição interna” (idem, idem) — que se abre a possibilidade da criação da subjetividade humana. Ser sujeito, nesses termos, implica a possibilidade de construção de uma narrativa coerente de si mesmo. É “na medida em que se faz subjetividade”, diz Castoriadis, que “o ser humano pode questionar-se e considerar-se como origem, certamente parcial, da sua história passada, como também querer uma história que está por vir e querer ser seu co-autor.” (1992. p. 236). “Origem parcial” de sua história passada porque o sujeito reconhece que esta não parte do vazio, mas de uma situação concreta dada; da mesma forma o desejo do sujeito de ser co-autor de uma história que está por vir: é a partir do mundo que o sujeito pode escolher, reflexivamente, entre vários caminhos possíveis.

Giddens também parte do conceito de reflexividade para explicar o processo de construção da auto-identidade. Segundo ele, a alta modernidade (que ele define como a “presente fase de desenvolvimento das instituições modernas, marcada pela radicalização e globalização dos

traços básicos da modernidade”) (GIDDENS, 2002, p. 221), é, como a modernidade, reflexiva. Essa reflexividade solapa a certeza do conhecimento, já que a modernidade institui “o princípio metodológico da dúvida”, que põe todo conhecimento ou doutrina em suspenso, já que tudo é passível de questionamento e de revisão — inclusive o conhecimento que o indivíduo tem de si e do mundo (o que conseqüentemente nos faz identificar esse indivíduo com o observador de segundo grau definido por Gumbrecht). Giddens afirma que “a dúvida radical é uma questão que, uma vez exposta, não é inquietante apenas para os filósofos, mas é existencialmente perturbadora para os indivíduos comuns” (2002, p. 26) e que:

A reflexividade da modernidade se estende ao núcleo do eu. Posto de outra maneira, no contexto de uma ordem pós-tradicional, o eu se torna um projeto reflexivo. [...] Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído com parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social. (GIDDENS, 2002, p. 37)

O processo de construção reflexiva da auto-identidade acontece em meio a situações de “segurança ontológica” e “ansiedade existencial”. Giddens define a segurança ontológica como um sentimento de “confiança no fundamento existencial da realidade” (2002, p. 41) tanto no sentido emocional quanto no cognitivo. Ansiedade existencial (Giddens constrói o conceito a partir da definição freudiana de ansiedade) é “um estado geral das emoções do indivíduo” cuja intensidade, em qualquer situação concreta, depende em grande medida do “conhecimento e sensação de poder da pessoa em relação ao mundo exterior” (Freud, *apud* GIDDENS, 2002, p. 46). Ser ontologicamente seguro, afirma Giddens, é possuir níveis equilibrados de segurança ontológica e de ansiedade existencial. A segurança ontológica “deriva da capacidade — e, de fato, necessidade — do indivíduo de pensar para a frente, de antecipar possibilidades futuras em relação à ação presente. Mas de uma maneira mais profunda, a ansiedade (ou sua possibilidade) vem da própria “fé” na existência independente de pessoas e objetos em que a segurança ontológica implica.” (GIDDENS, 2002, p. 50). Indivíduos que perdem a sensação de segurança ontológica desenvolvem um sentido fraturado do eu. Partindo de uma discussão de R. D. Laing, Giddens lista os principais sintomas clínicos apresentados por um indivíduo ontologicamente inseguro (cuja descrição tem uma identidade evidente com o sujeito *esquizo* da pós-modernidade):

Em primeiro lugar, pode carecer de um sentimento consistente de continuidade biográfica. [...] A descontinuidade na experiência temporal é muitas vezes a característica básica de tal sentimento. [...] A ansiedade sobre a obliteração, de ser engolfado, esmagado ou sufocado por elementos externos, é freqüentemente o correlato de tais sentimentos. Em segundo lugar, num ambiente exterior cheio de mudanças, a pessoa está obsessivamente preocupada com o medo dos riscos possíveis para sua existência, e paralisada em termos de ação prática. O indivíduo experimenta o que Laing chama de “morte íntima”, derivada de uma incapacidade de bloquear perigos iminentes — uma incapacidade de manter o casulo protetor de que eu falava antes. [...] Em terceiro lugar, a pessoa deixa de desenvolver ou de sustentar a confiança em sua auto-integridade. O indivíduo se sente moralmente “vazio” porque carece do “aconchego de uma auto-apreciação amorosa”. Com freqüência, e paradoxalmente, o ator submete seu comportamento e seus pensamentos à interrogação constante. O auto-escrutínio dessa forma é obsessivo; seu resultado enquanto experiência é, como nos outros casos, uma sensação de que a espontaneidade viva do seu eu se tornou uma coisa morta, sem vida.” (2002, p. 55)

Os indivíduos com graus razoáveis de segurança ontológica e de ansiedade existencial constroem um sentido “razoavelmente estável de auto-identidade”, o que lhe confere “uma sensação de continuidade biográfica que é capaz de captar reflexivamente e, em maior ou menor grau, comunicar a outras pessoas.” (GIDDENS, 2002, p. 55). A “auto-identidade”, definida por Giddens como “o eu entendido reflexivamente pelo indivíduo em termos de sua biografia” (2002, p. 221) é, dessa forma, constituída a partir de um “projeto reflexivo do eu”. É a partir desse “projeto” que o indivíduo escolhe elementos entre as várias “estórias” possíveis e constrói uma narrativa coerente de si mesmo. Isso significa, como afirmado por Giddens, que a auto-identidade “não é algo simplesmente apresentado, como resultado da continuidade do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo.” (200, p. 54).

É claro que a vida moderna criou, e tem criado, muitas situações que geram ansiedade existencial, mas também teria criado e continuaria criando, sugerem Berman e Giddens, situações que aumentam os níveis de segurança ontológica. “Ser moderno”, afirma Berman,

é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e

freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 1998, p. 13-14)

A modernidade tem sido vista por muitos como geradora de fragmentação e desordem, mas os processos de globalização, que marcam fortemente a vida na alta modernidade, também teriam, portanto, um forte sentido unificador. A sensação de auto-identidade gerada nesse contexto é, ao mesmo tempo, afirma Giddens, sólida e frágil:

Frágil porque a biografia que o indivíduo reflexivamente tem em mente é só uma “estória” entre muitas outras estórias potenciais que poderiam ser contadas sobre seu desenvolvimento como eu; sólida porque um sentido de auto-identidade muitas vezes é mantido com segurança suficiente para passar ao largo das principais tensões e transições nos ambientes sociais em que a pessoa se move. (2002, p. 56-57)

Mas provavelmente é otimista demais a opinião segundo a qual, postas na balança, as situações geradoras de segurança existencial e as geradoras de ansiedade se encontrem equilibradas no mundo da alta modernidade, como parecem supor as afirmações acima. Christopher Lash, que reflete sobre os efeitos psicológicos do consumismo que caracteriza nossa época, afirma que

a individualidade e a identidade pessoal tornam-se problemáticas em uma sociedade em que o exercício repetido da autovigilância constrangida, da submissão ao julgamento dos especialistas, da descrença em sua própria capacidade de tomar decisões inteligentes, seja como produtores seja como consumidores, falseia as percepções das pessoas tanto em relação a elas mesmas como ao mundo que as rodeia. (LASH, 1986, p. 21)

Isso significa que, mesmo levando em conta os aspectos geradores de confiança do mundo contemporâneo, a manutenção da sensação de auto-identidade exige um esforço cada vez

maior do indivíduo, como se poderá depreender da discussão acerca da subjetividade proposta por Alain Touraine. O que deve ter ficado evidente, até aqui, é a correlação entre a definição de sujeito enquanto questão e projeto, de Castoriadis, e a auto-identidade como construção do projeto reflexivo do eu, de Giddens. Castoriadis reconhece o sujeito como co-autor de sua história; Giddens vê a auto-identidade como resultado de uma construção narrativa coerente, fruto da escolha entre várias “estórias” possíveis, em meio a situações de segurança ontológica e ansiedade existencial características da alta modernidade. Nesse aspecto, Giddens se aproxima também da teoria do sujeito proposta pelo sociólogo Alain Touraine:

Num mundo em permanente mudança e incontrolável, o único ponto de apoio é o esforço do indivíduo para transformar experiências vividas em construção de si como ator. A este esforço do indivíduo para ser ator é que chamo de *sujeito*, que não se confunde com o conjunto da experiência, nem com um princípio superior que guiaria o indivíduo e lhe daria uma vocação. O sujeito não tem outro conteúdo que a produção dele mesmo. Não serve a nenhuma causa, nenhum valor, nenhuma outra lei a não ser a sua necessidade e seu desejo de resistir ao desmembramento num universo em movimento, sem ordem e sem equilíbrio.” (TOURAINÉ, 1998, p. 23-24)

Assim como Castoriadis e Giddens, Touraine vê o sujeito como projeto e construção de si mesmo. A diferença, entretanto é que, como o próprio Touraine afirma, a análise de Giddens está mais empenhada em descrever a experiência subjetiva, enquanto a sua se quer mais sociológica. Além disso, a descrição de Touraine é mais eficiente no que concerne a demonstrar a tensão que envolve a construção do sujeito. Como já dissemos, a modernidade iluminista caracterizava-se pela união entre indivíduo e sociedade. Estes dois campos agora separam-se, num fenômeno que Touraine chama de desmodernização: “se a modernização foi a gestão da dualidade da produção racionalizada e da liberdade interior do sujeito humano pela idéia de sociedade nacional, a desmodernização define-se pela ruptura dos laços que unem a liberdade pessoal e a eficácia coletiva.” (TOURAINÉ, 1998, p. 36). Isso resulta em um mundo da experiência que perdeu sua unidade, pois, como explica Touraine, somos submetidos a forças centrífugas que nos puxam, “por um lado, para a ação instrumental e para a sedução dos símbolos da globalidade” e, “por outro lado, para a pertença “arcaica” a uma comunidade definida pela fusão entre sociedade, cultura e personalidade. Ao mesmo tempo

hipermodernos e antimodernos, somos arrastados pela desmodernização” (1998, p. 55). Os que desejam a volta da unidade entre o homem e o universo deixam de perceber que isso significaria recair novamente nas ideologias homogeneizantes que resultaram nos sistemas opressivos que marcaram a modernidade; deixar de reconhecer que as duas metades, agora separadas, da vida moderna têm uma ligação entre si significaria uma renúncia “a todo tipo de unidade” e a “aceitação de diferenças sem limites”, o que conduz à “segregação e à guerra civil.” (1998, p. 25). É preciso, portanto, encontrar meios para respeitar a divisão entre o mundo interior e o mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, encontrar “um meio de os combinar e tornar compatíveis.” (1998, p. 63) Touraine chama a atenção para duas forças que ameaçam a segurança ontológica do indivíduo: de um lado, o apelo do mercado, que reduz o trabalho a mercadoria e o sujeito a mero consumidor, e portanto destrói todo princípio de integração da personalidade; do outro, o apelo à recomunitarização, que promove o fechamento em uma ortodoxia da diferença:

Como o universo da objetificação e das técnicas se degrada em puro mercado, ao passo que o universo das identidades culturais se encerra na obsessão comunitária, o ser particular, o indivíduo, cada um de nós mesmos, sofre ao se ver dividido/a, sentindo o seu mundo vivencial tão desintegrado como a ordem institucional ou a própria representação do mundo. Já não sabemos quem somos. A nossa patologia teve sua origem por longo tempo no peso repressivo que as proibições, as leis exerciam sobre nós; vivemos uma patologia às avessas, a da impossível formação de um eu, afogado na cultura de massa ou encerrado em comunidades autoritárias. (TOURAINÉ, 1998, p. 71)

A questão, que Touraine já perseguia em sua *Crítica da modernidade* é: “entre a busca do Um e a aceitação da explosão completa, entre a volta às luzes e o pós-modernismo autodestruidor, não existem territórios intermediários onde o pensamento, a ação coletiva e a ética poderiam instalar-se?” (2002, p. 244) Para Touraine, a subjetividade, definida como “construção do sujeito quando se põe à procura de uma felicidade que só pode nascer da recomposição de uma experiência de vida pessoal autônoma, que não pode nem quer escolher entre a globalização, onipresente, e a identidade” (1998, p. 82) é o único território onde tal construção é possível.

O sujeito nasce assim de uma dupla recusa, de uma dissidência; o sujeito não quer, nem pode, escolher entre a globalização e a identidade. É o sofrimento da divisão, diz Touraine, e da perda da identidade e da individuação que o motiva. “Ele é a procura, pelo próprio indivíduo, das condições que lhe permitam ser ator de sua própria história” (1998, p. 73). E assim a sensação de auto-identidade, o sujeito, puxado de cada lado por forças cada vez mais opostas, é, ao mesmo tempo, “força frágil, a mercê simultaneamente da cultura de massa e do autoritarismo comunitário e, no entanto, força a partir da qual, em toda parte, se vão esboçando tentativas de construção da vida pessoal e da vida social.” (1998, p. 105)

O sujeito, definido assim como o fazem Castoriadis, Giddens e Touraine, parece situar-se “na dobradiça dialética” entre o metafísico sujeito liberal e o sujeito esquizóide do pós-modernismo. Não é o sujeito centrado do iluminismo, pois nunca está feito, é sempre questão e projeto, e sua construção se faz a partir das escolhas entre muitos caminhos possíveis na composição de uma narrativa coerente de si mesmo; embora seja força frágil, nascida do sofrimento da divisão, não pode ser confundido com um conjunto disperso de identidades fragmentárias, pois é força cuja ação está em reunir o que foi separado, em manter o elo entre dois mundos, sem sucumbir a nenhum deles. Tal concepção de sujeito exige também uma concepção de liberdade, que não é a concepção de Hegel, de liberdade como submissão à lei do todo, nem a liberdade sem sujeito do pós-modernismo, mas aquela definida por Merleau-Ponty, para quem “a liberdade é sempre o encontro de nosso interior com o exterior”, já que “a escolha de vida que fazemos tem sempre lugar sobre a base de situações dadas e possibilidades abertas” (*apud* CHAUI, 2003, p. 338). É a partir do lugar que ocupamos no mundo que exercemos nossa liberdade de, como sujeitos, construir nossa história.

Nosso próximo passo é estabelecer as relações entre subjetividade e lírica moderna e contemporânea. É o que faremos no capítulo seguinte.

3 LÍRICA E SUBJETIVIDADE: O LUGAR DO OUTRO

“Um e muitos” é o título de um poema de Roberval Pereyr, datado de 14 de novembro de 1994 (PEREYR, 2004, P. 218). Denso e hermético, o poema desafia o leitor que pretenda mergulhar em seu universo dissonante. Nele, o eu lírico coloca-se fora de si mesmo para descrever o que chama de *visão*:

Esculpo a visão: as curvas
do ser,
abismos:
eu sou o âmago e o périplo,
constelação de voragens
ao redor do embigo.

A imagem remete-nos para o mundo do fantástico, do numinoso ou do sonho: o eu lírico é um vidente, cuja visão, esculpida por ele mesmo, é dos abismos do ser; os abismos, por sua vez, compõem a essência do eu lírico que se define como “o âmago” (o cerne, o íntimo) e, ao mesmo tempo, “o périplo” (o entorno) do ser, e como “constelação de voragens / ao redor do embigo⁴”; estabelece-se aqui um paralelismo de imagens: “âmago” equivale a “embigo” assim como “périplo” equivale a “voragens”, e a visão “do ser” vai se tornando mais nítida: o eu lírico define-se tanto por sua essência íntima (“âmago” ou “embigo”) quanto por tudo que o envolve (“o périplo”), pela “constelação” (a imagem detém a idéia de infinitude) de “voragens – daquilo que consome, perturba e devora. O eu lírico nos conta o que resulta dessa essência dissonante:

Emagreci de dúvidas cabelos revoltos
afiei uma peixeira ensimesmada
evoquei as fúrias
e suas vítimas.

4 É interessante observar o uso da forma popular “embigo” em detrimento de “umbigo”; não parece haver nenhuma razão, de ordem estética, para tal escolha, ainda mais quando se observa o vocabulário pouco usual do poema; como este já foi publicado pelo menos duas vezes, podemos concluir que a escolha foi intencional, e talvez tenha algo de ordem afetiva: filho do sertão, preferiu utilizar a forma que, provavelmente, primeiro conheceu da palavra (daí também a escolha de “peixeira”, palavra de uso comum entre os sertanejos).

No ritual dos suplícios,
vão chegando aos campos magros
da alma
os iludidos.

O campo semântico de diversas palavras escolhidas pelo poeta evidenciam que o eu lírico sofre diante da divisão que se opera em seu ser: emagrecimento, suplício, ilusão, reforçados pela referência a “cabelos revoltos”. O eu lírico, sentindo como que seu ser dissolvendo-se na voragem, é assaltado por dúvidas tão intensas que fazem “emagrecer”; mas não assiste impotente a tudo isso: afiando uma “peixeira ensimesmada” evoca as “fúrias / e suas vítimas” — “os iludidos” — que atendem ao chamado e comparecem “aos campos magros / da alma”, para um “ritual de suplícios”. Não é difícil, agora, dizer quem são estas vítimas que comparecem ao sacrifício: é de si mesmo, das “curvas / do ser” que o eu lírico fala, e os “iludidos” são as diversas instâncias do eu — ele mesmo “um e muitos”, como anunciado no título do poema — que não podem subsistir na voragem. Mas de quem realmente falamos quando nos referimos ao “eu lírico”? O que são as “diversas instâncias” deste eu a que nos referimos acima, acerca do poema “Um e muitos”? Como o conceito de sujeito que perseguimos aqui pode nos ajudar a compreender a natureza deste “eu” e, inversamente, como este “eu” nos ajuda a compreender a subjetividade moderna?

As relações entre lírica e subjetividade foram pensadas, entre outros, pelo filósofo alemão Georg Wilhelm Hegel. Michel Collot (2004) e Jaime Ginsburg (2004) tecem cada um comentários acerca da noção de sujeito lírico defendida por Hegel em sua *Estética*. Segundo Collot, para Hegel “o poeta lírico constitui um mundo fechado e circunscrito, fechado em si mesmo” (2004, p. 166). Ginsburg afirma que, para o filósofo, a obra lírica detém sua unidade da interioridade subjetiva, e só expressa aquilo que brota dessa subjetividade:

A argumentação de Hegel elabora a idéia de que possamos identificar uma condição subjetiva definida, um estado de ânimo, que caracterize a subjetividade lírica, sendo expressa pelas diversas imagens apresentadas em um poema. Estas teriam a função de sustentar a particularização específica recebida pelo sujeito, de acordo com os atributos a ele designados. Nessa perspectiva, poderíamos identificar diretamente em um estado de ânimo

indicado por um poema uma maneira específica de sentir e pensar as relações entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo. (GINSBURG, 2004, p. 83)

Como também apontado por Ginsburg, tal noção de sujeito lírico assenta-se na crença otimista em um sujeito unificado. Ginsburg diz ainda, citando Gerard Bornheim, estudioso de Hegel, que para o filósofo alemão “a sustentação da força do sujeito é encontrada na totalidade metafísica” (2004, p. 83).

A noção de sujeito de Hegel é, portanto, iluminista. E sua compreensão da lírica é romântica, coisa compreensível neste filósofo idealista do século XIX. Mas, apesar do prestígio que a estética hegeliana gozou mesmo no século XX (Ginsburg cita autores como Staiger e Bosi em cuja obra pode ser constatada, direta ou indiretamente, sua influência), ela foi veementemente negada pela lírica moderna. Segundo Hugo Friedrich (1978, p. 17):

O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita.

Em seu lugar, surge “uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade” (idem, idem). Anormalidade, obscuridade, fragmentação, dissonância são características da lírica moderna, que apontam para um outro caminho na *episteme* do sujeito. Conforme Pereyr:

A poesia moderna opera certas rupturas que implicam não apenas no alargamento do seu campo de abrangência, como, em igual proporção, no redimensionamento da noção de sujeito poético. Quando isso ocorre, o eu empírico – considerado como apenas mais uma das dimensões da personalidade total – deixa de ser um ponto de referência, no sentido de conferir ao texto poético o caráter de autenticidade. (PEREYR, 2000, p. 53)

Seguindo um caminho oposto ao trilhado por Hegel, Theodor Adorno afirma que “o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e vivências individuais”. Antes, em sua solidão ecoa “a voz da humanidade” (ADORNO, 1983, p. 194). Para Adorno, “a exaltação do sujeito libertado” (o sujeito do iluminismo, portanto) “traz consigo como sua sombra, seu rebaixamento à condição de objeto permutável” (idem, p. 197); seria contra essa reificação do homem que a lírica moderna reagiria, ela mesma “expressão subjetiva de um antagonismo social” (idem, p. 200). A forma que essa reação da lírica assume é, para Adorno, a de um afastamento, de uma alienação em relação a uma sociedade e uma linguagem reificadas. “Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema anuncia o sonho de um mundo em que seria diferente” (ADORNO, 1983, p. 195). Sendo assim, a expressão lírica ultrapassaria a mera individualidade. Para Ginsburg:

Contrariando pressupostos da tradição metafísica hegeliana, Adorno propõe em sua Dialética negativa uma formulação conceitual centrada em impasses suspensos, em antagonismos que potenciam a si mesmos, e propõe que o privilégio concedido por Hegel à metafísica ceda lugar à História, trocando o idealismo das permanências pela finitude da experiência histórica. [...] Ao trocarmos a Metafísica pela História, suspendemos o interesse por uma totalidade subjetiva, dotada de unidade, e passamos a trabalhar com uma concepção de sujeito necessariamente processual, incompleta, em andamento, e por isso sempre aquém da unidade totalizada. Os antagonismos da História, diferentemente do movimento dialético da Metafísica, não têm como horizonte uma totalidade unitária que supera contradições. Esses antagonismos nos levam à experiência da fratura, da incongruência, de um movimento inquietante e nunca completo. (GINSBURG, 2004, p. 84)

Entretanto, embora concordemos com Adorno em sua rejeição à metafísica hegeliana e consigamos perceber, em certa medida, “uma concepção de sujeito necessariamente processual” na dialética adorniana, como aponta Ginsburg, para nós é claro que se pode ler nas entrelinhas da dialética de Adorno a referência ao sujeito alienado da tradição marxista e uma oposição entre este sujeito e a sociedade capitalista, de consumo, que reduz tudo à condição de “objeto permutável” (ADORNO, 1983, p. 200). E justamente por isso, como aponta Collot, o conceito de lirismo moderno de Adorno nunca exprime o encontro, mas a separação; sempre aponta para um fechamento do sujeito em si mesmo. “A certos olhares,

nada mais narcisista do que o antilirismo contemporâneo, cujo sujeito às vezes se compraz no deleite moroso, não parando mais de contemplar seu próprio desaparecimento no espelho de uma escrita que não cessa de se voltar sobre si mesma” (COLLOT, 2004, p. 175). Assim, entre o sujeito proposto na estética de Adorno e aquele que queremos propor, ainda há um percurso a ser traçado. Mas, antes, reflitamos acerca das distinções entre a lírica moderna do início do século XX e a que se faz hoje; tal reflexão pode nos ajudar a nos aproximar mais do sujeito lírico que perseguimos.

O percurso trilhado pela lírica é análogo ao caminho trilhado pelo sujeito; não poderia ser diferente. Assim como este, aquela rejeitou os padrões da modernidade clássica, reconheceu a fragmentação da linguagem e a impossibilidade de apreensão clara e direta do mundo e rejeitou o “alinhamento sociológico tradicional do Eu e da Sociedade” (BHABHA, 2005, p. 85). É preciso deixar claro, quando falamos em lírica moderna, de que modernidade estamos tratando. O surgimento da lírica moderna coincide com o surgimento da modernidade epistemológica, termo que designa a crise da modernidade clássica. Assim, não faz sentido alinhar a noção clássica de sujeito à poesia moderna, já que ela rejeita tal noção desde sua origem. É nesse sentido, entre outros, que se pode dizer que a lírica moderna é antimoderna. Ao mesmo tempo, se apontamos convergências e divergências entre modernidade e alta modernidade, precisamos apontar as convergências e divergências entre a poesia moderna que caracterizou a modernidade epistemológica e a que se faz na alta modernidade.

Entre os “cinco paradoxos da modernidade” apontados por Antoine Compagnon em um livro com este nome, destaquemos aqui dois: a superstição do novo e a religião do futuro. O primeiro já estava implícito na declaração de Baudelaire, primeiro poeta moderno: “a modernidade”, diz ele, “é o transitório, o fugidivo, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável” (*apud* COMPAGNON, 2003, p. 25). Baudelaire indica aqui a necessidade de tensão entre um valor que seria atemporal e outro que estaria inevitavelmente preso a uma noção linear de história na constituição da arte moderna. Podemos, com uma boa dose de precisão histórica, chamar à segunda metade de modernismo. A angústia pelo novo, característica do modernismo, conduziu a arte moderna primeiro à negação da tradição,

depois a uma tradição da negação. Isso faz da arte moderna ao mesmo tempo negação e afirmação da modernidade. “A oposição à modernidade”, diz-nos Paz,

se opera dentro da modernidade. Criticá-la é uma das funções do espírito moderno. E mais: é uma das maneiras de realizá-la. O tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica. A modernidade identificou-se com a mudança, identificou a mudança com a crítica e as duas com o progresso. A arte moderna é moderna porque é crítica. Sua crítica se estendeu em duas direções contraditórias: foi uma negação do tempo linear da modernidade e foi uma negação de si mesma. (PAZ, 1984, p. 189)

Para onde se conduziria uma arte que consistisse num processo interminável no qual o novo substituísse o antigo só para depois se tornar o antigo e ser então substituído pelo novo? É nisso que consiste o segundo paradoxo, intimamente ligado ao primeiro: a religião do futuro. “O modernismo”, afirma Eric Hobsbawm, “tacitamente supunha que a arte era progressista, e portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem” (HOBSBAWN, 2004, p. 497). A afirmação é ratificada por Compagnon: “Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade, etc” (COMPAGNON, 2003, p. 20). Consoante a isso, os movimentos de vanguarda, filhos do iluminismo, do positivismo e do darwinismo social, na crença no progresso, assim como do romantismo na rejeição à tradição, conduzirão desesperadamente a superstição do novo, na crença de que isso significaria a construção de um novo mundo ou de um novo ideal estético que superariam os “ultrapassados” modelos vigentes⁵. O historicismo aí evidente que, nas palavras de Compagnon, permitiu “exorcizar a consciência moderna do tempo e reconciliar as tendências contraditórias da vanguarda” acabou, porém, por “reduzir a história a uma tautologia”. (COMPAGNON, 2003, p. 44)

5 Conforme apontam Paz (1984, 1993) e Compagnon (2003), podemos distinguir uma vanguarda estética e uma política: a primeira queria mudar a arte; a segunda, mudar o mundo a partir da arte. Para os nossos propósitos aqui, tal distinção é desnecessária: tanto uma quanto outra tinham, como pressuposto básico, a religião do futuro.

Conforme já afirmamos aqui, um dos traços distintivos entre a modernidade e a alta modernidade é justamente a falência da teleologia do progresso, princípio essencial das vanguardas. O próprio progresso, que as vanguardas preconizavam, acabou por acelerar sua morte. Afinal, como lembrado por Hobsbawn, “que eram as imitações de velocidade dos futuristas na tela de pintura comparadas com a verdadeira velocidade, ou mesmo a montagem de uma câmera de cinema numa locomotiva, o que qualquer um podia fazer?” Além disso, numa era digital que entronizou o entretenimento comercial de massa e segregou todas as “grandes artes” em guetos, como “poderiam as vanguardas deixar de ver que suas próprias partes do gueto eram minúsculas e cada vez menores?” (HOBSBAWN, 2004, p. 499).

A morte das vanguardas não representou, entretanto, a morte da arte moderna. Foi, sim, a morte do modernismo. A poesia que se produz agora pode ser corretamente chamada de poesia moderna da alta modernidade. Ela é, como aponta Paz, ao mesmo tempo herdeira dos movimentos de vanguarda e sua negação” (1993, p. 33). Herdeira, pois incorpora as inovações formais e temáticas produzidas pelas vanguardas; negação, pois rejeita a concepção de tempo inerente a elas. “Estamos curados da doença histórica moderna”, diz Compagnon, pois “a desqualificação do novo, que agora ganhou também o domínio da arte, testemunha uma consciência enfim lúcida da modernidade” (2004, p. 126). Para Paz, a poesia dos novos tempos é a poesia do presente: nem conto nostálgico de um passado difuso, nem crença otimista num passado desabitado, mas “a intersecção dos tempos, o ponto de convergência” (1984, p. 204). “O presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarna num agora sem datas” (1993, p. 56).

Não fica claro o que Paz chama de “poesia da reconciliação”. No mesmo texto, que é de 1986, ele afirma que a atual consciência histórica era de difícil definição para ele e seus contemporâneos. “Ainda não vislumbramos a nova estrela intelectual que há de guiar os homens. Não sabemos sequer se vivemos um crepúsculo ou um despertar.” (1993, p. 52). Talvez possamos avançar um pouco na caracterização da poesia da alta modernidade a partir da questão de sujeito, o que nos levará a rejeitar a noção otimista de Paz de “poesia da

reconciliação”. Se a vanguarda política queria salvar o mundo através da arte, a questão que se coloca agora é a da sobrevivência do Eu, numa era em que o passado (marcado por eventos catastróficos como duas guerras mundiais, o genocídio dos judeus na segunda guerra e outros massacres de etnias minoritárias em um incontável número de guerras civis, ataques com armas nucleares, a desenfreada corrida armamentista, entre outros) se tingem de negro e lança sua sombra sobre o futuro, que se anuncia ora catastrófico ora vazio de sentido, numa sociedade de consumo de massa que tanto transforma o eu em consumidor como o reduz a um sem número de guetos, o que torna sua identidade cada vez fragmentária e problemática. Sobre a arte produzida nesse tempo, diz Lash:

Aparentemente, a única arte adequada a tal época, a julgar pela história recente da experimentação artística, é a antiarte ou a arte mínima, onde o minimalismo diz respeito não tanto a um estilo particular numa infundável sucessão de estilos, mas a uma convicção generalizada de que a arte somente pode sobreviver através de uma drástica restrição de seu campo de visão: a radical “restrição de perspectivas” recomendada pelas autoridades no tema como uma estratégia de sobrevivência *par excellence*. (1984, p. 118)

Não é sem razão, portanto, que tantos artistas tomem como tema, atualmente, o “eu sitiado, programado e sob controle”, como aponta Lash (1984, p. 19). Diante das sensações de dissolução e emparedamento que envolvem o Eu na alta modernidade, é compreensível que boa parte da arte e da poesia feitas hoje se voltem para a questão do sujeito — as forças que o impelem ao desaparecimento e a sua luta pela sobrevivência. E a compreensão do *pathos* da poesia moderna da alta modernidade impõe uma nova investigação das relações entre o sujeito e o “eu” lírico.

O conceito de sujeito que defendemos aqui aponta portanto para outro caminho no “redimensionamento da noção de sujeito poético” (PEREYR, 2000, p. 53). Tal noção deve ser buscada na *outridade constitutiva* do sujeito. Conforme vimos, Touraine (1998) afirma que a identidade do sujeito passa, inevitavelmente, pelo reconhecimento do outro como sujeito: “o sujeito vem a ser, assim, o princípio em relação ao qual se constituem as relações de cada um a si mesmo e aos outros” (TOURAINÉ, 1998, p. 84). Castoriadis aprofunda a questão a partir

do princípio da *reflexividade* (também explorado por GIDDENS, 2002), que implica, diz Castoriadis, “a possibilidade da *cisão* e da *oposição* interna”, na “possibilidade de *questionamento* de si mesmo” (CASTORIADIS, 1992, p. 224). É essa reflexividade que fica evidente, por exemplo, no poema *Um e outros*, que discutimos acima, assim como no conjunto da obra poética de Roberval Pereyr (como na de Rimbaud, de Fernando Pessoa, de Mário de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade, entre outros dos líricos modernos) que analisaremos mais detidamente no capítulo seguinte.

Convém aqui fazer as distinções – e traçar os paralelos – entre o “eu” lírico e o “eu” “real”. O “eu” lírico não deve ser confundido com o eu biográfico do poeta. Distinguindo um do outro, diz Maria Lúcia Aragão (1999, p. 75):

O eu lírico não deve ser confundido com o eu biográfico, porque este está comprometido com fatos, com o mundo, com a lógica, com a compreensão de si mesmo, enquanto aquele não se descreve porque não se compreende, não toma posição, apenas se deixa levar pela corrente da existência. Ser levado pela corrente da existência é não oferecer resistência ao que se passa fora de nós. É se deixar penetrar pelo mistério da vida. É abolir as distâncias temporais e espaciais para recordar os fatos em sua plenitude. Recordar, o que significa etimologicamente sentir de novo no coração, é o termo mais adequado para expressar a falta de distância entre sujeito e objeto, para expressar “um-no-outro” lírico.

Distingue-se aí o “eu” lírico do *sujeito psicológico* ou individual, a pessoa concretamente existente, “real”, do poeta. Mas há que fazerem duas importantes observações: não se pode considerar o “eu” lírico como uma entidade mágica, atemporal, que, como quis a autora, “não se descreve porque não se compreende, não toma posição, apenas se deixa levar pela corrente da existência”. Fazer isso seria cair em um idealismo platônico que não se sustenta, e que impossibilita qualquer relação entre o eu lírico e o sujeito concreto. “O poeta não deve conduzir-nos a um ‘mundo de idéias’, mas a uma vivificação concreta, existencial, de uma experiência que, se por um lado resgata o numinoso, também é catártica, afetiva, corpórea” (Jobim Lopes, 1996, p. 156). Seria também ingenuidade crer que a recordação promovida pelo fenômeno lírico signifique “recordar os fatos em sua plenitude”. As memórias

são, como nos assegurou o poeta, “mapa rasurado”, traçado pelo sujeito. A recordação poética significa mais que simplesmente recuperar plenamente o passado (como se fora possível fazê-lo!): é evocar um tempo primevo, que nem o poeta nem seus leitores viveram, mas que nossa memória comum conservou, e que tem o seu arquétipo na evocação da infância nunca recuperada, dimensão perdida onde o homem busca sua origem. A relação entre o eu psicológico e o “eu” lírico é bem demonstrada pelo poeta Ferreira Gullar, no poema *Traduzir-se* (GULLAR, 2004, p. 335):

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.
[...]
Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.
[...]
Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

“Uma parte” e “outra parte” referem-se, respectivamente, ao sujeito psicológico e ao artista. O primeiro, homem comum, entre os outros homens; o segundo, “fundo sem fundo”, “linguagem”, “vertigem”. Que estas duas dimensões estão entrelaçadas fica muito claro na leitura da última estrofe do poema: “Traduzir uma parte / na outra parte / — que é uma questão / de vida ou morte — / será arte?” O poeta deixa aí evidente que o fato de “eu” lírico e “eu biográfico” não se confundirem não significa que não se toquem. No momento da criação, o poeta prescinde de sua individualidade mas não a abandona: o poeta leva para o universo da criação artística sua experiência, seus anseios e sua angústia, mas leva também a experiência, a angústia e os anseios dos homens de seu tempo. O particular, então, universaliza-se, e se particulariza o universal. Através do poema, o poeta entra em comunhão com os outros homens. Acerca do poema, diz-nos Octávio Paz (1982, p. 50):

O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos do seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir essa palavra original, o homem se criou. Aquiles e Odisseu são algo mais que duas figuras heróicas: são o destino grego criando-se a si mesmo. O poema é a mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.

Paz nos apresenta o poeta como criador de mitos: é da “fonte original” da linguagem de um povo, de seus mitos e sonhos que o poeta se nutre, para devolvê-los ao povo em forma de poema. Dessa forma, o povo nutre o poeta, que nutre o povo com seu poema; e mais: ao recuperar a fonte original, esquecida, da linguagem, o poema conduz a sociedade aos “fundamentos do seu ser”. O “eu” lírico, portanto, é bem mais que o reflexo do “eu” psicológico do poeta. No momento da criação, o “eu” concreto do poeta é transmutado para um “eu” poético universal; como nos diz Pereyr, o poeta “dissolve seu ser no ser da linguagem: dá-se então o redimensionamento do eu poético, que se torna trans-cultural, trans-histórico e trans-pessoal, incluindo em sua formação não apenas a figura do poeta, mas também, e de forma significativa, a do leitor” (2000, p. 68).

Foi Octávio Paz quem cunhou o termo “outridade”. O homem, sempre mutável, carece de substância. É sempre ele mesmo e outro. Essa “outridade” se revela freqüentemente na experiência místico-religiosa, na experiência amorosa e na poética. Seu encontro implica sempre um abandono, um ser lançado para longe, e, aparente paradoxo, só então pode o homem encontrar-se a si mesmo. “A verdadeira solidão”, diz Paz, “consiste em estar separado do seu ser”, e estamos todos sós “porque somos dois. O estranho, o outro, é nosso duplo.” Presença e ausência, atração e repulsa:

O Outro nos repele: abismo, serpente, delícia, monstro belo e atroz. E a essa repulsa segue-se o movimento contrário – não podemos tirar os olhos da Presença, nos inclinamos para o fundo do precipício. Repulsa e fascinação. E depois a vertigem: cair, perder-se, ser um com o Outro. Esvaziar-se. Não ser nada – ser tudo: ser. Força de gravidade da morte, esquecimento de si, abdicação, e simultaneamente repentino se dar conta de que essa Presença

estranha somos nós também. Isso que me repele, me atrai. Esse outro é também eu. A fascinação seria inexplicável se o horror perante a “outridade” não estivesse, pela raiz, cingido pela suspeita de nossa identidade final com aquilo que nos parece tão estranho e alheio. A imobilidade também é queda; a queda, ascensão; a presença, ausência, o temor, profunda e invencível atração. A experiência do Outro na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. Atirando-se para trás já se dá o salto para adiante. O precipitar-se no Outro apresenta-se como um regresso a algo de que fomos arrancados. Cessa a dualidade, estamos na outra margem. Demos o salto mortal. Reconciliamo-nos conosco. (PAZ, 1982, p. 160-1)

Essa busca pela outridade, de que fala Paz, sempre esteve presente na poesia lírica, mas torna-se mais evidente com a lírica moderna e com o abandono do conceito de lírica como expressão biográfica. “Pois ‘eu’ é outro. Se a chapa de ferro se desperta na forma de trombeta, não se tem de lançar-lhe a culpa”, dirá o poeta moderno. E mais: “assisto ao desabrochar de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Desfiro um toque de arco: a sinfonia já se faz sentir no profundo. É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim”. As frases, de Rimbaud, são citadas e comentadas por Hugo Friedrich:

O sujeito verdadeiro não é, portanto, o eu empírico. Outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter “pré-pessoal”, mas de uma violência de disposição que coage. E só elas são o órgão apropriado para a visão do “desconhecido”. É verdade que em tais frases se pode reconhecer o esquema místico: o auto-abandono do eu porque a inspiração divina o subjuga. Mas a subjugação agora vem de baixo. O eu emerge e é desarmado por camadas profundas coletivas (l’âme universelle). Estamos no umbral onde a poesia moderna se deixa lançar ao caos do inconsciente, a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona.” (FRIEDRICH, 1978, p. 62-63)

É dessa outridade que nos fala também Pessoa, o maior testemunho de sua busca na poesia moderna (PESSOA, 2006, p. 127):

Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela
E oculta mão colora alguém em mim.

E (PESSOA, 2006, p. 164):

Não meu, não meu é quanto escrevo.

Compreender o lugar do sujeito na lírica moderna e contemporânea implica, portanto, a busca da *outridade constitutiva* do eu lírico. Isto impõe discutir não só o papel do poeta, como também o do leitor no fenômeno poético, pois, se no poema essa outridade se revela, então tanto autor quanto leitor detêm participação ativa; e se é assim, o poema abre-se como espaço de comunicação (por mais hermético que pareça), ultrapassando dessa forma os limites que lhe impôs Adorno.

Mas de que forma essa outridade se revela na leitura de um poema? Em um estudo acerca da natureza do fenômeno lírico, Anchyses Jobim Lopes (1995) discute a noção de “eu” lírico a partir da simbologia de diferentes mitos. Sua escolha se justifica por dois motivos: primeiro, o processo de formação do mito é, sob vários aspectos, semelhante ao processo de formação do fenômeno lírico (“todo mito é constituído por uma série de imagens dinâmicas em tudo semelhantes à “imagem-ritmo” do fenômeno lírico” – Lopes, 1995, p. 149); segundo, como filósofo que parte em seu estudo da fenomenologia de Heidegger, o autor busca romper a dicotomia do pensamento platônico/aristotélico ocidental, o que, segundo ele, deve ser conseguido, no estudo do “eu” lírico, por se recorrer a algo que seja anterior a esse pensamento dicotômico, o que é o caso do mito⁶. Isso vale mesmo no caso de um mito moderno, como é o caso, no pensamento de Nietzsche, das pulsões apolínea e dionisíaca, que não devem ser tomadas como realidades em si mesmas, mas como símbolos “através dos quais podemos expressar o fundamento existencial do Ser-aí⁷” (1995, p. 149). Seguindo o

6 Michel Collot também aponta a necessidade de rompimento com a dicotomia do pensamento platônico-aristotélico e defende a validade de reinterpretação da subjetividade lírica a partir da fenomenologia. Diz ele: “Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação, é perder o essencial e o mais difícil de ser pensado, que é a implicação recíproca de tais termos. Para tentar compreender que o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto, que passa pelo corpo e pelo sentido, lançando-nos e lançando seu sentido através da matéria do mundo e das palavras, a poesia moderna nos leva a ultrapassar todas essas dicotomias.” (COLLOT, 2004, p. 168).

7 O Ser-aí, ou Dasein, no pensamento de Heidegger, refere-se à condição necessária da existência humana. (JAPIASSU e MARCONDES, 1996).

caminho proposto por Lopes, tentaremos nos aproximar do “eu” lírico a partir do pensamento mítico/filosófico de Nietzsche⁸.

Como Nietzsche caracteriza o dionisíaco e o apolíneo? Na síntese de Lopes (1995, p. 151):

O elemento dionisíaco: arrebatador, rotulado pela psiquiatria como “sentimento oceânico”, uma experiência de fusão com o universo, de perda da individualidade, efeito simbolizado pelo vinho e seu deus [Dioniso]. O dionisíaco claramente identifica-se como um elemento orgiástico, mas a potência da sexualidade está associada à contradição, dor e morte. Permanecer no dionisíaco sem dele conseguir novamente emergir, é para os seres humanos fatal. Viver sem nunca tê-lo experimentado é ter vivido uma meia vida, uma existência incompleta.

O apolíneo seria (1995, p. 152):

Equilíbrio da forma, serena beleza e a realização da medida como conhecimento. Elemento plasmador dos sonhos, Apolo simboliza o olhar: a distância entre sujeito e objeto. Sob este olhar todas as forças naturais teriam sido subjugadas e moldadas formando o panteão olímpico. Apolo é também o deus da “bela aparência do mundo do sonho” e também o deus da medicina [...] Contudo, o apolíneo tende a tornar-se pura forma, sem força, pura aparência desprovida de conteúdo.

No pensamento grego, o dionisíaco e o apolíneo estariam sempre em combate, não um combate que os anulasse, mas que os potencializasse; uma tensão da qual não resultaria uma separação, mas uma síntese. Na fusão entre o dionisíaco e o apolíneo, não há espaço para a dicotomia entre forma e conteúdo. “O que julgamos mais fascinante”, diz Lopes, “é ter Nietzsche concebido ambas as forças, ou pulsões, como além das dicotomias imperantes desde a síntese platônico-aristotélica.” (1995, p. 153).

8 No pensamento pré-socrático a filosofia era indissociável da palavra mito-poética. Convém ressaltar aqui as palavras de Heidegger, citadas por Lopes, acerca da relação entre *mythos* e *logos* na filosofia ocidental: “*Mythos* e *logos* não são tais [como] defendem os atuais historiadores de filosofia, colocados em oposição [...]. *mythos* e *logos* tornaram-se separados e opostos apenas quando nem *mythos* nem *logos* puderam manter sua origem. Na obra de Platão, tal separação já ocorrera. Historiadores e filósofos, por meio de um preconceito que o racionalismo moderno

Como estas forças agem na construção do “eu” lírico? Responder a esta pergunta implica uma tentativa de definição deste “eu”. Nenhum poema prescinde de um “eu” lírico, ainda que este não esteja explícito; se o que caracteriza um poema como tal é a presença de imagem e ritmo — espaço e tempo — há necessariamente um “eu” onde estas intuições ocorrem. Chamá-lo de “eu” poético universal não significa encará-lo como uma entidade transcendental nem como mero ‘conteúdo’ que preencheria a ‘forma’ do poema — o que seria submetê-lo à dicotomia do pensamento platônico/aristotélico. Se não existe poema sem “eu” lírico, um e outro são indissociáveis; por isso Lopes fala em ““eu” lírico-poema” (1995, p. 179). Compreender como as pulsões dionisíaca e apolínea e o processo psicanalítico de identificação e projeção agem na construção do “eu” lírico vai nos ajudar a esclarecer este ponto — e a estabelecer a ponte entre o “eu” lírico e a noção de sujeito.

Vejamos então o que diz Nietzsche (2005, p. 41-42):

Assim podemos, como fundamento de nossa metafísica estética, representada anteriormente, explicar-nos da maneira seguinte o lírico: primitivamente, como artista dionisíaco, unificou-se completamente com o Uno-Primitivo, sua dor e sua contradição e produz a cópia deste como música, mesmo quando essa fora denominada com razão uma repetição do mundo e uma segunda moldagem do mesmo; hoje, porém, se lhe torna visível esta música, sob influência do sonho apolíneo, como uma visão comparativa do sonho [...]. Sua subjetividade já foi abandonada pelo artista no processo dionisíaco; a imagem que então lhe mostra sua unidade com o coração do mundo é imaginação.

Segundo Nietzsche, é através da pulsão dionisíaca que o poeta se une ao “Uno-primordial”. O filósofo não nos diz exatamente o que o termo significa; conforme vimos, Paz fala-nos em “fonte original” da linguagem, onde o poeta bebe. Expressões como “inspiração” (uma criação dos poetas românticos, pais da modernidade, embora para muitos modernos o termo ganhe um sentido diverso, que não exclui a noção de labor no fazer poético), reconquista da “unidade primordial”, encontro com o “inominado” ou com o “numinoso”, entre outras semelhantes, são recorrentes em muitos poetas e teóricos da poesia moderna e contemporânea. Paz refere-se à expressão kantiana “imaginação transcendental” (PAZ, 1984,

p. 75); Staiger sugere a conservação no lírico de “um remanescente da existência paradisíaca” (1997, p. 22), e utiliza a expressão *Stimmung* – “disposição anímica” (STAIGER, 1997, p. 29) para referir-se a um sentimento ao qual o poeta abandona-se no processo criativo; para Pereyr, o poeta, no momento da criação, mergulha num “vazio pleno” que ele chama de “campo poético” (PEREYR, 2000, p. 29) e:

Possuído por um ritmo, o poeta – e, por extensão, o leitor – atinge o estado de inspiração: vê-se tomado por algo estranho e involuntário: musa, demônio, outridade, visão de mundo, eis algumas expressões freqüentemente usadas para designar tal mistério. Que, no entanto, persiste: algo indizível está acontecendo. O poeta (animal/divindade) bipolariza-se, ritmiza-se, e as palavras (às vezes de pronto, outras mediante uma espera cheia de incertezas) são atraídas para o espaço magnético do poema.” (PEREYR, 2000, p. 25-26)

Similarmente, a psicanálise refere à existência de um “sentimento oceânico”, que estaria presente no êxtase religioso e na criação artística ou mesmo em outros campos do pensamento e da ação humanos. Para Michel Collot, o fenômeno lírico implica o sujeito se lançar para fora de si: “estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si.” (COLLOT, 2004, p. 166). Guardadas as diferenças entre estas concepções, parece que todas elas se referem ao que seria o completo mergulho no dionisíaco: “uma experiência de fusão com o universo, de perda da individualidade, efeito simbolizado pelo vinho e seu deus” (Lopes, 1995, p. 151). Nietzsche diz ainda que o poeta lírico produz, então, uma “repetição do mundo” em forma de música; é nesse momento de despersonalização do poeta e recriação do mundo em uma forma etérea, como a da música, que, nas palavras já citadas de Pereyr, o poeta “dissolve seu ser no ser da linguagem” (2000, p. 68).

Mas a união com o “Uno-primordial” e sua “réplica em forma de música” é apenas uma das faces de uma mesma moeda; a outra é a apolínea. Apolo simboliza, como vimos, o olhar, a

distância entre o sujeito e o objeto, o equilíbrio da forma. Através da pulsão apolínea, que se segue à dionisíaca, a ‘música do mundo’ é convertida em imagem, e dessa forma, a dor e contradição originais tornam-se sensíveis; o poeta converte então a imagem em linguagem; fecha-se aí o ciclo de onde se origina o “eu” lírico. O que ocorre pode ser resumido, então, naquilo que Lopes chama de “jogo de espelhos”:

A origem do “eu” lírico pode ser compreendida... como um jogo de espelhos: o artista dionisíaco espelha em si o Uno Primordial, emerge deste estado por meio de seu reflexo na imagem apolínea, e a palavra transluz em todo o conjunto. Mas como ambos, olhares e reflexos, dão-se nos dois sentidos - o que olha também é olhado e o que se reflete também deixa-se refletir - cria-se um jogo infinito: um labirinto de imagens.” (164).

Embora muitos poetas modernos tenham admitido falar em ‘inspiração’ (desde que somada à idéia de labor), de Baudelaire até hoje, ela foi negada por inúmeros outros. Valéry dizia que “suspiro e gemido elementar” nada tem a ver com a poesia, enquanto não se tenham transformado em “figuras espirituais” (*apud* FRIEDRICH, 1978, p. 162). Fernando Pessoa escreveu, no poema *Isto* (PESSOA, 1998, p. 101):

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra cousa ainda.
Essa cousa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

E são bem conhecidos os versos de *Procura da poesia*, de Drummond (ANDRADE, 2002, p.

117):

Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
são indiferentes.
Nem me reveles teus sentimentos,
que prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Para muitos poetas, portanto, foi de primeira ordem colocar Apolo no lugar de Dioniso. Era imprescindível então apagar a imagem do poeta como um sonhador que num momento de arrebatamento escrevia o que lhe ditava a musa — idéia de todo romântica e que não correspondia mais ao papel adotado pelo poeta no mundo moderno. Mas deve-se ter cuidado ao julgar a questão. Tanto nas palavras de Valéry quanto nos versos de Pessoa e Drummond que citamos aqui a título de exemplo não existe uma negação explícita do elemento dionisíaco; pelo contrário, poderíamos até nos arriscar a dizer que podemos ler neles uma afirmação implícita desse elemento, ao mesmo tempo em que lembram que o dionisíaco, por si só, não produz poesia. Acerca da questão, adverte-nos Friedrich (1978, p. 164):

Deve-se evitar o equívoco de considerar esta atitude dos líricos modernos como uma fria substituição a forças criativas carentes. Antes, se deve observar que as ponderações intelectuais conduzem a linguagem à vitória lírica justamente quando ela deve dominar *um material complicado envolto em sonho* [grifo nosso]. É congruente que a extraordinária sensibilidade da alma moderna se tenha confiado à clara razão artística apolínea. Esta cuida de que aquela, em sua aspiração a um poetas plurivalente, mágico, demonstre, em longa experimentação, sua necessidade antes de poder falar.

Visto o papel que as pulsões dionisíaca e apolínea desempenham na construção do poema e conseqüentemente do “eu” lírico, é preciso que nos debruçemos agora no papel que o leitor desempenha no fenômeno lírico. Já vimos que para Pereyr o “eu” lírico é trans-pessoal, pois inclui em sua formação, além da figura do poeta, a do leitor. Lopes explica como isso acontece a partir dos conceitos psicanalíticos de identificação e projeção.

Conforme explica Lopes (1995), o sonho se origina dos restos mnemônicos do dia anterior que ativam memórias antigas: ocorre aí a identificação entre estes restos mnemônicos e estas memórias; a partir da identificação dá-se a projeção: no sonho, memórias novas e antigas se projetam em forma de imagem. E não é só no sonho que identificação e projeção ocorrem: “tudo o que somos resulta da inclusão, desde a própria experiência traumática do nascimento, de nossas vivências”, escreve Lopes (1995, p. 167). E somos nós que, de uma forma ou de outra, escolhemos as identificações nas quais nos projetamos. A relação entre identificação e projeção é, portanto, de síntese dialética. Daí poder-se falar em projeção identificativa, como o faz Melanie Klein (*apud* Lopes, 1995). Para Lopes, através da projeção identificativa (1995, p. 168):

Podemos compreender alguns dos fenômenos mais primordiais de nossa humanidade: empatia, compreensão, compaixão. Projetando a nós próprios por meio do que identificamos em outrem como semelhante, podemos entendê-lo. Mas não uma compreensão meramente intelectual, mas em uma compreensão corporal e afetiva, podemos entender o outro com o mesmo sentimento, com a mesma paixão (do grego, *sym-pathos*, do latim *com(unis)-passio*).

Como ocorre a projeção identificativa no poema? No instante dionisíaco da leitura de um poema, o leitor também “dissolve seu ser no ser da linguagem” (o equivalente ao “estar fora de si” de que fala Michel Collot); no instante seguinte, em que ocorre o distanciamento através da imagem apolínea, o leitor pode construir sua apreciação do outro (em quem se metamorfoseou); e, num terceiro instante, pode voltar-se sobre si mesmo, tornando-se capaz de criticar seu eu empírico e mesmo os “eus profundos” que se desvelam através da imagem do outro. O “eu” lírico, portanto, assim como o poema, só ganha existência concreta no momento da leitura; é trans-pessoal, pois abarca tanto o poeta e seus vários “eus” que se dissolvem no ser da linguagem na tensão entre o dionisíaco e o apolíneo no momento da criação poética, quanto o leitor e seus vários “eus”, em quem ocorre o mesmo no momento da fruição poética. Conforme Pereyr, “no tempo/espço entre poeta e leitor ergue-se o poema, não propriamente como uma ponte entre ambos, mas como um precipício simbólico para qual se lançam.” (PEREYR, 2000, p. 69). Ou, dito poeticamente por Fernando Pessoa, no poema

Autopsicografia (Pessoa, 1998, p. 100):

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

O conceito de “projeção identificativa” aplicado ao fenômeno lírico aponta então para a função ética da poesia. “Ao poeta cabe, através da reprodução no leitor/receptor em quem se recria este “espaço mediado pelo “eu” lírico, ampliar a empatia, a compreensão e a compaixão...” (Lopes, 1995, p. 170). No fenômeno poético nos metamorfoseamos no outro; sentimos a dor do outro, que se torna, ainda que por um breve instante, a nossa dor; “a palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” (Paz, 1982, p. 217). O poema abre um espaço de comunhão entre os homens. Diante de um mundo que reduz tudo — até a si mesmo, até ao próprio homem — à mera condição de instrumento — o poema, palco de resistência contra toda forma de reificação do homem, reino absoluto da linguagem (morada do ser, diz-nos Heidegger) se torna espaço de encontro com o outro.

Para Michel Collot, este encontro com o outro implica um abandonar-se a si mesmo por parte do sujeito. O fenômeno lírico implicaria, portanto, uma *alienação* — “ceder ao canto e ao êxtase” é “se deixar embalar pela língua, entregar-se ao mundo e aos outros” (COLLOT, 2004, p. 166). Mas aqui a noção de alienação ganha contornos diferentes daqueles delineados pelas teorias marxistas. Pois o abandonar-se a si mesmo de que fala significa rejeitar a noção transcendental do sujeito iluminista e assumir que só pode existir um sujeito na relação com a outridade:

Talvez seja nessa alienação, precisamente ao se distinguir de um eu que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo, que o sujeito lírico pode se realizar: não é na pretensão de sua-majestade-o-Eu à autonomia que reside a pior ilusão? A verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com a alteridade? Perdendo sua caução transcendente, o *ek-stase* lírico se depara, em muitos pontos, com a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo. Reinterpretado, o lirismo pode aparecer como um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno. (COLLOT, 2004, p. 166)

O sujeito lírico deixa assim de ser considerado como substância, e passa a ser visto numa perspectiva fenomenológica: seu existir é um lançar-se para fora, em direção a um exterior que o altera. “É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma *ipseidade* que, ao invés de excluir, inclui a alteridade, [...] não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*.” (COLLOT, 2004, p. 167). Desfaz-se assim a oposição sujeito/objeto que marcou a metafísica ocidental, supera-se a dicotomia e acentua-se a dinâmica do sujeito na lírica, que abarca autor/leitor; mais: que recupera o valor único de cada momento de leitura de um poema (ele mesmo outro para um leitor também outro) como fenômeno em que a outridade se revela, espaço privilegiado de acesso ao ser-no-mundo. Nas palavras de Pereyr (2000, p. 32), com as quais encerramos esse breve percurso acerca do sujeito lírico:

diante do poema, leitores distintos, em momentos e lugares diversos, se reconhecem. A imagem [poética], sendo sempre a mesma no mesmo poema, será sempre outra para cada leitor. A linguagem lírica – para defini-la com uma figura – é uma espécie de espelho esférico girando, em cujo interior o leitor se reconhece e emite também a sua porção de luz.

4 O SUJEITO LÍRICO MULTIFACETADO DE AMÁLGAMA

4.1 “O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO”: A POÉTICA DO DESCENTRAMENTO DE ROBERVAL PEREYR.

“Ao assumir o fragmentarismo, a poesia lírica não se reduz a uma mera imitação do mundo moderno vazio e fragmentário: ao contrário, assentando sua base no inconsciente mítico (do homem) e/ou rítmico (do texto), confere sentido ao que perdeu sentido”. A afirmação, do teórico Roberval Pereyr, no estudo *A unidade primordial da lírica moderna* (2004, p. 13), serve bem para definir sua obra poética. Sua poesia assume o fragmentarismo (na forma, na dissonância das imagens e do ritmo, na temática) e a partir dele desafia a razão, apelando para estratos mais profundos da consciência. Daí as constantes referências ao sonho, ao inconsciente, e suas investidas contra o ego, visto, muitas vezes, como lugar de morte. Ao fazê-lo, desmente tanto a afirmação iluminista de um sujeito monolítico, quanto a versão pós-moderna, para a qual o sujeito não existe. Eis a afirmação de Santana (2004, p. 16) acerca da poesia de Pereyr: “uma de suas linhas de força é vincadamente moderna: o Eu explodiu por não ser, como durante tanto tempo ficou estabelecido, a instância fundada na qual o pensamento tem um sujeito, ou mediante a qual não há disjunção entre a linguagem e o visível”. Embora não concordemos com Santana quando ele diz que o pensamento não tem um sujeito, entendemos que é à ilusão do sujeito iluminista, que a poesia de Pereyr denuncia, que ele se refere.

Roberval Pereyr nasceu em Antônio Cardoso, interior da Bahia, em 1953, mas reside em Feira de Santana desde os onze anos de idade. O poeta é integrante e um dos fundadores do grupo Hera, importante movimento poético nascido em 1972, em Feira de Santana, sob a liderança do poeta Antonio Brasileiro. Em 1973 sai a lume o primeiro número da revista Hera, que alcançaria, em 2005, seu vigésimo número. O poeta dirigiu, sozinho ou em parceria, 17 dos 20 números. Segundo Pereira, “a experiência propiciada pelo trabalho intelectual do Grupo Hera, bem como o seu sistemático exercício crítico-criativo como diretor da revista Hera

contribuíram muito para Roberval Pereyr aperfeiçoar seu talento verbal⁹”. Esse talento ficou evidente desde seu primeiro livro, lançado em 1981¹⁰. Essa primeira coletânea, intitulada *As roupas do nu*, de 53 poemas, reúne peças produzidas entre 1974 e 1980 (apenas um poema é de 1981). O livro é dividido em três partes. Predominam nele dois temas: a poesia e — principalmente — a indagação existencial do sujeito. Mesmo no exercício da metapoesia, que se lê nos poemas “Amálgama”, “Poesia”, “O poeta, o poema, as palavras”, “Dos cantos de sagitário 15”, entre outros, a poesia aparece fortemente vinculada com o desejo de auto-conhecimento. Exemplo disso temos no poema “Rigor — 4” (ARDN¹¹, p. 257):

Todos os poemas que escrevo
são para dizer que estou perdido,
[...]
Às vezes só o susto de um poema
diz-me em tudo algo mais profundo:
faz-me constatar que estou no mundo,
e sinto medo.
[...]

E em “Poema” (p. 244):

Cantei setembro nos céus: cantei-me
nas horas vastas auroras dúbias
manhãs no leito, cantei setembro.
[...]

O tom geral da obra é a de um sujeito em busca de si mesmo. O que lemos é um eu

9 Tradução do autor, ainda inédita. No original: “L’expérience fournie par son travail intellectuel dans le Group Hera, ainsi que son exercice systématique critico-créatif comme directeur de la revue Hera ont beaucoup contribué au perfectionnement du talent verbal de Roberval Pereyr.” (PEREIRA, 2007, p. 215)

10 O poeta lançou um volume, intitulado *Iniciação ao estudo do um*, em 1973, em parceria com Antonio Brasileiro. Para o presente estudo, consideramos apenas as obras posteriores, que o poeta incluiu em sua obra reunida.

11 A fim de identificar a que obra pertencem os poemas citados nesse subcapítulo, optamos por apontar as iniciais de cada livro. As referências de página, contudo, são sempre da reunião

angustiado, marcado por um sentido de ansiedade existencial. Assim, no poema “Escutado na brisa” (p. 210):

Em mim, há muito,
estudo as distâncias

(aprendi verdades?
aumentei as ânsias?)

Estudei caminhos,
vales profundos

(saberei agora
mais deste mundo?)

Nessas andanças
não me descubro

(por que fico mudo
ante a esperança?)

Terei por verdade,
um dia, o silêncio

(serei mesmo eu
aquele que penso?)

O poema intercala afirmações e questionamentos. A afirmação de cada dístico, questionada no dístico seguinte, é um desenvolvimento da anterior. O sujeito afirma no primeiro dístico: “em mim, há muito, / estudo as distâncias”; o segundo questiona o conhecimento resultante deste estudo; estas “distâncias” no eu são explicadas como “caminhos, vales profundos” no terceiro dístico; o quarto levanta dúvidas quanto ao conhecimento produzido pelas andanças; na verdade, elas não resultaram em auto-conhecimento, como conclui o sexto dístico (“nessas andanças/ não me descubro”). No sétimo, o sujeito já se revela cético em relação à possibilidade de que o estudo dos “caminhos” e “vales profundos” da consciência possam produzir qualquer conhecimento de si. Daí a afirmação do penúltimo dístico, que elege “o silêncio” como única verdade possível, e o questionamento levantado no último: “serei mesmo eu / aquele que penso?”

Mas apesar da angústia que tentar definir-se produz, o eu de *As roupas do nu* não desiste.

Antes, afirma, no poema “Rigor 3” (p. 256):

Sou infeliz e quero conhecer-me:
quero saber quem sou por estes dias
tão cheios de terror, quero saber-me.

Quero morrer de novo e renascer-me
e quero estar transido de agonias
— e conhecer-me, quero conhecer-me.

Este é o meu grito e, nele, quero ver-me
e comover-me em cantos, calmarias:
hei de saber-me, ah, hei de saber-me.

”Quero conhecer-me”, afirma por três vezes o sujeito, que sente desintegrar-se sua identidade numa época “tão cheia de terror” como aquela dos anos de chumbo, ou como essa, que por trás de um apelo à liberdade sem sujeito acaba por fazer perder sentido qualquer apelo à liberdade. Por isso o sujeito deseja “morrer de novo e renascer” (aparece aqui, ainda tímida, a consciência da condição provisória de qualquer identidade que o sujeito assuma) e ser atravessado por “agonias”: a referência à dor é constante nessa parte da obra. No poema “Canção” (p.262) o sujeito afirma: “às vezes me dói (à tarde) a vida”. Mas a dor aparece como elemento de afirmação de nossa humanidade, e dessa forma, como afirmação do sujeito. É o que se vê em “A nudez e a farpa” (p. 221):

Dores, as do mundo
tenho-as comigo:
um sabor profundo
de humanidade.
[...]

E no poema “Condição” (p. 223):

A dor é um erro
que nos compõe:
não fomos feitos
para o perfeito.

[...]

Assim, o desejo de estar “transido de agonias” é um desejo de humanidade, de plenitude. Nesse desejo, nesse “grito” é que se abre a possibilidade, para o sujeito, de se reconhecer e de se comover “em cantos, calmarias”. E a certeza com a qual termina o poema, duas vezes repetida: “hei de saber-me”. A referência ao canto — à poesia, evidentemente —, remete-nos à segunda seção do livro, dos poemas intitulados *Dos cantos de sagitário*, em que se evidencia a busca do ser por meio da linguagem poética. Lemos, por exemplo, em “Dos cantos de sagitário 1” (p. 233):

[...]
Ando nas voltas de mim mesmo, em minhas
tardes e auroras de silêncio.
[...]

E, em “Dos cantos de sagitário 26”(p. 240):

Somos um no sonho, e o sonho
é nosso: nossa plantação maior
de sombras.
Um apenas e vários
nossos descaminhos, por onde calmos
passamos
[...]

E tanto em “Rigor 4” (“distâncias”, “andanças”, “caminhos”) quanto nos dois fragmentos acima (“ando nas voltas...”, “vários nossos descaminhos”) , encontramos uma imagem recorrente na obra do poeta baiano: a referência à imagem do andarilho, caminhando em busca de sua identidade. A imagem aparece, implícita ou explícita, no título de muitos poemas: “O andarilho”, “Destinos”, “Retorno”, “Trajeto”, “Percurso”, “Canção de chegada”, “Labirinto”, “Degredo”, “Encruzilhada”, “Viagem”, etc.

Pereyr publica, em 1987, sua segunda coletânea de versos, intitulada *Ocidentais*, e uma terceira em 1996, intitulada *O súbito cenário*. José Paulo Paes (1999, p. 111) destaca o

“compasso minimalista” dessas obras. Como vimos, Lash (1986, p. 129) chama a atenção para a predominância de uma “sensibilidade minimalista” no último quartel do século XX; segundo ele, esta expressa o sentimento de que “a arte somente pode sobreviver através de uma drástica redução de seu campo de visão” (p. 118). Lash cita ainda Phillip Roth, segundo quem nossa cultura “insensibiliza, provoca náuseas”, o que leva o artista a “tomar o eu como tema” (p. 117). Dos 23 poemas de *Ocidentais*, 19 estão na primeira pessoa, assim como onze dos vinte que compõem *O súbito cenário*, o que confirma a tomada, na obra de Pereyr, do eu como tema¹². Conforme Paes (1999, p. 111), “nas peças mais bem logradas de *Ocidentais* e *O súbito cenário* avulta uma subjetividade que, em vez de fechar-se sobre si, interroga os limites da condição humana para saber do seu lugar dentro deles, num constante ir e vir entre o pessoal e o geral”. Concordemente, lemos, no primeiro poema de *Ocidentais*, intitulado “Tao” (p. 181):

Na diferença que há
entre o que sou e o que quero,
ali, tomo assento, ali
me espero.

Na tensão que a vida gera
entre meu corpo e meu sonho,
ali, deus e fera, ali
me componho.

E em “Ecce homo” (p. 184):

Nasci entre feras
e entre elas me vou
fera que sou
entre feras.
Vou devorado por elas
e as devoro
(os dias difíceis?
as horas belas?):

¹² Está em *O súbito cenário* o poema “Uma biblioteca” (p. 164), composto de títulos de livros e/ou referências a títulos e autores, cujo primeiro verso, “O homem à procura de si mesmo”, inspirou-nos o tema deste subcapítulo.

elas e eu num declive
elas presas e eu livre
nelas.

Destaca-se em ambos os poemas a densidade de imagens na composição de um eu múltiplo e contraditório. A mesma densidade que encontramos em outros poemas que tematizam o eu: “[sou] um homem que circula / por entre rachaduras / que o tempo vai abrindo / no homem” (p. 189); “a noite é corrosiva — um homem / a engole: verdades milenares desmoronam” (p. 196); “eu sou o mistério. Decifrar-me? / Não posso. Sou mais / que meus códigos possam revelar” (p. 200); “Alguém me reconhece num retrato de menino. Não sou eu: é a minha antiga paz.”. E o poema-epigrama que fecha o livro, também chamado “Tao” (p. 203), a evocar a mesma tensão que encontramos no restante da obra:

Quanta eloqüência.
Quanto silêncio.

Paes (1999, p. 112) chama atenção para o “adensamento da dicção”, “ao preço de uma diminuição de sua transparência” nos poemas de *O súbito cenário* em relação a *Ocidentais*. Como exemplo, Paes aponta o poema “Degredo” (OSC, p. 112), que “revisita, de maneira própria, o tema da terra desgastada através de uma hábil combinatória de elementos repetitivos ligados por elos de assonância”. Eis o poema:

No templo assolado
havia um deus morto

e um mendigo calvo
colhia seus ossos.

Era um templo amorfo
era um deus amargo

e um cenário roto
e um mendigo calvo.

Se o adensamento da dicção o torna mais hermético, a reiteração das imagens do poema em

outros aponta caminhos de leitura. Assim, da imagem de um “deus morto” avizinham-se outras: o primeiro verso do poema “Visão de um tempo” (p. 162) reza: “Meu silêncio é um paridor de deuses”; o primeiro dístico de “História” (p. 163): Já fui um deus na penumbra, / um deus perdido, sem deus.”; o título do poema, “Degredo”, também remete-nos à imagem, que já destacamos, do “andarilho”, que percorre toda a obra do poeta, e que dramatiza a busca da lugar do ser no mundo, a procura do sujeito. No poema “A outra visão” (p. 160), a imagem de “deus” reaparece, transfigurada, assim como nos poemas acima, como que desmistificando a idéia de onipotência do Eu:

O paraíso sempre foi perdido.
Minha paz é um pássaro sem sentido
voando sob a dúvida maior.

Apareço ante mim num dia turvo
com a foto de deus num álbum sujo
e eu de costas na foto vendo o sol.

Sem nenhum ritual exponho a foto.
Dentro dela me posto lá no fundo,
e às costas de deus, espelho dúbio,
me desnudo e declamo: somos pó.

Concerto de ilhas e *Saguão de mitos* são publicados, respectivamente, em 1997 e 1998. Em ambos visualisa-se o andensamento das imagens, a escolha por uma dicção hermética, obscura, que vai buscar nos estratos inconscientes matéria para o poetizar. São freqüentes, de um lado, as referências ao universo onírico e ao inconsciente, como elementos reveladores de uma face simbólica, mítica, da natureza humana, e, de outro lado, as referências a um ego opressor contra o qual o sujeito luta. As alusões ao universo onírico, ao mundo noturno, ao mágico e ao inconsciente são evidentes tanto nos títulos de muitos poemas (como “Paisagem onírica”, “Onírico”, “Onírium”, “Nuvem noturna”, em *Concerto de ilhas*; “Quadros oníricos”, “Canto noturno”, “Noturno com dissonância”, “Noturno”, em *Saguão de mitos*) quanto nas imagens que compõem a maioria dos poemas, que apresentam um grau de irrealidade e densidade que desafiam a razão, e apontam para uma outra dimensão da natureza humana, desconsiderada pelo discurso logocêntrico. Nisto consiste em alto grau a ironia da obra de Pereyr: quebrar, a partir do discurso, “o poder inquisidor e separatista da razão” (PEREYR, 2000, p. 21) e provocar o “desnorтеio da linguagem” (idem, p. 96). Como em

“Concerto” (CDI, p. 128):

Mulheres dançam no caos
— formas volúveis —
e a musa descabelada chama os porcos
à beira da baía, para sangrar:

esta paisagem é a grande partitura
onde meu timbre amassado
subtona as grandes esperanças;
onde um cão rasura os sins da alma
e os dementes acordam
para babar a ordem do mundo.

E em “Quadros oníricos” (SDM, p. 82):

Um emaranhado de cabelos
um coice no íntimo
uma fraude.

Com o luar acima do peito
a dama louca vaga pelos prados.

Afogo minhas dúvidas num lago
e saio nu do milênio,
um colar de ânsias no rosto.

Do mito fincado no avesso
cai uma chuva de farpas.
Um canibal assoma ao terreiro.
Enormes galos brigam numa praça.

Outras imagens fazem referência ao ego, visto como poder controlador (ou instrumento nas mãos de poderes controladores), contra o qual (ou os quais) o sujeito luta. Às vezes, é de “ego” mesmo que o sujeito o chama; muitas outras vezes porém, é de “deus”. Lemos em “Cantiga de época” (SDM, p. 79): “[...] um demônio matreiro / devora as pompas do ego”; em “Condição” (SDM, p. 85): “Abaixo do Afogado no abdome, / o templo dos medos. Ao redor / do templo feras insones desejam vingar divindades mortas”. Ainda nesse poema, o ego é “aquele que habita o subsolo” e que tem “razões para deter a flor [a poesia?] / e desviar os destinos”. Em “Errante”(SDM, p. 86): “Teu deus é teu capataz; / criaste-o à beira do abismo /

ao lado de belzebu”; no poema “Outro, o retrato”: “meu ego é um Cérbero / decapitado, um Sísifo / bêbado, um / falso enigma”. E são do *Concerto de ilhas* esses dois poemas: “Ofício” (p. 119):

A minha luta é banir-me
a partir mesmo dos ossos
da ossatura dos sonhos
com seus remorsos, rebanhos
de feras subtonadas.

Banir-me a partir do corpo
onde o ego se ampara
com o porte de um porco
obeso, de banha farta.

Pois havia o destino cego
e uma carta lacrada: o ego
com que me fiz e me nego
porque não rasguei a carta.

Rasgo-a. E quanto mais rasgo
mais ela mesma se escreve.

E “Elos” (p. 124):

Os dentes de um deus me esculpem
— cinzéis cravados no imo —:
não sou culpado se insulto
as mãos do deus, em revide.

O lago em que se afogaram
dois dos mais íntimos demônios
tingiu-se de sangue e medo.
Miro-me nele, divido-me.

Um dos que sou me condena
a reunir-me no sono,
com eus que não fui, versões
do deus que me esculpe, horrendo.

Nas praias do avesso é publicado em 2004, no volume *Amálgama*. É a mais longa das coletâneas publicadas pelo poeta até aqui, o que demonstra o quanto continua fecunda a força criativa de Roberval Pereyr. O título da obra já anuncia que o poeta continua a perseguir a

mesma temática que acompanhamos desde *As roupas do nu*; é nas “praias do avesso” do eu que o andarilho caminha. Aliás, é este o título da primeira das três seções do livro: “O andarilho e seus rastros”. Ainda a busca por um rosto (são títulos de poemas “Uma biografia”, “Sou (em dois planos)”, “Condição — 1” e “Condição — 2”) e a idéia de um andarilho a persegui-lo (“O andarilho”, “Destinos”, “Canção do nômade”, “Périplo”), ainda as referências ao inconsciente, ao sonho, e ao ego (“Onírico”, “Soneto do ego e seu fim”).

Impressiona o quão pouco se pode falar de amadurecimento no conjunto da obra de Pereyr; do poema mais antigo (“Poema”, de 1973, quando o poeta contava apenas vinte anos) ao mais recente (“Inventário”, de 1998) dos publicados em *Amálgama* avulta uma consciência do verso, um rigor e um apuro formais em seu mais alto grau; há os poetas que afirmam que poesia é inspiração; outros dizem que é trabalho; para outros — e esse é o caso de Pereyr — inspiração (valorizada tanto pela sua poesia que, como vimos, faz constante referência ao universo do inconsciente como força criativa, quanto pela seu estudo teórico, *A unidade primordial da lírica moderna*, 2000) e trabalho, como comprova o rigor formal de seus versos. Como aponta Elieser César, trata-se de “uma obra que vem sendo construída pouco a pouco, lapidada sem pressa, pela mão de um artista que sabe que a poesia não é um pão que sai do forno e deve ser logo oferecido para o repasto dos espíritos irrequietos¹³”. E, nas palavras de Rubens Pereira: “A impressionante força poética da sua obra apenas poderia ser justificada pelo raro encontro de *engenho e arte*, pelo feliz enlace de uma indiscutível vocação com meticoloso aprendizado, num diuturno trabalho corporal com o poema.”¹⁴

Esse “diuturno trabalho corporal com o poema” pode ser comprovado quando se compara a datação dos poemas com o ano de sua publicação. A segunda seção de *Nas praias do avesso*, intitulada “Das horas da noite”, é formada por nove poemas; destes, um tem data de 1990 e

13 In: “Semeador de ânsias”. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ecesar.html>.

14 Tradução do autor, ainda inédita. No original: “L’impressionnante force poétique de son œuvre ne peut se justifier que par la rencontre rare du talent et de l’art, par la combinaison hereuse d’une indiscutable vocation grâce à un apprentissage méticuleux, dans un corps à corps journalier avec le poème.” ((PEREIRA, 2007, p. 214-215)

outro de 1996; seis foram escritos na década de 1980 e um em fins dos anos setenta. A terceira seção, “Erratas”, possui dezesseis poemas, dos quais apenas dois têm data dos anos noventa (trezes foram escritos nos anos oitenta e um em fins dos anos setenta; o poema restante não foi datado). Assim, o que se verifica é que, do momento em que é escrito até o momento em que é publicado, o poema passa por um longo processo de maturação. Isso justifica também a relativa exigüidade de sua produção (em mais de trinta anos, o poeta publicou, em forma de livro, “apenas” cerca de duzentos poemas)¹⁵.

Os poemas de “Das horas da noite” são marcados por forte melancolia e ceticismo, assim como boa parte do restante da produção poética de Pereyr. No poema que abre a seção, “Condição — 1” (p. 49), lemos: “em mim, incerto / o mundo é um pesadelo: / lutas, desalentos, / duvidar profundo”; no segundo poema, “Herança” (p. 51): “agora estou só: meu peito / é um templo roto, ruído / e não sou mais que um soluço / sussurrado no deserto / (num deserto de susurros)”; no terceiro, “Paisagem” (p. 52): “A terra explode em angústias, / estou vagando num descampado, / estou calado e ferido, calado”. Escritos, como vimos, nos anos de 1980, os poemas carregam uma significativa carga política, e dramatizam a angústia do sujeito perante a opressão — como a promovida pela ditadura militar. Conforme nos lembra Pereira:

Trata-se de um momento histórico marcado pela repressão da ditadura militar e, em contrapartida, por ideais e ações de resistência a esta ditadura, sejam através da militância política que, na busca de transformações sociais, chega às ações guerrilheiras, sejam por uma prática contracultural da juventude que, aqui como em várias partes do mundo, em sua luta pela liberdade individual, questionava o cânone e desafiava o *status quo* da sociedade.¹⁶

15 Evidentemente, temos de estar atentos a outro fato, quando discutimos essa “relativa exigüidade” na produção do poeta: as dificuldades do mercado editorial (principalmente na região Nordeste) que prejudicam a publicação e a divulgação da literatura produzida no país.

16 Tradução do autor, ainda inédita. No original: “Il s’agit d’un moment historique marqué par la répression de la dictature militaire et, en contrepartie, par des idéaux et actions de résistance à cette dictature, soit par le biais du militantisme politique qui, dans sa quête de transformations sociales, en arrive à des actions de guérilla, soit par une pratique contre-culturelle de la jeunesse qui, ici comme dans diverses parties du monde, dans su lutte pour la liberté individuelle, mettait en

Assim, é contra as forças repressoras da ditadura que o sujeito luta para sobreviver, é a elas que o sujeito se refere quando diz “estou nulo / ante as forças tantas que avassalam” (NPDA, p. 52). Entretanto, tendo em vista que os poemas de “As horas da noite” (assim como os de “Erratas”, também, em sua maioria, escritos nos anos 1980) foram publicados em 2004, “as forças que avassalam” ultrapassam seu sentido inicial e passam a representar toda e qualquer força que luta para anular a resistência do sujeito. Publicar tais poemas em 2004 demonstra a consciência do poeta do atual momento histórico, do fato de que, hoje, outras forças utilizam outras armas (como, por exemplo, o apelo narcisista ao consumo) para dissolver o sujeito. O aviso do sujeito/andarilho, a nos alertar contra essas forças, ecoa no poema “Canção do nômade”, datado de 1993 (NPDA, p. 68):

Venho do mar revoltado, do outro
lado do mar,
do Outro
onde o ancestral anseia deglutir-nos.
E no embate dos mundos
(penhasco
nos dividindo)
Implanto alçapões e olhos:
em pastos densos de sombras
(e por ilícitas manobras)
noturnos monstros engordam
com a polpa de nossas ânsias.

“Longe do reconhecível e do tranquilizador” (SANTANA, 2004, p. 16), a poesia de Roberval Pereyr atravessou as últimas três décadas denunciando o assalto à subjetividade, a negação, perpetuada pelos poderes dominantes, de aspectos primordiais da natureza humana, do universo de símbolos que construímos para dar ‘razão’ e consistência ao nosso estar no mundo. Dissonante e hermética, desafia o discurso logocêntrico e faz a linguagem emergir como força reveladora dos extratos mais profundos de nossa *psique*, como clareira que afirma o lugar do ser. Uma poesia que, nas palavras de Santana (2004, p. 18),

como uma linha interrompida indo e vindo, nos faz sentir estrangeiros em

question le modèle et contestait le *status quo* de la société.” (PEREIRA, 2007, p. 205-206)

nossa própria língua, ou nesse meio termo da rocha e da areia, da água e do fogo, dos gritos e do silêncio. Poesia em que esse estranho ser, o homem, não é o que ele pensa; ser que ao mesmo tempo se dá e escapa à sua consciência, no qual, por isso mesmo, o familiar e o desconhecido são gêmeos e fraternos, numa dualidade sem apelo; ser que nunca pode chegar ao coração de si mesmo, e sim às margens do que o limita; ser, portanto, indeterminado e vazio cujo tempo é sempre iminente, porque prescrito pela morte.

Mas os principais temas da poesia de Roberval Pereyr que apontamos aqui — a busca da outridade constitutiva do sujeito, a procura do andarilho por um rosto e a afirmação da poesia como caminho revelador dessa outridade — merecem um aprofundamento maior. É o que tentaremos fazer agora.

4.2 DISSONÂNCIAS DIANTE DO ESPELHO: O HOMEM E SEUS DUPLOS

Vendo sua própria imagem diante do espelho das águas da lagoa de Eco, Narciso, encantado por sua beleza, apaixonou-se profundamente por si próprio, inclinou-se mais e mais para o seu reflexo, acabando por cair na lagoa e se afogar. É diante *do mesmo* que o egocêntrico Narciso se perde; o que aconteceria se, a cada vez que olhasse no espelho, visse outra imagem? Como reagiria Narciso diante *do outro*?

O sujeito de *Amálgama* caminha, incansável, em busca de sua outridade. Não é o *mesmo* que o encanta: no breve poema “Eco” (PEREYR, 2004, p. 100), afirma que “a vida passa num espelho”, e pergunta: “estamos do lado de cá?”. Diante do espelho, dançam infinitas *personae*, muitas vezes dissonantes entre si, o que dá ao sujeito um sentimento de fragmentação: diante de tantos e tão díspares eus, como não se sentir dividido? Por outro lado, é perceptível também, em *Amálgama*, a consciência da necessidade da divisão na busca pela outridade. Tentaremos perceber essa divisão e o que dela resulta a partir de um longo poema — o mais longo publicado até agora pelo autor — e que pode ser chamado de poema-síntese: “A mão no escuro”¹⁷, (PEREYR, 2004, p. 149-155; ANEXO A) que funcionará como eixo de

17 Como se trata de um poema longo, optamos por reproduzir e analisar as imagens mais pertinentes

nossa busca. O poema é dividido em sete seções. A primeira começa assim:

Amargo ser este meu nome
de outros nomes ferido,
amargo este meu ser
de corpo e dilemas.
Pois evadido de mim, fora de ti
nem aqui nem onde havia infância
desabitado
visito as ruínas mitológicas
eu que não passo de ruínas
e te asseguro:
nenhum passado conta minha história.

O sujeito fala a um interlocutor hipotético, artifício muito utilizado na obra. O sofrimento da divisão, de que falamos acima, fica evidente nos primeiros versos. “Amargo” é o adjetivo com o qual o sujeito se qualifica, e explica: evadido de si e do outro, sem presente ou passado (“nem aqui nem onde havia infância”), desabitado, ele “não passa de ruínas” e “nenhum passado” conta sua história. Por que não? A resposta está na próxima estrofe:

Do que fui ao que deixei de ser
há mil substitutos provisórios
que me negam
qualquer lugar nos mapas ou no tempo.

Parece que o sujeito carece, aqui, de um sentido de continuidade histórica; sente-se também desterritorializado (conforme sugerido, na primeira estrofe, pelo adjetivo “desabitado”). Não seria isso uma característica do sujeito pós-moderno? Não é prudente concluir isso apressadamente. O que acontece aqui é que, tendo assumidos várias *personae* no decorrer do tempo, o sujeito — ou a *persona* que o sujeito agora assume — não reconhece o passado como o *seu* passado — mas o reconhece como passado dos “eus” que assumiu no decorrer do tempo, o que não acontece com o sujeito pós-moderno, cuja esquizofrenia impede uma visão reflexiva do passado (Na terceira seção do poema, o sujeito afirma que tem o rosto “pigmentado de História”, o que corrobora a afirmação acima de que ele não deve ser

confundido com o sujeito pós-moderno). O que, implicitamente, o sujeito de *Amálgama* nega é uma noção linear da história. Sua história é feita de descontinuidades. Nenhum passado “conta sua história” porque contar — narrar — é por os fatos numa ordenação causal que apenas seria um simulacro da história. Por isso o sujeito afirma, em outro lugar:

Alguém me reconhece num retrato de menino.
Não sou eu: é minha antiga paz.
A história de um homem é sua pista falsa:
estudam meus sonhos, meus passos, meus mapas
e dizem quem sou inutilmente.
Inutilmente.
Porque sou sempre o que vem pelo atalho.
 (“Desmentido”. PEREYR, 2004, p. 201)

E “aquele que vem pelo atalho” é aquele que não desiste. Depois de afirmar que “desabitado” não passa “de ruínas”, ele continua:

[...]
E me retomo.
De onde jamais fui me retomo:
um rosto composto de migalhas,
retalhos de verdade e sentimento,
tédio no escuro: aqui recomeço.

Assim conclui a primeira seção do poema: afirmando o recomeço, reconhecendo que é de “migalhas”, de fragmentos que compõe seu rosto. A necessidade da fragmentação, sugerida aqui, é afirmada com mais veemência no decorrer do poema. Assim na quarta seção,

No contorno de sombra do meu tempo
injeto palavra e silêncio
mergulho com todo o meu veneno
e me deixo à decomposição
[...]

E na sexta:

Eis o que de mim ainda me resta:
fragmentos de mitos e ferros velhos,
cacos de palavras, rosto enferrujado.
[...]

De que se compõem estes fragmentos, estas “ruínas” e “migalhas” de onde o sujeito se retoma? “De mitos e ferros velhos, / cacos de palavras, rosto enferrujado”, responde o eu lírico, e assim sobrepõe à imagem outras imagens, que, se multiplicam as possibilidades de leitura, também compõem um labirinto onde é possível que o leitor se perca. Mas dois vocábulos, de sentidos quase antitéticos, aparecem repetidas vezes no poema: “verdade(s)” e “dúvida(s)”. Um outro chama também a atenção: “História”, assim mesmo, com letra maiúscula, e que aparece duas vezes. A primeira menção de “verdade” é a que reproduzimos acima, e está diretamente referida às “migalhas” que compõem o rosto do sujeito: “um rosto composto de migalhas, / retalhos de *verdade* e sentimento” (grifo nosso). Conforme lemos na estrofe acima, “enferrujado” é outro qualificativo para “rosto”. “Verdade” estabelece uma relação direta com “História”, quando comparamos os versos acima com aquele da terceira seção que já reproduzimos aqui: “meu rosto pigmentado de História”. Então, “o rosto” corroído pela ferrugem, a identidade do sujeito, é composta de “retalhos de verdade” e pigmentos “de História”. Talvez pudéssemos dizer, jogando com as imagens que o poema nos oferece, que a “História”, que dá tom — ou corrói, como ferrugem — ao “rosto” do sujeito, é feita de “migalhas”, “retalhos de verdade”. Mas ouçamos ainda a voz do poema; a relação entre “verdade” e “História” (e “dúvida”) há de ficar mais clara. Releiamos o último verso citado, agora dentro de seu contexto. Está na segunda estrofe da seção terceira do poema:

Pelas duras cidades do meu tempo
meu coração viaja, viaja
avesso a qualquer crosta de verdades.
Meu rosto pigmentado de História
antecipa a estação ignorada
a que todos resistem.
[...]

Diferente do que poderia fazer qualquer de suas traduções pós-modernas, o sujeito do poema

não é, de forma alguma, incapaz de referência histórica. Ele demonstra uma postura crítica quando afirma que são “duras” as cidades do seu tempo. A relação conflituosa entre poesia e modernidade, bem nítida no conjunto do poema, é anunciada aqui. A “dureza” da cidade moderna é denunciada na poesia desde Baudelaire. Mas a postura crítica que o sujeito demonstra não está relacionada unicamente à geografia da modernidade, mas também aos seus postulados teóricos. Seu coração “viaja” “avesso a qualquer crosta de verdades”. Fernando Pessoa, aquele mesmo que se dizia “guiado pela só razão” também desconfiava da verdade, tanto que afirma, num poema que já citamos, que “ Verdade / Nem veio nem se foi” e aconselha: “Não procures nem creias: tudo é oculto” (1998, p. 68). Mas a desconfiança nas verdades, do sujeito de *Amálgama*, é diferente daquela do poeta português. A rejeição da religião do progresso, que caracterizava a modernidade dos dias de Pessoa, tinha, nele um caráter profético. Uma das características da alta modernidade, porém, é a falência desse credo. Talvez simplificando demasiado a questão, pudéssemos dizer: a desconfiança, em Pessoa, converte-se em descrença na poesia de Roberval Pereyr, pois, enquanto no início do século XX se experimentava até com certo otimismo o mundo moderno que se gestava, no final do século, a modernidade é posta na balança — e é achada faltosa. O sujeito de *Amálgama* não se deixa mais enganar. Ele sabe que é de uma “crosta” (aparência) “de verdades” que se faz a “História”, pois, como afirma na seção quarta do poema, ele e seus “fantasmas” já consumiram “adocicados erros da História”. Sua descrença nessas “verdades” é novamente confirmada na sétima seção do poema:

No cruzamento de todas as verdades,
escreve-se um nome: ilusão.

Diante de uma realidade feita de verdades ilusórias, de uma História feita de “fragmentos de mitos e ferros velhos”, duvidar é a alternativa escolhida pelo sujeito — pois duvidar significa adotar uma postura crítica diante dessa “História”, e não se deixar engolfar pelas aparências. Por isso o sujeito afirma, na seção sexta:

Dúvida, dúvida é o meu transporte

neste mundo movediço
em que os deuses foram triturados
a verdade queimou suas dinamites
— e de sua explosão fomos feridos.

Sou a doença de meu próprio mito.

O mundo da alta modernidade é movediço, líquido, onde a mudança é o imperativo e a crítica põe todas as certezas em suspensão; é marcado, pois, pela descrença, seja nos “deuses” tradicionais seja naqueles criados pelo próprio mundo moderno (como a religião do progresso, a que já nos referimos). Feridos pela explosão das verdades, o que nos resta é duvidar. É o “princípio metodológico da dúvida”, instaurado pela própria modernidade, que solapa a certeza de todo e qualquer conhecimento; e como salientado por Giddens (2002, p. 26), esta dúvida se estende ao núcleo do eu: “a dúvida radical é uma questão que, uma vez exposta, não é inquietante apenas para os filósofos, mas é existencialmente perturbadora para os indivíduos comuns”. A poesia, desde o início da crise da modernidade, incorpora o “princípio metodológico da dúvida” e, a partir dele, dramatiza o fragmentarismo em que o homem moderno foi lançado. “A poesia moderna traz em seu bojo exatamente aquilo que nega: o espírito crítico. É uma linguagem em conflito consigo mesma e, como tal, torna-se a expressão mais completa do mundo e do homem modernos”, afirma Pereyr, o crítico (2000, p. 40), assim como o faz o sujeito de sua poesia, quando afirma “sou a doença de meu próprio mito”.

A dramatização do fragmentarismo do homem moderno, tema central em *Amálgama*, é também encenada na seção quinta do poema:

[...]
Há uma face que me vê do escuro
de mim (a pressentida catástrofe?): fonte do riso e da ira,
selva de todos os demônios de que um homem se nutre, abutre
voraz.
[...]
(Mas quem sou eu? O teu
lado esquecido? O grito
do teu eco? O medo que te assola?)

Não).

Este silêncio rude, pedra
no sonho, urso no rosto.
Este silêncio exposto,
fratura sutil da consciência.

Entre os que contribuíram para derrubar o mito da sujeito atomístico, Freud ocupa lugar especial. Sua teoria do inconsciente revela a existência de camadas desconhecidas da natureza humana, que nossa consciência insiste em esconder, mas que se manifestam, de forma metafórica, nos sonhos e atos falhos. O homem é um e muitos. É da existência dessas diversas instâncias, do consciente e do inconsciente, que o poema fala aqui, quando o sujeito afirma a existência de “uma face que me vê do escuro / de mim”, “selva de todos os demônios de que um homem se nutre”. *Uma face*, a do Outro, retrato dissonante do sujeito que se olha dentro de si mesmo, Narciso às avessas. E se espanta: diante do outro que se revela, pergunta: “quem sou eu?” As imagens com as quais ele confronta o “eu” e o “outro”, naquilo que chamamos reflexividade do sujeito, são tão dissonantes que chegam a ser antitéticas. Como no poema “Saltos” (2004, p. 70):

Mirei um lado da vida
e nada vi.

Mirei depois o outro lado.
E vi a Face Esquecida.

Mirei-me, por fim, de longe;
o eu mirado era um fardo;
o outro, mirando, um monge.

“De um lado da vida” (seria o futuro, na perspectiva individual do sujeito?), nada; do “outro lado” (seria o passado, a história escrita pelo sujeito?) a “Face Esquecida”; então, o exercício da reflexividade: “mirei-me, por fim, de longe”. E o que vê? Vê-se a si mesmo se mirando: o “mirado”, “um fardo”; “o outro, mirando, um monge”. A adjetivação de um e outro - “fardo” e “monge”, respectivamente – assume um caráter antitético. A imagem ganha mais clareza no poema “Duo” (2004, p. 127), onde é retomada:

Vago à deriva sob denso tédio.

Mas ergo-me. Ergo-me acima
do difícil ego.

E do ar, onde paio,
avisto no prado
um cavalo cego.

O poema é outro, mas a imagem que suscita é em muitos pontos semelhante. “Mirar de um” e “de outro lado” da vida equivale, no poema “Duo”, a “vagar à deriva”; “mirar-se, por fim, de longe” equivale a “erguer-se acima / do difícil ego”. O que avista de longe (ou do alto)? “Um fardo”, “um cavalo cego”. É do “ego”, que vaga à deriva (por isso *cego*) que o sujeito fala. O “monge” representa, pois, a postura reflexiva do sujeito, enquanto o “ego” faz referência às *personae*, aos papéis sociais que o indivíduo assume. Conforme explica Touraine, “o Eu se distingue do Ego por sua liberdade de reagir positivamente ou negativamente às normas sociais interiorizadas pelo Ego” (TOURAINÉ, 2002, p. 282). A poesia de *Amálgama* evidencia claramente a distância entre o sujeito e o indivíduo social. Há o testemunho de outros poemas a confirmar isso. No poema “Outro: o retrato”:

meu ego é um Cérbero
decapitado, um Sísifo
bêbado, um
falso enigma.
(e quando entro em cena
ei-lo em contracena
comigo)
[...]
(2004, p. 90)

E, novamente, no poema “Ofício”:

A minha luta é banir-me
a partir mesmo dos ossos
da ossatura dos sonhos
com seus remorsos, rebanhos
de feras subtonadas.

Banir-me a partir do corpo

onde o ego se ampara
com o porte de um porco
obeso, de banha farta.

Pois havia o destino cego
e uma carta lacrada: o ego
com que me fiz e me nego
porque não rasguei a carta.

Rasgo-a. E quanto mais rasgo
mais ela mesma se escreve.
(2004, p. 119)

Nos dois poemas, o ego é negativamente qualificado. No primeiro, a partir de referências a figuras mitológicas; é genial a referência a Cérbero, o cão monstruoso que tem a função de guardar os infernos para que os mortos não saiam nem entrem os vivos; o Ego também é guardião dos infernos interiores, já que uma de suas funções é controlar o que escapa do inconsciente. “Decapitado”, porém, como impedir que escapem “íntimos demônios” (2004, p. 124)? A segunda referência mitológica é a Sísifo, aquele que, por ter desafiado os deuses, foi condenado empurrar, nos infernos, uma pedra ao cimo de uma montanha, só para vê-la rolar lá de cima e começar tudo de novo, incessantemente. Camus (2005, p. 139-141) vê nele o herói absurdo, pois, consciente da miséria de sua condição, “é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha”. Por isso o considera feliz (“a felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra”), e o toma como símbolo do “homem absurdo”, aquele que “sabe que é dono de seus dias”: “no instante sutil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa seqüência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte”. Mas o Sísifo do poema de Roberval Pereyr é ego e está bêbado; como pode rolar a pedra ao cimo da montanha? O ego é “falso enigma”, e “contracena” com o sujeito. O embate entre ambos é dramatizado em “Ofício”. Aí, o sujeito afirma: “minha luta é banir-me”. Ele o faz a partir “da ossatura dos sonhos” — do domínio do inconsciente — e “do corpo”, onde o ego — agora “porco obeso” — se ampara. O ego é também “destino cego” e “carta lacrada”. É preciso “rasgá-la”, a este ego de que se fez e que é, ao mesmo tempo, negação de si mesmo. “Rasgo-a”, afirma o sujeito. Ainda assim, quanto mais rasga, “mais ela mesma se escreve”: cada *persona* que o sujeito abandona dá lugar a outra que assume. É o perpétuo jogo entre

identidade e outridade que o poema dramatiza.

No conjunto da obra, predomina a antítese como forma de representação desse jogo. Vimos a oposição entre “fardo” e “monge”; vejamos agora a imagem que nos oferece o poema “O encontro”:

Nos enredos do meu destino
descortino saber quem sou:

um deserto e uma selva unidos
abraçando-se com lento horror.

Sob o solo, oceano em fogo;
lá se move meu ser antigo:

minha história sou eu num jogo
em que morro de estar comigo.
(2004, p. 135)

No primeiro dístico o eu lírico anuncia a busca por sua identidade (“descortino saber quem sou”); no segundo, se define a partir de uma imagem antitética: “deserto” e “selva”; no terceiro, uma referência às regiões abissais de sua psique (“oceano em fogo”, uma referência ao magma terrestre, aqui talvez uma representação do inconsciente); na última, a conclusão: o que o caracteriza é a constante metamorfose, seu eterno morrer e renascer como outro. Outra imagem que dramatiza a experiência do sujeito nos é oferecida no poema “Cantiga de mal saber”:

[...]
Meu anjo sou eu; meu urso,
meu urso sou eu também.

[...]
(2004, p. 139)

As imagens de “anjo” e “urso”, encontram paralelo com “deus” e “fera” no poema “Tao”:

Na diferença que há
entre o que sou e o que quero,
ali, tomo assento, ali
me espero.

Na tensão que a vida gera
entre meu corpo e meu sonho,
ali, deus e fera, ali
me componho.
(2004, p. 181)

É do sofrimento da divisão que o sujeito se nutre: entre o que é (“fera”, “urso”, “meu corpo”) e aquilo que espera ser (“deus”, “anjo”, “meu sonho”), há um fosso; a fragmentação gera tensão, mas é nela que está a força motora que o impulsiona, é a partir dela que ele “se compõe”. Bem significativo também é o título do poema. O *Tao*, termo oriental difícilimo de explicar nas línguas ocidentais, é o fundamento de várias filosofias. Significa, basicamente, caminho, via. Conforme explicam Chevalier e Gheerbrant,

não é possível explicá-lo sem nos referirmos ao *Yin* e ao *Yang*. Ele não é a soma dos dois, uma vez que o *Yin* e o *Yang* substituem-se alternadamente ou subsistem simultaneamente, mas numa relação de oposição. Poder-se-ia considerar o *Tao* — embora qualquer resumo seja por demais simples — como o *regulador de sua alternância*. Assim ele explicaria a regra essencial que se encontra no fundo de todas as mutações, reais ou simbólicas; o que permite vê-lo como um *princípio de ordem*, regendo indistintamente a atividade mental e o cosmo. [...] Na perspectiva da física moderna, ele simbolizaria também a nova ordem surgida da desordem, a emergência das “estruturas dissipativas”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 863; grifo dos autores)

Yin e *Yang* (“expressão do dualismo e do complementarismo universal”; “só existem em relação um ao outro” CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 968), duas metades opostas mas complementares, são a imagem perfeita para deserto e selva, anjo e urso, deus e fera, *eu e outro*. O sujeito de *Amálgama* o sabe, e por isso evoca o *Tao* para representar a dualidade inerente a si mesmo; ela é seu caminho; é de sua tensão que ele encontra o ponto de equilíbrio, o *Tao*. *Yin-yang* são ainda representados iconograficamente por um círculo dividido em duas metades — uma escura e uma clara — por uma linha sinuosa; em cada uma

das metades, um pequeno círculo na cor da metade oposta. A figura destaca tanto a oposição e a complementaridade entre os dois princípios quanto seu dinamismo. Parece que é essa imagem que inspirou a escrita da última parte do poema “A mão no escuro”, para o qual nos voltamos agora:

Primeira voz (a face esquecida)

Parei diante de ti e me esqueci.
E mergulhaste em mim, adormecida.
(Há um mundo prestes a nascer?)
A praça (imensa, a praça) está vazia
e nela não cabe, sequer, um sonho.

Segunda voz (a grande festa)

Eis o século dos trânsitos, das frívolas
vozes. E todas no ar.
Mil linguagens e nenhuma.
No cruzamento de todas as verdades,
escreve-se um nome: ilusão.

E é aí que fico, sem mim: espelho
esférico girando girando girando
(2004, p. 155)

O poema é fortemente marcado pela presença de oposições: a primeira e a segunda vozes; a praça “imensa” e pequenina (“não cabe sequer um sonho”); “mil linguagens e nenhuma”; “verdades” e “ilusão”. Não é uma oposição que se resolve. As coisas estão aí postas, simplesmente, em um mundo hipermoderno que o poema denuncia (“século de trânsitos, frívolas vozes”) como vazio e ilusório. É em meio a tudo isso que o sujeito se situa, ele mesmo marcado pela dualidade (“é aí que fico, sem mim”); e a imagem do espelho, não daquele em que Narciso se mirou, egocêntrico, e viu o mesmo, mas espelho “esférico girando”, espelho dissonante onde o eu e o outro, *Yin-yang*, se refletem, se complementam, se alternam e se opõe, no inelutável movimento rítmico do mundo.

4.3 NOS RASTROS DO ANDARILHO: A BUSCA POR UM ROSTO

O ofício de todo andarilho é caminhar. Ele é sempre nômade, desenraizado, sem porto ou parada definitiva. Em seu percurso, encruzilhadas e labirintos. Aí, é forçoso voltar e começar de novo. Toda chegada é, ao mesmo tempo, ponto de partida, e todo trajeto conduz sempre a um desterro. *Amálgama* registra a caminhada de um andarilho. Vamos tentar seguir seu rastro.

“O andarilho”, aliás, é o título do primeiro poema de *Nas praias do avesso*, última coletânea de versos publicada por Roberval Pereyr, que integra o volume *Amálgama* (PEREYR, 2004, p. 25). Eis as duas primeiras estrofes do poema:

Lá vai o andarilho.
Talvez seja um mendigo,
talvez seja um palhaço;
e entre um pai e um filho
mova-se preso num laço.

Lá vai o andarilho.
Talvez seja um fantasma,
talvez um demente.
E meus olhos, que o plasmam,
não podem vê-lo de frente.

Quem é o andarilho? Parece que a intenção do sujeito poético é que nos perguntemos justamente isso. Por isso, chama nossa atenção: “lá vai o andarilho”. Dessa forma, nos convida a acompanhá-lo na observação daquele que passa. Mais que observar, entretanto, o que faz é levantar hipóteses acerca da identidade do andarilho. O advérbio de dúvida, “talvez”, aparece, explicitamente, seis vezes. Está implícito mais uma. Mendigo ou palhaço, fantasma ou demente, não é a disparidade das hipóteses que mais impressiona, porém, e sim o

fato de que o andarilho é *plasmado* – modelado – pelo olhar do sujeito poético, que, ainda assim, não pode vê-lo de frente. Paradoxo sobre paradoxo: o sujeito poético levanta hipóteses sobre a identidade do andarilho que ele não “vê” de frente mas que foi modelado por seu olhar. Talvez as estrofes restantes ajudem a lançar luz sobre o enigma:

Lá vai o andarilho.

Talvez não possa segui-lo
porque se move num sonho.
Ah, vou cercar-me de espelhos.
Assim, talvez possa vê-lo
vagando em meu lado estranho.

É no mundo enigmático do sonho, no “lado estranho” do sujeito que se move o andarilho. É por isso que não é possível “vê-lo de frente” – conhecer seu rosto – ou “seguir-lo”. Só “cercando-se de espelhos” pode o sujeito vislumbrar sua outridade.

Mas ainda há muitas portas fechadas. É preciso continuar a seguir o rastro do andarilho para conhecermos sua identidade. Uma imagem, presente na primeira estrofe do poema, pode nos indicar um caminho: “e entre um pai e um filho/ [talvez] mova-se preso num laço”. A imagem é recorrente na poesia de Roberval Pereyr. Reaparece no poema “Condição – 1” (PEREYR, 2004, p 49):

Não saber é tudo.
E em mim, incerto,
o mundo é um pesadelo:
lutas, desalentos,
duvidar profundo.
Que sei eu das coisas
e dos seus destinos
e dos seus segredos

todos existindo?
E que sei do limo
que nos deu a face,
os dedos, o disfarce
em que conduzimos
nossas esperanças?
Serei mesmo filho
de alguém nascido?
Ou aqui estou,
enfim, por mero acaso?

E eis que as respostas
à mesa postas
nada me respondem.
Ah estou perdido
e sei que nada posso
contra o desespero;
sei que de repente
(porque sinto, vejo)
só me resta o mundo,
todo, indecifrado;
[...]

Como no poema “O andarilho”, aqui também predomina um clima de dúvida. Em “Condição – 1”, a dúvida é radicalizada a tal ponto que o sujeito chega a afirmar: “não saber é tudo”. O que era dúvida se converte, então, no desconhecido, e o mundo em “pesadelo”, em “lutas, desalentos, / duvidar profundo”. Nesse mundo assim configurado, as bases de segurança ontológica do sujeito são abaladas, e se instaura um clima de ansiedade existencial. Por isso o sujeito pergunta, repetidas vezes: “que sei eu?” ao mesmo tempo em que rejeita as respostas fáceis, “à mesa postas”. O desalento do sujeito é tão intenso que ele chega a afirmar sua impotência contra o desespero diante da enorme tarefa de decifrar o mundo — e de decifrar-se a si mesmo. E então novamente a imagem que perseguimos desde “O andarilho”:

[...]
só me resta o medo
desse pai terrível
por si mesmo feito

mas de si perdido
como estou de mim
(agora e para sempre)
longe, muito longe
filho
desgarrado.

Quem é este “pai terrível” que o sujeito teme? Em “O andarilho”, “entre o pai e o filho” o sujeito move-se preso num laço; há, portanto, uma ponte entre um e outro, onde o sujeito se situa. Aqui, o “pai terrível” (“por si mesmo feito” da mesma forma que o andarilho fora plasmado pelo sujeito) está perdido de si. Mas agora estabelece-se uma relação de identidade entre o sujeito e o “pai terrível”: assim como este está perdido de si, aquele também está de si “longe, muito longe / *filho* / desgarrado”(grifo nosso). A menção de “filho”, referindo-se o sujeito a si mesmo, faz-nos desconfiar que sua identidade com o “pai terrível” é bem maior do que simplesmente estarem ambos de si perdidos. Continuemos então a seguir os passos do andarilho no poema “Nos cantos de sagitário 18” (PEREYR, 2004, p. 237), onde a imagem do pai e do filho também reaparece:

Venho, de mim mesmo venho
manso, antigo
e não me compreendo e não conheço
idades, não me quero – venho
e a cada instante nasço de estrelas
e ânsias inundado: nasço.
Mas não me tenho e não me compreendo e sei-me
antigo, manso; e de tão longe
vindo: pai da minha morte sou
meu próprio filho – vasto,
caminhado, mudo:
com o rosto enigmático das esfinges.

Aqui, a origem do andarilho: “venho de mim mesmo”. A angústia, fruto da dúvida que constatamos nos outros dois poemas desaparece, pois o sujeito sabe-se “antigo, manso”, ainda

que não se compreenda. O fundamental é entender de quão longe vem: “pai da minha morte sou / meu próprio filho”. Entendemos então porque o andarilho se situa “entre um pai e um filho”, um “pai terrível” perdido de si e “um filho desgarrado”. O sujeito não “conhece idades” já que “nasce a cada instante”; nascer a cada instante, porém, significa também morrer a cada instante. O sujeito é ao mesmo tempo “pai” de cada *persona* que nasce, de cada instância do “eu” por ele gerada (foi ele quem “plasmou” o andarilho; o “pai terrível” foi “por si mesmo feito”), e ao mesmo tempo filho, já que assume esta nova *persona*. O processo é contínuo; naturalmente, gera angústia, como bem se vê nos poemas “O andarilho” e “Condição — 1”, pois requer um suicídio — ser pai de sua própria morte — e um gerar-se contínuos. Por isso o andarilho “move-se preso num laço”, por isso é esse pai “terrível”, por isso é o andarilho “filho desgarrado”. É angustiante também o fato de que cada “eu” é sempre provisório. O filho torna-se pai, o pai torna-se filho. *Eu* é sempre *outro*. E cada eu que morre definitivamente não desaparece; fica vagando “no lado estranho” do sujeito. No poema “Nos cantos de sagitário 18”, porém, a angústia desaparece, dando lugar à aceitação tácita da condição sempre provisória do sujeito; ele sabe-se “manso, antigo” (verso 2); os dois adjetivos, assim colocados, modificam-se mutuamente; a antigüidade confere mansidão. A imagem é reforçada por sua repetição no oitavo verso (agora “antigo, manso”) e por sua associação a outra imagem: “e de tão longe vindo”. O andarilho, portanto, vem de eras e espaços distantes. Por isso é “vasto, caminhado”. Estabelece-se então um paradoxo: como pode o sujeito ser “antigo” se “nasce a cada instante”? A resposta é simples: antiga sua condição de sujeito, nova a *persona* que o sujeito assume - “eu” é sempre “outro”. Por isso o sujeito vem também “mudo”, “com o rosto enigmático das esfinges”. A referência às esfinges egípcias – na verdade à simbologia que apresentam – aqui tem uma função bem definida. “Os traços [...] da esfinge expressariam, não a angústia, [...] mas a serenidade de uma certeza”; “a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e

necessidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 389, 390). E, conforme Georges Baraud, as esfinges “não estão fitando um enigma cuja natureza as perturba, mas chegando interiormente a uma verdade absoluta, cuja plenitude as preenche” (*apud* CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 389). O sujeito, que nos poemas “O andarilho” e “Condição – 1” era afligido pela angústia diante de sua condição, agora abraça essa condição com serenidade. “Mudo”, carrega uma certeza que não comunica, pois se constitui em mistério insondável (“não me compreendo e não conheço/ idades” “não me tenho e não me compreendo”), mas que, ainda assim, lhe confere plenitude.

O que busca o andarilho em suas andanças, portanto, é *definir-se*. Anda às voltas de si mesmo, em um inventar-se e reinventar-se contínuos. Ele mesmo o diz muito claramente no breve poema “Sussurro” (PEREYR, 2004, p. 102):

Persigo a lembrança de um rosto
onde eu possa morar.

Nessa busca, entretanto, não pode haver sossego, já que o sujeito é sempre questão e projeto:

AQUI E ALÉM

Demolidor de destinos,
de escombros vou me fazendo:
um suicídio contínuo
me diz e vai desdizendo-me
[...]
(PEREYR, 1994, p. 42)

Construir um “destino”, uma narrativa coerente de si mesmo, é, para o sujeito, construir sobre escombros de destinos outros por ele mesmo demolidos. Escolher entre diversos caminhos, uma narrativa entre muitas outras possíveis, é que torna possível o projeto da subjetividade. Convém então perguntar: o que determina a escolha deste ou daquele caminho? Quais obstáculos o andarilho encontra em suas andanças? Deixemos que ele mesmo nos responda, no poema “Paisagem” (PEREYR, 2004, p. 52):

A terra explode em angústias,
estou vagando num descampado,
estou calado e ferido,
calado. Suicidas
mil me habitam, e agitam
com seus planos de morte, sussurros.
Ah,
vou despido e não vejo
movimento algum na paisagem:
esta mesma descrença, este aterro
de assombros na alma
– sim
estou nulo
nulo
ante as forças tantas que avassalam,
meu destino avassalam, e me vejo
ferido a delirar num descampado
e estou calado e perdido, e partido.

E calado.

O poema, datado de 25 de setembro de 1981, época do processo de redemocratização do Brasil após longos anos de ditadura militar, não tem um tom otimista. A “paisagem” com que se confronta o andarilho é marcada pela angústia. Novamente aqui, a escolha vocabular do poeta reforça esse sentimento: “descampado”, “calado e ferido”, “planos de morte”, “descrença”, “assombros”, “nulo”, “perdido”, “partido”. O sujeito sente-se cercado por forças avassaladoras, às quais retrata hiperbolicamente. O cenário faz lembrar a devastação

provocada por uma guerra: a terra “explode” em angústias, e o sujeito, habitado por “suicidas” vaga num “descampado”, onde não se vê “movimento algum”. Mas não é de uma paisagem exterior que o sujeito fala: é de um “aterro / de assombros na alma”. Diante das forças que avassalam seu destino, o sujeito sente-se “nulo”, “perdido” e “partido”. E sem voz: “calado”, como repete por três vezes¹⁸. Calado? Mas não é a voz do sujeito que ouvimos ecoar no poema? Não é o poema um espaço de denúncia de uma situação histórica que se caracteriza pela barbárie e pelo caos? Por mais que o poder estabelecido, que as “forças avassaladoras” lhe imponham o silêncio, o sujeito não pode ficar calado. Afinal, ser sujeito consiste justamente em ser dissidente. Como afirma Touraine (1998, p. 83):

A afirmação de si mesmo é criadora através de uma dupla recusa, um duplo afastamento. E o é de maneira mais extrema quando atinge o auge do desespero [...]. O dissidente é, todo ele, recusa, e a sua força de convicção é a maior possível quando não se liga a nenhuma ideologia nem a partido algum, quando denuncia o intolerável, o escândalo.

É a voz desse dissidente que ouvimos também em outro poema, ligado semânticamente com o poema “Paisagem” pelo título. Trata-se de “Cenário” (PEREYR, 2004, p. 55), datado de 12 de fevereiro de 1983:

Estamos na noite, no ar
ferruginoso
deste fim nublado de milênio.

18 Em *Amálgama* (PEREYR, 2004) são freqüentes as referências à voz e às tentativas de seu silenciamento. No poema “Meditação com rasuras” (p. 26) o eu lírico refere-se à “história da gagueira” e afirma que seu sussurro “faz estremecer/ o fragilíssimo crepúsculo/ dos nãos”. Em “Lírico” (p. 35) fala-se da “voz de um outro, sem lábios”; em “Onírico” (p. 35), de “uma voz rouca”. “Da eterna peleja” (p. 170) tem como tema “um monstro bojudado” que come “silêncios”. No conjunto da obra, ocorrem muitas vezes as expressões “silêncio”, “sussurro” e “voz”. Em geral, o que escutamos é a voz de um sujeito a quem forças opressoras tentam silenciar, às quais ele resiste, numa peleja da qual nem sempre sai ileso. Daí resultam as imagens de “gagueira” e “sussurros”: mesmo sob o peso de forças silenciadoras, há de se ouvir, pelo menos, o tartamudeio do sujeito.

E geramos a nova humanidade: homens
talhados no asco:
remota paisagem retocada em ocre.

Ó tempo de falsificações, onde teu ventre
vulnerável, teu calcanhar de cobalto?

(Um barulho sufoca o homem; um silêncio
sufoca o homem; ó tempo de multidões,
onde em ti nos encontramos, onde?)

Estamos no ar, no ar – e a morte
atende a todos os telefones.

Unânime:
há um aviso frio se anunciando
por baixo de todas as caldeiras,
por dentro de todas as mentiras,
nas cinzas de todas as falências.

Um aviso apenas, apenas
um
 cartaz no rosto
 do homem: ferir
 ferir
a vida e o próprio homem, e o lugar do homem
na vida: ferir.

Enquanto a morte, astuta, fecha
todos os negócios.

“Cenário” denuncia um estado de coisas em que ao homem é negada sua própria humanidade. Este tempo (esta “noite”, tempo tenebroso), este “fim nublado de milênio”, é “tempo de multidões”, e de “falsificações”. O “ar”, ou clima, estado de coisas, é “ferruginoso” – oxidado, como a paisagem “retocada em ocre”. A imagem remete à idéia de decomposição, de degradação. O homem, sufocado pelo “barulho” (é ruidoso este tempo de falsificações) e pelo “silêncio” (aquele que se impõe a qualquer um que pense em denunciar tal estado de coisas), a quem a individualidade é negada (não é tempo do homem, mas “de multidões”) é insidiosamente ferido por forças que agem subrepticamente, “por baixo”, “por dentro” e “nas cinzas”, como é próprio dos discursos ideológicos que buscam mascarar a fim de sustentar seu domínio. É a morte do homem, a “que atende a todos os telefones” e “fecha/ todos os negócios” não apenas morte física, mas morte moral, a negação do ideal de

humanidade, que se anuncia.

Como, pois, encontrar um “rosto” em um tempo em que se nega — mais: em que se negocia — o próprio homem? Nada de nutrir falsas ilusões: neste tempo, muitos sucumbem, deixam-se conduzir pelas águas de um sistema de coisas cada vez mais reificante, ou pelo apelo ao fechamento em si mesmo. É no meio dessas forças centrífugas que o andarilho caminha. “Cenário” e “Paisagem” (assim como “Condição – 1”) estão colocados na sessão “Das horas da noite” de *Nas praias do avesso*. A leitura dos demais poemas que compõem a sessão revela a consciência de um tempo sombrio e a necessidade que tem o sujeito, como dissidente, de lutar contra este estado de coisas, como condição única para evitar ser tragado por forças avassaladoras. Neste tempo, como anuncia o poema “Pacto” (PEREYR, 2004, p. 53; ANEXO B), “a flauta / de Pã emudeceu”, o que pode significar a perda da energia vital, se entendermos o deus grego como símbolo dessa energia, e se considerarmos que ter sua flauta “emudecido” é uma referência indireta à morte de Pã, esta símbolo da dissolução da sociedade (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 678); talvez por consequência disso “a tarde”, “cheia de bandidos” seja “um comboio de lamentos”; talvez por isso também haja “um pássaro morto no quintal” (sem a flauta de Pã e sem o canto do pássaro, impõe-se um silêncio aterrador). Mas “não importa”, afirma o sujeito por três vezes no poema, pois ele, o andarilho, o dissidente, não pode se calar. Se não se ouve a flauta de Pã ou o canto do pássaro, há de se ouvir o seu canto. “Cantarei”, afirma cinco vezes, seja “este dia”, este “mau tempo” (“fim nublado de milênio”, em “Cenário”) com seu “ar metalúrgico” (“ar ferruginoso”, em “Cenário”), seja “esta dor disfarçada, este homem / bem vestido e cheio de sombras” ou “a mãe mutilada”. Tempo de disfarces, quaisquer aparências de prosperidade que assumam escondem na verdade a dor e angústia, que o canto do sujeito insiste em revelar. Pois há “um monstro escondido” à espreita de sua vítima (como em “Cenário” há forças “por baixo” e “por dentro” que insidiosamente “ferem” o homem) e é este monstro, “esta noite, ursa negra”, que o canto do sujeito denuncia, a fim de que — e aí percebemos o otimismo do sujeito apesar da descrição pessimista do seu tempo — esta noite “entre chamas / e se mostre, por fim, toda a lama / que emperra o nascer das manhãs.” Com seu canto, o que o sujeito quer é expor a natureza maléfica de seu tempo, escondida sob o discurso da ideologia dominante. À “noite”

monstruosa o sujeito contrapõe então “as manhãs”, cujo nascer tem sido impedido pela “lama” que representa o estado de coisas opressor estabelecido. O “pacto” assumido pelo sujeito é o de não se calar enquanto não se divise a aurora de um novo tempo.

Já sabemos o que o andarilho procura: um rosto; que em suas andanças não há porto definitivo, já que o sujeito é sempre questão e projeto, o que significa dizer que o andarilho alcança seu propósito no ato mesmo de caminhar; que, nessa procura, precisa enfrentar obstáculos diversos, forças que desejam impedi-lo de subsistir enquanto sujeito. Sabemos também que o andarilho é um dissidente, que, para ele, *existir é resistir*, que ser sujeito implica não ceder à dominação, denunciando o intolerável. Concluamos então nossa tarefa de seguir seus passos com a leitura de dois poemas: “Retorno” (PEREYR, 2004, p. 58) e “Soneto” (idem, p. 105). O primeiro começa assim:

Meu erro é meu caminho [...]

Marcado pela dissonância, o primeiro verso causa estranhamento: “meu erro é meu caminho.” Levando-se em conta o título do poema, a primeira impressão que se tem é de que o sujeito, tendo se desviado do caminho correto, precisa voltar e começar de novo. Como nos primeiros versos da comédia de Dante¹⁹, parece que o sujeito viu-se de repente em meio a uma “selva escura”, após ter abandonado, sob o efeito do sono, a “via reta”. Mas podemos ler o substantivo “erro” de outra maneira. Além de “falha”, “desvio”, o verbo “errar” carrega também o sentido de “percorrer”. O “errante” é aquele que anda ao acaso, o nômade. O sujeito no poema não disse “errei o meu caminho”, mas “meu erro é o meu caminho”, se referindo, dessa forma, ao ofício de andarilho. Mas o estranhamento provocado pelo poema não se encerra aí. Leiamos, agora, a primeira estrofe completa:

19 Referimo-nos à primeira e à quarta estrofes do poema, que rezam, respectivamente: “A meio caminhar de nossa vida / fui me encontrar em uma selva escura: / estava a reta minha via perdida” e “Como lá fui parar dizer não sei; / tão tolhido de sono me encontrava, / que a verdadeira via abandonei”. (ALIGUIERI, 1998, p. 25)

Meu erro é meu caminho. Duro
é esta consciência larga, esta
nítida visão das horas frias.
Pois não durmo: recorde.
E é voraz a noite da memória

O que causa estranhamento agora é a utilização do adjetivo “duro” como predicativo de “consciência” e “visão”, que pediriam, evidentemente, um predicativo feminino. A intenção de tal transgressão parece clara: o adjetivo está colocado no final do primeiro verso; daí, embora sintaticamente referido a “consciência” e “visão”, liga-se visualmente a “caminho”, de que se avizinha. Além disso, o verbo copulativo “é”, estabelece uma relação de identidade entre “caminho” e “consciência” e “visão”. A leitura do trecho seria então: o caminho errante — “consciência larga” e “nítida visão” — do andarilho, é “duro”, difícil, pois a visão que lhe faculta este caminho, esta consciência, é uma visão “das horas frias”; o sujeito “não dorme”, “recorda”; a “noite da memória” é “voraz”. Novamente aqui a imagem da noite, mas agora ligeiramente modificada em relação a “Cenário” e “Paisagem”. Se naqueles poemas a imagem da noite estava relacionada a um “tempo de falsificações”, agora é “noite da memória”. Memória e recordação: é para o passado que o sujeito se volta. E a maneira como o faz é que torna “voraz” esta noite e “frias” estas horas. Adentremos mais nesta visão:

Paisagens nítidas estão feridas
por meus olhos – cactus – incuráveis.
E é daqui que me tomo
(ou retomo)
para trilhar-me.

Toda memória, mais do que lembrança idêntica do passado, é na verdade uma recriação, uma organização narrativa dos fatos. Pôr ordem no passado é uma das tarefas do sujeito, no processo de construção de sua auto-identidade. O sujeito de *Amálgama* sabe disso, por isso afirma que as paisagens nítidas que avista estão feridas por seus “olhos – cactus – incuráveis”. O poema pinta o passado da maneira expressionista, onde importam mais os olhos que vêem do que o cenário avistado. Mas é a partir desse passado que constrói que o sujeito se olha reflexivamente: “é daqui que me tomo / (ou retomo) / para trilhar-me”, afirma. Olhando-se

reflexivamente, como “objeto não-objetivo” (CASTORIADIS, 1992, p. 224), isto é, vendo-se em sua outridade constitutiva, o sujeito constrói seu caminho sobre si mesmo. Daí o título: “Retorno”. O lugar da memória nessa construção fica mais claro quando lemos o restante do poema:

Que o tempo são meus caminhos
e eu sobre eles, lembrado. Eu e meus vários
que as lembranças retomam: um
é remorso, outro é menino, outro viajou
e não retornou da viagem...

Uma tarde, há muitos anos, fiquei sozinho
e sorri: o tempo (então deus imóvel)
ligou em mim suas máquinas:
o tempo com seus traumas, obscuros
mapas, seus cães.

E me perdi.
E em saudades me multipliquei,
senti sonos, desejos, projetei, construí.
Sim, uma tarde, há tantos anos,
e me negocieei com meus enganos. Ali.

“O caminho”, que no primeiro verso o andarilho identifica com seu “erro”, é agora “caminhos”, e estabelece identidade com o tempo. O tempo só ganha sentido a partir das lembranças do andarilho, dos caminhos que percorreu. Marcam sua passagem no tempo e seu registro na memória a *persona* assumida e os muitos “eus” retomados pelo sujeito. Sem essa lembrança não pode haver reflexividade. A enumeração dos “eus” que o sujeito retoma mnemônicamente termina com o uso de reticências, como a sugerir a infinidade de *personae* que poderiam ser citadas. Mas a memória é dirigida a um passado específico, marcado pelo adjunto adverbial “uma tarde”. Nesta tarde, “o tempo ligou [no sujeito] suas máquinas”. “Traumas”, “obscuros mapas”, “cães” — e aqui nos lembramos que o processo de construção da auto-identidade é marcado por situações geradoras de ansiedade existencial — estavam então nos caminhos do andarilho, que, a partir daí, se sentiu “perdido”. Mas ele não parece lamentar por isso, já que, naquela tarde, quando estava “sozinho” e “o tempo ligou suas máquinas”, ele “sorriu”; além disso, o que resultou das situações geradoras de ansiedade

existencial que descreveu? O andarilho afirma: “me multipliquei, senti sonos, desejos, projetei, construí”. O sujeito, cujo ser é sempre um devir, é lançado para frente pelas situações de ansiedade existencial. São elas que o impulsionam, que o lançam ao futuro; elas são o cimento a partir do qual o sujeito constrói seu caminho, e estabelece um sentido de segurança ontológica. Por isso o sujeito sorri ao olhar para o passado; se a atual “noite da memória” é “voraz”, se a visão que lhe faculta a consciência é uma “visão das horas frias”, é a partir dela que o andarilho pode retornar e começar de novo sua caminhada.

Que o andarilho não desistirá da caminhada, podemos estar certos. Sua determinação em continuar construindo seu caminho é reiterada no poema *Soneto* (PEREYR, 2004, p. 105), que reproduzimos a seguir:

Não me diga nada
que já estou na estrada
que meu tempo é curto.

Pois se a vida é breve
que daqui me leve
na inversão de um susto.

Quando a vida excede
sobre o meu destino
eis que desafino
por sabê-lo tanto.

Ai este silêncio
corrosivo, crasso,
seiva do fracasso
que transformo em canto.

“Não me diga nada”, diz o andarilho, pois, por maiores que sejam os obstáculos, ele continuará sua caminhada. Ainda que a vida seja breve; ainda que os desafios que apresente “excedam” seu destino. Mesmo “desafinando”, é em canto que ele transformará todo fracasso, e todo silêncio corrosivo que desse fracasso resulta. Mas outra questão agora se abre: que canto é este, que se propõe a reunir o que foi separado, que se apresenta como espaço privilegiado para a plenitude do ser?

4.4 “O POETA, O POEMA, AS PALAVRAS”: A REVELAÇÃO POÉTICA

Como já apontado por José Paulo Paes (1999), a poesia de Roberval Pereyr é, eminentemente, feita de idéias. Além disso, apresenta o caráter da dissonância (reunião entre incompreensibilidade e fascinação), traço apontado por Hugo Friedrich (1978) como marcante na poesia moderna. É nesse caso que se insere “A lenda” (2004, p. 32):

Sou um cavaleiro mago
e vago às margens de um rio
de mitos entrelaçados
no mito de uma mulher.

Essa mulher foi um pássaro
de asas multiplicadas
nos olhos de mil errantes
que desejaram enredá-la.

Nas tramas de mil estórias
os mil errantes vagaram;
os mil errantes morreram
nas tramas de um mesmo sonho.

E nas terras desse sonho
os mil tornaram-se um mago
movido por um segredo:
amar a mulher dos mil.

Sou um cavaleiro mago
vagando às margens de um rio.

O poema, escrito em primeira pessoa e em redondilha maior, atrai pela musicalidade; tem o ritmo de uma canção. Por seu caráter quase narrativo, por seu ritmo e pelos elementos imagéticos que retomam um certo medievalismo (lenda, cavaleiro, mago), o poema aproxima-se da forma de um rimance. Mas, apesar de tudo isso, não se abre facilmente ao entendimento. Fascina também pela estranheza que causa no leitor. O que faremos, então, é apenas uma tentativa de penetrar no universo mito-poético do poema.

“Sou um cavaleiro mago”. Já na flexão do verbo, no primeiro verso, encontramos um elemento que causa estranheza. O poeta não diz ‘era’, mas ‘sou’. Ao fazer assim, traz para o presente elementos de um passado mítico: “um cavaleiro mago”. Naquilo que Octávio Paz chamou de *analogia*, passado e presente encontram-se amalgamados instaurando um outro tempo, que rompe com a linearidade do tempo cristão-ocidental. É neste outro tempo que o leitor é lançado.

Este “cavaleiro mago” vaga “às margens de um rio / de mitos”. Outro elemento de estranheza: “rio de mitos”. A própria menção de mito, aqui, reforça a instauração do tempo primordial (um tempo antes do tempo) de que já falamos. Um mito é definido como “narrativa lendária, pertencente à tradição cultural de um povo, que explica através do apelo ao sobrenatural, ao divino e ao misterioso, a origem do universo, o funcionamento da natureza e a origem e os valores básicos do próprio povo” (JAPIASSU e MARCONDES, 1986, p. 183). Um “rio de mitos” seria, então, um caudal de lendas de fundação em torno do qual o eu lírico — cavaleiro mago — “vaga”, como que em busca de uma origem primeva.

Por mais díspares entre si que tais mitos pudessem ser, há um elemento que os unifica: estão todos “entrelaçados no mito de uma mulher”. De quem se trata? Ou: de que se trata? Não há, obviamente, aqui, uma resposta fácil. Até porque essa “mulher” tem uma natureza fugidia: aos olhos de “mil errantes / que desejaram enredá-la” ela era “um pássaro / de asas multiplicadas”. Nossos enigmas agora são: por que o eu lírico se diz “cavaleiro mago”, o que são a “mulher” e o seu “mito”, e o que representam os “mil errantes”?

Continuemos com o poema; talvez outras portas se abram. A terceira estrofe nos diz que os mil errantes vagaram e morreram “nas tramas de mil histórias”, “nas tramas de um mesmo sonho”. Já sabemos de que sonho se fala: os mil errantes desejavam enredar a mulher; em busca de sua natureza fugidia, os mil errantes vagaram e morreram. Mas morrer não significou, para os mil errantes, abandonar o sonho: “os mil tornaram-se um mago”, diz-se nos na quarta estrofe; um mago “movido por um segredo: / amar a mulher dos mil”. É a

segunda menção ao mago no poema; a terceira delas é a retomada da primeira nos dois únicos versos da quinta e última estrofe: “Sou um cavaleiro mago / vagando às margens de um rio”.

Talvez já possamos agora apresentar nossa hipótese de leitura do poema. O eu lírico declara ser “um cavaleiro mago”, que é ele mesmo a reunião de “mil errantes” que desejavam enredar “uma mulher” — ela mesma um mito no qual outros mitos se entrelaçam e à margem dos quais o cavaleiro mago vaga. Se essa mulher representa a poesia, teremos uma interpretação do poema que revela a cosmovisão do poeta, sua mitologia poética²⁰. É na linguagem poética — a mulher do poema — que se entrelaçam todos os mitos. Paz assinala que “o princípio metafórico é a base da linguagem e as primitivas crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia... Sem a imaginação poética não haveria nem mitos nem sagradas escrituras” (1984, p. 74). O poeta, então, estaria investido de uma posição religiosa, sacerdotal — um mago. Seria também um cavaleiro, que, à maneira dos cavaleiros medievais em busca do santo graal, vagaria em torno desses mitos de fundação que nascem com a palavra poética para, dessa maneira, apropriar-se dela. E os “mil errantes”? Revelam a consciência do poeta de fazer parte de uma tradição. Antes dele, “mil errantes” desejaram enredar a imaginação poética. Ele mesmo é a reunião desses mil errantes, isto é, nasceu de uma tradição poética já consolidada. Analogia — “busca de um princípio anterior, que faz da poesia o fundamento da linguagem” (1984, p. 83), tempo cíclico, — e ironia — tempo linear, consciência histórica, traços fundamentais da poesia moderna, reafirmados na lírica de Roberval Pereyr.

Há em *Amálgama* inúmeros exercícios de metapoesia. Neles, a poesia aparece como um caminho — o único, talvez — para o encontro do Eu (sempre mais que ego, quando se torna sujeito de sua própria história) com sua outridade constitutiva. Nesse aspecto, a poesia é também espaço de resistência a todas as forças repressivas que tentam reificar o indivíduo e reduzir suas possibilidades de se fazer sujeito. Desafiando os discursos homogeneizantes e as

20 Conforme assinala Paz, uma das características dos poetas modernos, desde o romantismo, é, diante da derrocada da mitologia cristã, a criação de sua própria mitologia, “feita de retalhos de filosofias e religiões”. (PAZ, 1984, p. 78)

“verdades” fossilizadas, a “Poesia” (PEREYR, 2004, p. 211):

É um corte de luz no olho
do cego, um destino acima
do homem.
Tece e desfia o eterno, veludo
na tez dos mortos — despertos.
Encontro de primaveras, a poesia,
enraizada nas lamas, cresce
— nos braços nus do mendigo,
na voz de Joan Baez, no silêncio das janelas
abertas.

É a fome que rompe as eras,
que despe os deuses, que se enovela
no ventre esconso da morte
— e gera:
antídoto nos venenos, revolta nas guerras,
gritos no silêncio; esperas, esperas...
A poesia; braço amorfo indomável
no cerne da terra, na mão que se ergue
desesperada:
espadas e forças na mesma espada.

Nela tudo emerge; dela tudo explode:
a poesia é o elo mais definitivo
entre o que é vivo — e o que morre.

Assumindo ela mesma o caráter fragmentário do mundo e do homem modernos, a poesia desafia o discurso logocêntrico, caracterizando-se como tentativa de união e superação de opostos: é ela mesma “corte de luz no olho do cego”, “antídoto nos venenos” e “gritos no silêncio”. O poema elenca estas e outras oposições, na tentativa de definir a poesia. É dessa maneira que a poesia de *Amálgama* opera sua resistência contra as formas ideológicas de dominação: irrompendo contra a linguagem desvitalizada, apelando para o absurdo, quebra as cadeias lógicas que sustentam a ilusão de totalidade e homogeneidade apregoadas pelo discurso. A partir das contradições que encena, a poesia “despe os deuses”, expõe as contradições de uma falsa ordem, que se quer totalizante, quando é na verdade totalitária. É dessa forma, também, que se apresenta como espaço privilegiado para a afirmação do Eu enquanto sujeito. Assim como no poema “Dos cantos de sagitário 15” (2004, p. 236):

Meu poema está nas ruas, tomando cerveja
nos bares — pulando carnavais, pulando abismos.
Está nas estações em nossos olhos nossas aventuras,
vaga pelos vales, pela chuva.
Traça calendários e tece outros mais profundos
guias: mil destinos rotas mapas ignotas
invenções: almas de plástico, leis, teogonias.
Meu poema está em tudo: em Sirius, Betelgeuse,
na constelação dos vaga-lumes
movelmente distribuídas no pasto das infâncias
todas do homem, dos homens entreolhando-se
possuídos de outras ânsias outras dores outras
caminhadas. Meu poema embriaga-se nas esquinas.
E canta — a voz trêmula — dores remotas antigas: cantos
engendrados pelo Demiurgo, urso universal nos perseguindo
ou rindo das nossas desventuras!
Meu poema está em tudo, além de tudo; está com medo
e sabe o quanto sou, o quanto somos todos
incapazes, rudes,
incapazes meninos obscuros (oh as luzes!) no escuro
maior
abandonados.

De que se nutre o poema, de que matéria é feito? A voz que escutamos aqui é a do poeta que personifica o poema (“meu poema”): a figura do andarilho, que perseguimos num capítulo anterior, agora é o poema que a assume, e os espaços que percorre é que moldam a “identidade” do poema, assim como o andarilho é feito de suas caminhadas. Como um legítimo *flâneur*, que se nutre dos espaços que percorre, a tudo observando, imiscuindo-se na multidão, o poema “está nas ruas, tomando cerveja / nos bares — pulando carnavais” e “embriaga-se nas esquinas”; ultrapassando o espaço urbano, o poema “está nas estações [...] vaga pelos vales, pela chuva.” Mais além, habita as estrelas, “Sirius, Betelgeuse”; mais além, os espaços esconsos do homem: a “constelação de vaga-lumes distribuída no pasto das infâncias / todas do homem”, “nossos olhos nossas aventuras”, “almas de plástico, leis, teogonias”. E, por fim, a onipresença do poema, duas vezes afirmada: “meu poema está em tudo”. E mais: o poema (o poeta) “canta” e “sente medo”, pois sabe — ouvimos agora a confissão do poeta — “o quanto sou, o quanto somos / incapazes, rudes, / incapazes meninos obscuros (oh as luzes!) no escuro maior / abandonados”. Pode-se ouvir aqui o eco de *Autopsicografia*, de Pessoa: o poema (o poeta, o “fingidor”) canta “dores remotas antigas”. As dores são do poeta e são nossas, “incapazes meninos obscuros”; ao poeta cabe fingi-las, ainda

que isso signifique sentir duplamente. Mas com uma diferença: enquanto Pessoa atribui à razão a fonte de seu canto, em “Nos cantos de Sagitário 15” a fonte dos cantos engendrados é atribuída ao “Demiurgo”, o artífice divino que, segundo a mitologia grega, dá à informe matéria as formas do mundo celeste, o criador de tudo o que conhecemos; identificado com o deus do Velho Testamento, é de sabedoria limitada e imperfeita, mas tem “a arrogância típica dos que se acham onipotentes”²¹. O mundo que cria, porém, entra em um processo contínuo de degradação, afastando-se mais e mais do modelo a partir do qual foi criado. O Demiurgo é, também, um grande ilusionista, que quer afastar as almas de sua parcela divina para que fiquem sempre presos ao mundo imperfeito que criou. É a partir desse mito que Platão constrói sua teoria das idéias. Mas o que significa dizer que o poema canta “cantos / engendrados pelo Demiurgo”? Quando expulsa os poetas de sua república ideal, Platão explica que o faz porque criam “um mundo de mera aparência” (JAEGUER, 1995, p. 983) e porque “não é à parte melhor da alma, à razão, que [a poesia] fala, mas sim aos instintos e às paixões, que apicaça” (idem, p. 985). Assim, os poetas se afiliariam ao Demiurgo: este ilusionista criou um mundo de aparência quando deu forma à matéria; aqueles imitam o imitado, afastando, ainda mais, a República do mundo das formas perfeitas. Visto do ponto de vista dos poetas — ou da voz poética de “Nos cantos de Sagitário 15” —, porém, cantar “cantos engendrados pelo Demiurgo” é a única maneira de ligar o humano ao numinoso, de ultrapassar as “dores”, “ânsias” e “caminhadas” até chegar às “infâncias todas do homem”, e alcançar um estado de unidade agora perdido. Em outra perspectiva, o Demiurgo, como aquele ilusionista que afasta as almas de sua parcela divina, é também “urso universal nos perseguindo / ou rindo das nossas desventuras”. É a crença angustiada em alguma divindade, que controlaria nosso destino, que o poema expressa aqui? Não parece haver razão para tal interpretação; afinal estamos, diz o poeta, abandonados “no escuro maior”, imagem que expressa um sentimento de profunda solidão. De que se trata então? A leitura de outro poema da mesma série, “Dos cantos de sagitário 20” (2004, p. 238), pode lançar luz sobre a questão:

Meu coração explode com mil vozes, mil bisavós
indecifrados
em mim falando falando falando:

21 In: [Http://pt.wikipedia.org/wiki/Demiurgo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Demiurgo)

guerras, tambores, hecatombes
— homens adorando em rituais, fiéis dançando
em meu ser denso, vasto, milenar:
sou palco intenso onde crianças, velhos, reis e assassinos
lutam, gritam, devoram
entalham touros dentro das cavernas
— e tantas vozes e cores e destinos pulam
em meu ser, e pulam
de meus cílios, meus dedos, e levanto-me:
andarilho errante de milênios.
Quanta ânsia de séculos somada, contida, quantas
muralhas, túmulos, mitos e mães desesperadas...
Tudo isso em mim pulula, ri, escreve,
pronuncia discursos, lê Platão, para ele, Platão
em mim perdido.

Meu coração amarga, desespera, ama
Lias, Verenas, Carolinas
e recita Camões além dos mares, além
da Taprobana, além dos tempos.
Meu coração é templo de mil templos — deus
em deus contido e de si mesmo rindo e transbordando,
e rindo (uno e sucumbido em todo o enigma)

dos seres que criou e já não lembra!

Agora não é “meu poema”, e sim “meu coração” que o sujeito poético diz. E este “explode”, pleno: é o coração de um Eu que carrega heranças de incontáveis egos. O poema busca apreender através de suas imagens uma síntese da história — e da pré-história — da humanidade: homens das cavernas, ritos tribais, guerras, “crianças, velhos, reis e assassinos”, Platão e Camões, “muralhas, túmulos, mitos”, “ânsia de séculos”, tudo povoa o coração do sujeito, o que faz dele “andarilho errante de milênios”, e de seu coração um templo onde cabem “mil templos”, um “deus” em “deus contido”, não um deus acima de todo enigma, mas “uno e sucumbido em todo o enigma” (grifo nosso. Vale notar o valor restritivo do artigo: não é de qualquer enigma que o poeta fala, mas de um enigma em particular, que, no contexto do poema, é nossa herança coletiva, a “errância” de milênios que forneceu o húmus para a construção de nossa história). E um deus que ri “de si mesmo” e “dos seres que criou e já não lembra”. E nos lembramos então do Demiurgo, “urso universal nos perseguindo ou rindo das nossas desventuras”. Na mitologia do poeta de *Amálgama*, é essa herança que carregamos, “de séculos somada”, uma espécie de “inconsciente coletivo”, que, da mesma forma que o

poema, “está em tudo, além de tudo”; por isso o canto engendrado pelo Demiurgo fala “de dores remotas antigas”. Para além dos estreitos limites da racionalidade, há uma herança inconsciente que nos impulsiona, há um arsenal de símbolos que alimenta a poesia, que fala “aos instintos e às paixões”, como bem o sabia Platão. Que a intenção é ultrapassar o domínio da razão, englobando outras fontes de que o homem se nutre, é indicado pelo título dos poemas. Sobre a simbologia do sagitário, eis o que dizem Chevalier e Gheerbrant (1989, p. 796):

Na tradição dos upanixades, o sagitário – um homem que tende a identificar-se com a flecha – dedica-se à exaltação do brâmane, cujo conhecimento assegura a libertação do ciclo dos renascimentos [...]

Nono signo do zodíaco [simbolizaria] a força das decantações espirituais, da iluminações do espírito, das elevações interiores, através das quais o instinto e o ego se ultrapassam, em direção ao sobre-humano. É uma figura de sublimação a que este signo representa: um centauro, com os quatro cascos fincados no chão, erguido diante do céu com um arco retesado na mão, orientando a sua flecha em direção às estrelas. Retrato de uma criatura plena que instala a sua vida na maior abertura para o universo. Diz-se, entretanto, que ele corresponde ao signo de Júpiter, princípio de coesão e de unificação, fundindo, na unidade global de uma grande síntese terrestre e celeste, o humano e o divino, a matéria e o espírito, o consciente e o supraconsciente... A seqüência própria do Sagitário tem relação, portanto, com uma epopéia, [...] um itinerário de um impulso panteísta de integração à vida universal. E, à origem do tipo sagitariano, discernimos um Eu em expansão ou em intensidade, que busca os seus próprios limites e aspira ultrapassá-los, sob a pressão de uma espécie de instinto de força e de grandeza.

“Nos cantos de sagitário 15” expressa, portanto, o desejo de plenitude de um Eu, o que só se torna possível transgredindo os limites de uma racionalidade logocêntrica, reificante, que despreza extratos mais profundos da psique e mesmo uma herança simbólica que estariam na raiz de nossa subjetividade. Ultrapassar a dicotomia entre o instinto e o ego, o consciente e o supraconsciente equivale ao esforço do sujeito na busca reflexiva de sua outridade. A poesia, que incorpora o discurso do *logos* para transgredi-lo, coloca-se como espaço privilegiado para essa busca, já que, como a poesia, somos feitos de linguagem. É a linguagem que assegura ao homem a sua humanidade. Nas palavras do filósofo alemão Martin Heidegger:

A palavra não é somente um instrumento que, entre outros e igual a um deles, o homem possui. A palavra proporciona ao homem a primeira e capital garantia de poder se manter firme ante o público dos entes. Somente onde haja palavra, haverá mundo, isto é: um âmbito com raio variável de decisões e realizações, de atos e responsabilidades e ainda de arbitrariedade, inquietudes, quedas e extravios. Somente onde haja mundo, haverá história. A palavra é um bem, no sentido primogênito de todos os bens: o que significa que a palavra responde por, ou que assegura que o homem possa ter história e ser histórico. Não é a palavra um desses instrumentos que estão ao alcance das mãos, a palavra é um acontecimento histórico: o que dispõe da suprema possibilidade de que o homem seja.²²

Mas essa palavra, que permite que o homem *seja*, está atravessada pela crise; é esta crise da linguagem que marca o fim da era clássica, na qual as palavras eram a clara representação das coisas, e o início da modernidade, que evidenciou a “enigmática espessura” da linguagem. (Foucault, 1999, p. 19) A linguagem agora é objeto, cuja natureza essencial não pode de forma alguma ser captada, pois é ela mesma o seu instrumento de investigação. Objetificar a linguagem significou objetificar o homem, que em seu palácio habita. A busca de uma origem primordial do homem equivale à busca de uma linguagem primeira. Mas afirmação tal impõe uma questão, já levantada por Foucault (1999, p. 446):

Como pode [o homem] ser o sujeito de uma linguagem que, desde milênios, se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme num sono quase invencível nas palavras que, por um instante, ele faz cintilar por seu discurso, e no interior da qual ele é, desde o início, obrigado a alojar sua fala e pensamento, como se estes nada mais fizessem senão animar por algum tempo um segmento nessa trama de possibilidades inumeráveis?

Difícil então é a função demiúrgica dos poetas. “O discurso comum é mutiladoramente

22 Tradução nossa. No original: “La Palabra no es tan sólo un instrumento que, entre muchos otros y cual uno de ellos, posea el Hombre; la Palabra proporciona al Hombre la primera y capital garantía de poder mantenerse firme ante el público de los entes. Únicamente donde haya Palabra habrá Mundo, esto es: un ámbito, con radio variable, de decisiones y realizaciones, de actos y responsabilidades, y aun arbitrariedades, alborotos, caídas y extravíos. Solamente donde haya mundo, habrá historia. La palabra es un bien, en el sentido de primogénito de los bienes: lo cual significa que la palabra responde por, o que asegura que el hombre pueda tener historia y ser histórico. No es la Palabra uno de esos instrumentos que están siempre al alcance de la mano; la Palabra es todo un acontecimiento histórico: el que dispone de la suprema posibilidad de que el hombre sea.” (HEIDEGGER, 1989, p. 25)

insuficiente. As palavras penetram a tal ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem”, disse o teórico Richard Sheppard (1998, p. 268). E, disse ainda, acerca das relações entre a linguagem culturalmente perdida e o sujeito submetido ao discurso do racionalista:

Para utilizar a metafísica de Pound, muitos poetas modernos sentiram que o deus está encerrado dentro da pedra. Pois os poderes essenciais da linguagem e da pessoa, variadamente descritos como “o *Logos*”, “a Palavra”, “o Eu”, o “próprio Ser”, “Anima Mundi”, “o Inconsciente”, “as camadas mais antigas da personalidade”, estão encobertos pelo cultivo excessivo da vontade e dos poderes conscientes da mente, exigidos pela sociedade tecnológica. Cortada da “fonte primordial”, a poesia moderna é permeada por uma sensação de desamparo.

O que fazer então diante desse desamparo em que uma linguagem fragmentada e desgastada lança o poeta? A perda da unidade clássica da linguagem significou uma quebra fundamental no discurso poético, como bem o assinala Barthes, quando estabelece a diferença entre a poesia clássica e a moderna. A poesia clássica era o discurso prosaico transformado pela arte, segundo as regras das belas-artes. A poesia moderna, pelo contrário, não é prosa decorada; antes, subverte a natureza funcional da linguagem e “cria novas palavras, mais densas e mais vibrantes (Barthes, 1974, p. 42)”. É preciso remover a “espessa crosta” depositada sobre a linguagem e preencher a casca grandiosa e vazia em que ela se tornou. É preciso lutar com as palavras. É possível demonstrar a dimensão dessa luta em dois momentos a partir da leitura dos poemas “O lutador”, (ANDRADE, 2003, p. 99) de Carlos Drummond de Andrade (publicado originalmente no livro *José*, de 1942), e “O poeta, o poema, as palavras” (2004, p. 225), de Roberval Pereyr (datado de 30 de setembro de 1979), que dialoga com o primeiro²³. Acerca da luta com as palavras, nos diz Drummond, na primeira estrofe de seu poema:

23 Acerca da relação entre a poesia de Roberval Pereyr e a de Drummond, convém ressaltar aqui o que disse o crítico José Paulo Paes, em um ensaio publicado originalmente na página “Cultura” do jornal *O Estado de São Paulo* (11/01/1997) e republicado no livro *O lugar do outro*: “A poesia de Pereyr é uma poesia eminentemente de idéias e como tal se inscreve, ainda que em compasso minimalista, naquela tradição meditativa que, em língua portuguesa, se prolonga do Camões de “Sôbolos rios” ao Pessoa de “Tabacaria” e ao Drummond de “A máquina do mundo”. (Topbooks, 1999, p. 111)

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.

E na quarta estrofe:

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo
sem maior proveito
que o da caça ao vento.

Diante do desamparo de uma luta vã, caça ao vento — apreender a linguagem em sua essência primeva —, o poeta não desiste: “lutamos”. É verdade que o poeta depara-se todo o tempo com a fluidez da palavra: “deixam-se enlaçar / tontas à carícia / e súbito fogem” (primeira estrofe), “Sem me ouvir deslizam / perpassam levíssimas / e viram-me o rosto” (segunda estrofe). A palavra propõe uma dança erótica; por vezes se oferta; mas se o poeta tenta possuí-la, ela lhe escapa (quarta estrofe):

Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.

E é luta renhida: começa “mal rompe a manhã”, prossegue até que se cumpra (sexta estrofe) “o ciclo do dia” e não descansa nem mesmo “nas ruas do sono”. O caráter utópico dessa luta é radicalizado no poema de Roberval Pereyr a partir de imagens que unem opostos e estabelecem uma rasura no discurso lógico:

Eu também lutei com as palavras.
E luto.
É como colher nuvens no vento,

no céu azul de puro azul sem nuvens.
É como colher noites no orvalho
(manhãs de sol) cintilante.
é como
ter somente as mãos para tecer
o mundo
e só tecer as formas imperfeitas
de lidar com vultos
e sombras; e luzes:
que as luzes também ofuscam
na curva extrema do verso

Mas se a luta com as palavras é “vã”, “caça ao vento”, como diz Drummond, ou “colher nuvens no vento” no céu sem nuvens e “colher noites no orvalho” numa manhã de sol cintilante, segundo Pereyr, o que é o poema, senão a materialização mesma dessa luta que afirma-se vã? Se a palavra — vulto e sombra e luz —, com sua natureza fugidia, não nos permite contemplar sua fulgurância original, pelo menos é possível tecer formas — ainda que imperfeitas — de lidar com “vultos / e sombras” e “luzes: / que as luzes também ofuscam / na curva extrema do verso”. À palavra é possível, ao menos, observar de longe. Em Drummond:

O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.

Mas se no poema de Drummond o poeta é o lutador, o que não desiste da luta vã com as palavras, em Pereyr a luta constitui-se, mais do que em busca pela palavra, em busca da unidade primordial entre o ser e a linguagem:

Eu também perdi-me com as palavras.
E busco-me.
Edifico-me em míticas viagens
por montanhas de sons, por mil mares
engolfados no mar da poesia. E procuro
meu nome em ruas distantes, nos caminhos
de volta à casa
primeira em que um dia fomos

um só
meu ser e a palavra - agora
cheia de lanças, e truques, e miragens.
[...]

As palavras, tornam-se então, luta e perdição. Entre a conquista de um canto e a procura do “poema intangível” o poeta, “andarilho errante de milênios”, “cavaleiro mago”, prossegue. “Pássaro de asas multiplicadas”, a palavra poética não se dá facilmente ao enlace; quando o faz, não o é de todo, pois, à revelia do desejo do poeta (de todo poeta) de ultrapassar a linguagem e fazer ver o mundo para além dela, é sempre de linguagem que o poema é feito. Como, então, produzir uma apreensão direta do mundo, se entre as coisas e os homens há o muro intransponível das palavras? A natureza dúbia das palavras é encenada em “Poema”:

A palavra círculo
e a palavra bufa
e a palavra bomba
e a palavra cínica

a única
e a fundamental
são todas elas da mesma essência.

e a palavra essência
como todas elas
sofre essencialmente
deste mal: palavra.

Mas são todas belas
belas e enganosas
como a palavra rio
como a palavra rosa.
E como a real.
(PEREYR, 2004, p. 183)

“Belas e enganosas”, as palavras, com as quais construímos castelos de símbolos que são, ao mesmo tempo, nosso templo e nossa clausura. Mas é perdendo-se nelas que é possível ao ser buscar-se, e é nelas, sua morada, que o homem se edifica. A palavra poética, esquivando-se das “lanças”, dos “truques” e das “miragens” do discurso logocêntrico, nos remete à origem, às “ruas distantes”, vestígios que as lembranças (“verdades dispersas no coração”, como

lemos em outro poema²⁴) guardam e que nos conduziriam, quiçá, à “casa primeira” em que ser e palavra estavam, não em estado de luta, mas de unidade. É o que constatamos ao ler a conclusão do poeta acerca da luta:

Mas prossigo
assim: doce, amargo
cabisbaixo
entre as dores do canto conquistado
e a mudez do poema
intangível.

A luta do poema gera, então, uma tensão entre presente e passado: o primeiro, tecnocrático, hostil, que reifica o homem e o torna mero instrumento; o último, memória mítica que guarda (ou recria?) os resquícios de uma origem há muito esquecida. O que resulta dessa tensão é a criação de um tempo-espaço outro, cíclico, lugar privilegiado que dissolve as barreiras entre tempo, espaço, sujeito e objeto, e realiza em um breve lampejo a unidade cósmica entre o ser e a palavra.

24 Referimo-nos ao poema “Canto em si”, citado no capítulo 2 (PEREYR, 2004, p. 54).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pretendemos nesse trabalho foi discutir um dos aspectos mais relevantes, ao nosso ver, da obra do poeta baiano Roberval Pereyr: a questão do sujeito. Tal intento continha alguns desafios: primeiro, a busca de uma definição apropriada de subjetividade; segundo, estabelecer as relações entre lírica e subjetividade; terceiro, apresentar e analisar uma obra poética ainda pouco discutida, da qual não havia ainda nenhum estudo de maior fôlego. Tínhamos portanto de enfrentar o desafio do ineditismo, com todas as implicações que isso acarreta. Se conseguimos dizer algo significativo acerca dessa obra, cumpre dizer que ainda há muito que nela pesquisar: as questões políticas que ela aborda (principalmente as relacionadas ao período do regime militar e depois), por exemplo, renderiam uma outra dissertação, assim como suas referências ao universo onírico. Pode-se abordar ainda nessa obra a questão do sertão, nas muitas referências à sua geografia e a peculiaridades de sua cultura; enfim, é uma obra rica, aberta a muitas possibilidades de leitura.

No que tange à questão do sujeito, o caminho que encontramos apresenta uma possibilidade razoável de leitura da subjetividade. Nem o extremo do sujeito iluminista, que começa a desmoronar em meados do século XIX, com a emergência do observador de segundo grau, nem o extremo do pós-modernismo, com seu sujeito esquizofrênico, mistura de fragmentos difusos de identidade; antes, o princípio da reflexividade, a possibilidade de o sujeito *ver-se como outrem*. Porém, nesse aspecto, há muito a ser feito; devido às nossas limitações (o tempo reduzido para pesquisa, e mesmo a incipiência de nossa leitura) não abordamos a obra de muitos pensadores de destaque, a exemplo de Lacan e Derrida, que têm muito a dizer em relação à questão do sujeito, e que certamente apontariam “desvios” em nosso percurso. Ainda assim, acreditamos que este percurso, embora não represente todo o caminho que é preciso percorrer, foi um bom início dessa caminhada.

A revisão da noção de sujeito nos impôs, também, uma reflexão acerca dos conceitos de modernidade e pós-modernidade. Nesse sentido, a razoabilidade nos indicou o caminho do

meio: nem a insistência no modelo iluminista, que, como apontam os pensadores pós-modernos, serviu como instrumento de dominação dos povos “esclarecidos” contra os “bárbaros” e insistiu em impor a identidade onde havia a diferença, nem a postura edipiana dos pós-modernos em relação à modernidade, que insistem em afirmar a ruptura quando persiste, em muitos aspectos, a continuidade. Assim, preferimos o conceito de *alta modernidade*, que reconhece tanto a herança que nos foi legada pelo *pathos* moderno como as mudanças profundas que caracterizam a nossa era.

Uma revisão na noção de sujeito implicou, também, uma revisão no conceito de subjetividade lírica; o sujeito lírico, conforme tentamos mostrar aqui, abarca a possibilidade de encontro com a outridade, já que, para além da mera individualidade ou da rejeição de qualquer interioridade subjetiva, a lírica moderna abre a possibilidade de encontro entre o interior e o exterior, o familiar e o estranho, o eu e o outro — dramatizando, assim, a condição reflexiva do sujeito. Dessa forma, ao mesmo tempo em que constitui abertura para o mundo, a lírica moderna — desde a modernidade epistemológica, e mais ainda na alta modernidade — se constitui espaço de afirmação da subjetividade, lugar de resistência contra a reificação do homem. “O universo lírico”, conforme afirma Roberval Pereyr (2000, p.98), “pode [...] representar o foco mais radical de resistência à alienação em que se encontram envolvidos, em nosso tempo, os homens”. E disso dá testemunho sua poesia, marcada pela busca da subjetividade, seja através da luta contra a repressão do ego e das forças exteriores que querem a dissolução do sujeito, ou através da caminhada do sujeito/andareiro em busca de um rosto, ou através da poesia, vista como espaço de realização plena da subjetividade. Enfim, uma poesia que dramatiza a experiência de um sujeito que carrega “as dores do mundo” e “um sabor profundo de humanidade”; que deseja despir-se “da morte e dos futuros” que o “enlaçam em forma de sutis promessas” e vestir-se “de pétalas e lembranças”; que é um “demolidor de destinos” e que, a partir dos “escombros” da história e das muitas histórias pessoais possíveis, constrói um rosto, inventa um destino possível para seu estar no mundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et. Alii. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALIGUIERI, Dante. **A divina comédia — Inferno** (ed. bilíngüe). Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 25.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2002.

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários. In: SAMUEL, Rogel (org). **Manual de teoria literária**. 12 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renete Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos/ O grau zero da escrita**. Tradução Heloysa de Lima Dantas et. al. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto, III: o mundo fragmentado**. Tradução Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987-1992.

CÉSAR, Elieser. **Semeador de ânsias**. Documento eletrônico. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ecesar.html>>. Acessado em 02 de fev. 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2003.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução Alberto Pucheu. In: **Terceira margem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, p. 165-177, 2004.

DEMIURGO. Enciclopédia eletrônica Wikipedia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Demiurgo>>. Acessado em 12 jun. de 2007.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FALCON, Francisco José Calazans. **Iluminismo**. São Paulo: Ática, 1986.

FINKIELKRAUT, Alain. **A humanidade perdida: ensaio sobre o século XX**. Tradução Luciano Machado. São Paulo: Ática, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. XXI. Tradução José Octávio de Aguiar

Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Da metade do século XIX a meados do século XX. Duas Cidades: São Paulo, 1978, p. 162.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GINSBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In: NASCIMENTO, Evandro e OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (org). **Literatura e filosofia: diálogos**. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Poesia Reunida**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 11 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Hölderlin y la esencia de la poesia**. Tradução espanhola Juan David Garcia Bacca. Barcelona: Anthropos, 1989.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. O breve século XX: 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JAEGUER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução Artur M. Parreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAPIASSU, Hilton, e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3 ed. rev. e ampliada. Jorge Zahar, 1996.

LASH, Cristopher. **O mínimo eu**. Sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Tradução João Roberto Martins Filho. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LOPES, Anchyses Jobim. **Estética e poesia: imagem, metamorfose e tempo trágico**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

MACFARLANE, JAMES. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcom; MACFARLANE, James (org). **Modernismo. Guia Geral (1890-1930)**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia**. Proveniente do espírito da música. . Tradução Marco Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Rubens Alves. “HERA: un espace pour la poésie brésilienne contemporaine”. In: OLIVIERI-GODET, Rita e HOSSNE, Andrea. (Org.). **La littérature brésilienne contemporaine**. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

PEREYR, Roberval. **Amálgama: Nas praias do avesso e poesia anterior**. Salvador: STC,

FUNCEB, 2004.

PEREYR, ROBERVAL. **A unidade primordial da lírica moderna.** Feira de Santana: UEFS, 2000.

PESSOA, Fernando. **Ficções do interlúdio.** Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ROUANET, Sérgio. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Mal-estar na modernidade: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTANA, Valdomiro. Uma fenda no guarda-sol. (prefácio) In: PEREYR, Roberval. **Amálgama. Nas praias do avesso e poesia anterior.** Salvador: STC, FUNCEB, 2004.

SANT'ANNA, Afonso romano de. **Drummond: o gauche no tempo.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcom; MACFARLANE, James (org). **Modernismo. Guia Geral (1890-1930).** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SICHEL, Edith. **O Renascimento.** Tradução Iracilda M. Damasceno. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da modernidade**. Tradução Elia Ferreira Edel. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TOURAINÉ, Alain. **Poderemos viver juntos?** Iguais e diferentes. Tradução Jaime A. Clasen e Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

ANEXO A

A MÃO NO ESCURO

1.

Amargo ser este meu nome
de outros nomes ferido,
amargo este meu ser
de corpo e dilemas.

Pois evadido de mim, fora de ti
nem aqui nem onde havia infância
desabitado
visito as ruínas mitológicas
eu que não passo de ruínas
e te asseguro:
nenhum passado conta a minha história.

Do que fui ao que deixei de ser
há mil substitutos provisórios
que me negam
qualquer lugar nos mapas ou no tempo.

E no lamento das brisas, e no pavor
das máquinas
me interponho com minhas ilusões
e gravemente me deixo devassar:
caixa de Pandora reaberta,
nucleares demônios.

E, me retomo.
De onde jamais fui me retomo:
um rosto composto de migalhas,
retalhos de verdade e sentimento,
tédio no escuro: aqui recomeço.

2.

A primeira manhã veio na lama
e me deixei sujar:
na água da tarde, o urânio
na brisa da noite, este homem
com um espelho quebrado na cara

e uma fome de tudo para nada.

Mas entre dúvidas,entre
muralhas
ponho no rosto uma flor
e caminho para outro mundo
distante
 - e me deixo
 e me danço
 e me comovo
e tudo soa no peito polifônico
tudo reboando como conchas, edifícios
ruindo, gargalhada sinistra.

E no entanto persigo este vazio
em que inscrevo teus vultos
contornados por astros distantes
e dor visceral

(ó escura fonte
de todos os cânticos deste mundo!)

3.

Sim, acordo.
Acordo para o sono dos dias claros,
tão reais as cores deste dia.
Contemplo fontes transparentes,
tenho face de homem entre outros homens
que me vêem.
Aqui tudo é possível: o amor, a guerra,
as soluções que destroem.

Pela duras cidades do meu tempo
meu coração viaja,viaja
avesso a qualquer crosta de verdades.
Meu rosto pigmentado de História
antecipa a estação ignorada
a que todos resistem.
E no entanto me deixo contemplar.
Mas não me mato.

Teu sorriso me vence,vence
meu projeto
em ti mergulho esfrangalhado,
uma flor machucada na mão,

uma cicatriz nos lábios,
porque já amei.

4.

No contorno de sombra do meu tempo
injeta palavra e silêncio
mergulho com todo meu veneno
e me deixo à decomposição:
noite futura na noite morta,
uma da outra ferida, e semelhante,
caldeirão de mudanças invisíveis.

Do lado de dentro do século
os tardos felizes festejam
seus pruridos.
São fragmentos de mim que não sou eu
entre navalhas e comerciais:
sou eu com meus fantasmas consumindo
adocicados erros da História.

5.

Herdeiro de todos os becos do meu tempo
invento a liberdade absoluta
e meu poema começa a se mover
para os abismos.

Há uma faze que me vê do escuro
de mim (a pressentida
catástrofe?): fonte do rio e da ira,
selva de todos os demônios
de que um homem se nutre, abutre
voraz.

Enquanto isso me reproduzo
em linguagens e mapas imprecisos,
eu que não sou eu,mas o antigo
dilema retomado dos antigos
que habito
que mato
que ressucito com rostos deformados.

(Mas quem sou eu? O teu

lado esquecido? O grito
do teu eco? O medo que te assola?

Não).

Este silêncio rude, pedra
no sonho, urso no rosto.
Este silêncio exposto,
fratura sutil da consciência.

6.

Eis o que de mim inda me resta:
fragmentos de mitos e ferros velhos,
cacos de palavras, rosto enferrujado.
E na dança que persiste (resistência
vã?) fantasmas aos pares se procuram
no final da festa.

De cima, sem sentido, persiste um luar
sob o qual se avistam camundongos,
asas de barras e manchas de sangue.

Mas quem sou? O dia pardo parece perguntar.
Sei que havia o peso de ciências,
o fluir de águas turvas, a morte súbita
de alguma verdade.

E então recomeçava.
Da ira e do vento, o redemoinho das lembranças,
o olho aberto no caos.

Dúvida, dúvida é meu transporte
neste mundo movediço
em que os deuses foram triturados,
a verdade queimou suas dinamites
— e de sua exploração fomos feridos.

Sou a dança do meu próprio mito.

E então retorno ao meu avesso, e torno
a me matar.

7.

Primeira voz (a face oculta)

Parei diante de ti e me esqueci.
E mergulhaste em mim, adormecida.
(Há um mundo prestes a nascer?)
A praça (imensa, a praça) está vazia
e nela cabe, sequer, um sonho.

Segunda voz (a grande festa)

Eis o século dos trânsitos, das frívolas
vozes. E todas no ar.
Mil linguagens e nenhuma.
No cruzamento de todas as verdades,
escreve-se um nome: ilusão.

E é aí que fico, sem mim: espelho
esférico girando girando girando

ANEXO B

PACTO

Vou cantar este dia: a flauta
de Pã emudeceu, fiquei surdo.
A tarde está cheia de bandidos,
há um pássaro no quintal.

Não importa; vou cantar o mau tempo,
esta dor disfarçada, este homem
bem vestido e cheio de sombras.

(Pesa imensamente aquela nuvem,
a tarde é um comboio de lamentos).

Não importa: cantarei o ar
metalúrgico, a mãe mutilada, o monstro
escondido — a quem aguarda?
Oh, a quem aguarda o monstro
que se esconde (onde?) no jardim?

Não importa: vou cantar, cantar
até que esta noite, urso negro, patas
de marfim entre em chamas
e se mostre, por fim, toda a lama
que emperra o nascer das manhãs.