

POESIA E ANTIPOESIA

Danilo Diógenes (Mestrando em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

O objetivo deste ensaio é analisar o quanto, e de que forma, as reflexões teóricas de Friedrich Schiller, e posteriormente as de Arthur Rimbaud, contribuíram para o princípio revolucionário e para a dimensão ética da poesia nas manifestações de vanguarda do séc. XX, quando poetas como Manuel Bandeira, Nicanor Parra e Pablo Neruda, entre outros, apostaram numa tentativa permanente de impedir a cristalização dos objetos da poesia e do próprio fazer poético. Um exercício dialético que mantém sempre em tensão a poesia e sua destruição, a poesia e a antipoesia.

Palavras-chave: Modernidade, Poesia, Romantismo, Vanguarda.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze how much - and in which manner - Friedrich Schiller's theoretical reflexions and later Arthur Rimbaud's ones might have contributed to the revolutionary principle and to the ethical dimensions of poetry regarding manifestations of vanguards in the 20th century. That was when poets such as Manuel Bandeira, Nicanor Parra, Pablo Neruda committed to a permanent attempt of avoiding the crystallization of the objects of poetry and of the act of writing poetry in itself. A dialectical exercise that always keeps in tension poetry and its destruction, poetry and anti-poetry.

Key words: Modernity, Poetry, Romanticism, Vanguard.

Para começar estas especulações teóricas sobre as noções de poesia e antipoesia lembramos algumas reflexões feitas por Friedrich Schiller em seu ensaio *Sobre poesia ingênua e sentimental*, no qual o autor aponta para uma crise do sujeito moderno: a natureza não é mais uma parte constitutiva do homem como fora para os antigos, cuja cultura não havia degenerado de todo a sensibilidade e o sentimento ingênuo, bases de sua vida social e de sua mitologia. A natureza, para Schiller, é sempre maior e mais nobre que a arte, e é do lado da primeira que devemos estar, encarando sua ingenuidade (espontaneidade e perfeição) desde um ponto de vista moral, e não estético, pois o que existe nela de admirável são as ideias que temos a seu respeito, e não sua existência em si mesma. Assim, Schiller se utiliza de uma contradição aparente para reforçar que sua teoria da poesia sentimental — aquela que procura uma emoção lírica através da arte e da razão — é fundamentalmente idealista.¹ O conceito de natureza elaborado por Schiller subentende uma natureza perfeita, por isso os atributos que admiramos nos objetos da natureza são os atributos que nos faltam. O homem moderno deve reconhecer a perda da natureza, a discordância que temos com nosso próprio ser; devemos constatar que somos seres imperfeitos e finitos, conclusão a que também chegou Descartes, por outras vias, na sua terceira meditação metafísica, tomando como parâmetro a perfeição e infinitude de Deus. Surge daí a necessidade do sujeito de se deslocar para fora de si, de estabelecer relações com o mundo, com a linguagem, com a sociedade; em suma, a necessidade do sujeito se relacionar com os objetos exteriores. As operações poéticas pensadas por Schiller têm como fundamento a cisão constitutiva entre homem e natureza. A condição melancólica e nostálgica do homem moderno em relação à sua natureza perdida transforma o trabalho do poeta em operação reflexiva. Schiller descreve a experiência moderna como uma experiência baseada na cultura e no artifício, reconhece as transformações que a cultura opera no espírito humano, mas ignora as transformações da própria natureza que sofre a ação da cultura, o que, uma vez considerado, nos leva a pensar, desde uma perspectiva romântica, que não seria exatamente a perda da natureza o que

¹ O poeta sentimental, segundo Schiller, se relaciona — por meio da reflexão — com uma natureza idealizada que remonta à antiguidade; afirmar esta relação como uma construção ou posicionamento moral equivale a negar uma essência imutável da natureza e revelar um pressuposto ontológico elaborado a partir de uma prática que não se limita apenas ao trabalho intelectual, mas que se estende para a vida privada e para os costumes cotidianos.

constitui a experiência do sujeito moderno, mas a perda de *uma certa natureza*, não menos idealizada, com as quais os antigos se relacionavam. Tendo, portanto, como eixo paradigmático da criação poética uma natureza idealizada, Schiller instaura uma tensão permanente entre ideal e realidade. Esse ideal é, ao mesmo tempo, uma crítica de Schiller à condição do homem na modernidade e uma hipostasia de um conceito transformada em princípio criativo. Proveniente de um aparente paradoxo, a teoria estética de Schiller se torna um princípio de organização de vida. A visão romântica da realidade se converte numa ética cujo exercício poético é simultaneamente exercício crítico dessa realidade. Para tanto, o poeta faz um movimento de saída de si em direção aos objetos do mundo exterior e nesse mesmo movimento ele próprio se vê como objeto. Daí a referência feita por Rimbaud aos poetas românticos na conhecida carta de 15 de maio de 1871, endereçada a Paul Demeny, em que o reconhecimento de que “eu é um outro” explica a lição tomada por Rimbaud dos românticos, segundo a qual “a canção é muito poucas vezes a obra”. A leitura de Rimbaud destaca a dimensão ética da poesia romântica que serve a seus interesses de legitimar a participação do poeta na *pólis*, e, conseqüentemente, sua função social. “A arte eterna teria suas funções, escreve Rimbaud, como os poetas são cidadãos”. Com essa fórmula, o poeta e militante da Comuna de Paris se contrapõe à experiência estética pura, separada da práxis vital, desenvolvida pelo esteticismo, ilumina os princípios românticos de união entre arte e vida, de descentramento do sujeito e de busca por novas “ideias e formas” que atendessem à sua subjetividade e sensibilidade críticas. O pensamento “cantado e comprometido” dos românticos a que Rimbaud se refere não tem implicação direta em uma ideia fechada de obra; a canção nem sempre é o poema. O título de “rei dos poetas”, concedido por Rimbaud a Baudelaire em sua carta, vem seguido de uma ressalva: apesar de ser o rei dos poetas, ele viveu em um meio demasiado artístico. Contudo, a perda da *aura* do poeta é um preço que Baudelaire esteve disposto a pagar, um preço alto, mas que, segundo Walter Benjamin, é a lei de sua poesia. O gesto de enfrentamento da modernidade de maneira crítica, quase mortal, é encarado por Baudelaire como um ato de heroísmo. “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica” (BENJAMIN, 2000, p. 14), escreve Benjamin, em seu ensaio *A modernidade e os modernos*, em que o comportamento artístico de Baudelaire, bem como sua produção poética, aparece

como peça chave na construção do pensamento do filósofo a respeito da poesia moderna. Para Benjamin, depois de um entusiasmo inicial, de uma euforia que o fez contemplar os aspectos integrantes da modernidade, como o advento das multidões e a escalada exponencial do sistema econômico capitalista, Baudelaire vislumbrou por fim o desencanto e o tédio, passando então a criticá-los com as armas que a própria modernidade lhe oferecia, como quem produz um antídoto a partir do próprio veneno. O que está em jogo, portanto, no embate de Baudelaire com a modernidade é, em última análise, a afirmação de um *sujeito ético*. É nesse sentido que a construção teórica da carta de Rimbaud parece querer apontar. O futuro da poesia passa pela criação de novas ideias e formas capazes de contemplar uma experiência do sujeito fora de si. A experiência estética não se resume ao poema e este não se limita a existir como uma obra fechada, regida por regulamentos internos, cujo conteúdo é a própria arte, talvez por isso Rimbaud termine sua carta anunciando sua ida à Paris, uma vez que também os poemas que ilustram sua dissertação sobre “poesia nova” projetam os seus ideais de poeta e cidadão comprometido. Ao menos dois dos movimentos de vanguarda do século XX, dadaísmo e surrealismo, seguem os passos de Rimbaud e do romantismo. A saída de si do sujeito lírico, empreendida pelos românticos, ganha proporções ainda maiores. Paralelamente ao desalojamento do sujeito lírico de uma “interioridade pura” (COLLOT, 2013, p. 22), os modernos se afastam pouco a pouco de uma ideia de “poesia pura”, cuja radicalização é a “antipoesia” das vanguardas.

No ensaio “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia”, Walter Benjamin descreve o que seria uma passagem do surrealismo da esfera da arte para a esfera da política. Os indícios dessa passagem são: a implosão do domínio da literatura e a radicalização do *modo de vida* surrealista. No processo de politização do surrealismo o que importa em definitivo não é tanto a produção de obras de arte, mas a prática de determinadas experiências. Benjamin entende que a tarefa surrealista mais autêntica é mobilizar a energia da embriaguez para a revolução, operando uma transformação das opiniões e não das relações externas. Sua análise está menos interessada no surrealismo como manifestação artística do que como manifestação política. Ela prioriza as experiências de um modo de vida, isto é, o comportamento social e a organização das ideias de um grupo em favor da revolução; é uma análise materialista e antropológica, assim como a

própria experiência do surrealismo.² O texto publicado em 1929 defende, a partir das experiências surrealistas, o surgimento de uma “política poética”. É o que se discute anos mais tarde, em 1935, no texto que abre o primeiro número da revista *Caballo verde para la poesía*, publicada em Madrid, sob a direção de Pablo Neruda:

É muito conveniente, em certos momentos do dia ou da noite, observar profundamente os objetos em repouso: as rodas que viajaram longas distâncias empoeiradas, suportando grandes cargas vegetais ou minerais, sacos de carvão, barris, cestas, os cabos e alças dos instrumentos do carpinteiro. A partir deles vem o contato do homem e da terra como uma lição para o torturado poeta lírico. As superfícies usadas, o desgaste que as mãos infligiram sobre as coisas, a atmosfera muitas vezes trágica e sempre patética desses objetos infunde uma espécie de atração não negligenciável para a realidade do mundo. A impureza confusa dos seres humanos é percebida neles, o agrupamento, uso e desuso de materiais, pegadas e dedos, a constância de uma atmosfera humana inundando as coisas de dentro para fora. Assim seja a poesia que buscamos, passada como por um ácido pelos deveres da mão, penetrada pelo suor e pela fumaça, cheirando a urina e a lírio, manchada pelas diversas profissões exercidas dentro e fora da lei. Uma poesia impura como um terno, como um corpo, com manchas de nutrição e atitudes vergonhosas, com rugas, observações, sonhos, vigília, profecias, declarações de amor e ódio, feras, batidos, idílios, crenças políticas, recusas, dúvidas, afirmações, impostos. [...]

(NERUDA, 1935, p. 7, tradução nossa)³

² “Quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, bluff, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura —, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas.” (BENJAMIN, 1987, P. 23)

³ “Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. § La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. § Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. § Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecias, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. § [...]”

Baseada, como no romantismo, em uma relação entre sujeito e objeto, a poesia “impura como um traje” buscada pelos vanguardistas planeja reverter o paradigma instaurado por Friedrich Schiller. A natureza idealizada não é mais um parâmetro para juízo da realidade. A poesia não se mantém intacta nem é mais percebida como puro processo intelectual, separado de uma práxis, de modo que a crítica da realidade só é negativa na medida em que esta se distancia de um ideal pré-existente. Aqui o ideal dá lugar a uma poesia onde não existem pressupostos. A “lição para o torturado poeta lírico” de que fala Neruda se desprende dos objetos e corresponde materialmente às suas especificidades. A realidade é ela mesma matéria poética e o ideal dá lugar à vida e à contingência, como na teoria do poeta sórdido, formulada por Manuel Bandeira:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

[...]

(BANDEIRA, 1993, p. 205)

Em 1936, ano da eclosão da guerra civil espanhola, Paul Éluard faz uma conferência em Londres, em ocasião da Exposição surrealista, organizada por Roland Penrose. Nela, Éluard se posiciona, exatamente como Neruda, em favor de uma poesia que se abre para a comunidade e para a vida. “Chegou o tempo em que todos os poetas têm o direito e o dever de defender que estão profundamente fincados na vida dos outros homens, na vida

comum” (ÉLUARD, 1968, p. 513, tradução nossa).⁴ Não podemos deixar de lembrar a força e a influência que a figura de Paul Valéry exercia na poesia francesa a esta altura, e o quanto a conferência de Éluard tem de provocativa neste contexto, sobretudo quando diz: “Todas as torres de marfim serão demolidas, todas as palavras serão sagradas e o homem, estando enfim de acordo com a realidade, que é sua, não terá mais que fechar os olhos para que se abram as portas do maravilhoso” (ÉLUARD, 1968, p. 514, tradução nossa).⁵ Ir para a vida comum abre campos diversos de circulação da poesia, redistribui os papéis do poeta na sociedade, reconfigura os mecanismos de percepção crítica e reinterpreta os objetos da subjetividade lírica a partir de uma perspectiva terrena. “Depois de mais de cem anos, escreve Paul Éluard, os poetas desceram dos cumes sobre os quais acreditavam estar. Eles foram para as ruas [...]” (ÉLUARD, 1968, p. 521, tradução nossa).⁶ *Espanha no coração* (*España en el corazón*) e *Canto geral* (*Canto general*), de Pablo Neruda, são resultados dessa poética cujo funcionamento corresponde a um modo de vida ou a uma “política poética”, nos termos de Walter Benjamin. De certa maneira, essas obras reescrevem ou continuam a escrever o “Canto de guerra parisiense” de Arthur Rimbaud. Elas não podem ser lidas separadamente das circunstâncias histórico-sociais que as produziram como parte integrante de uma práxis vital. As “novas ideias e formas” são permanentemente buscadas, nunca encontradas. No seu livro *De volta ao fim*, Marcos Siscar escreve que “talvez possamos descrever a vanguarda, de modo mais preciso, como uma tentativa de acelerar a lógica do ‘transitório’ [...], de estabelecer uma estética e uma política da ‘atualização’” (SISCAR, 2016, p. 76). Isto se reflete na bibliografia dos poetas que Rimbaud chamou “videntes”, na diferença estética que existe entre *Flores do mal* e *O spleen de Paris*, entre *Uma temporada no inferno* e *Iluminuras*. Quando o ideal é abandonado, o que resta é uma eterna busca, uma mudança constante, que segue as contradições e intempéries da vida cotidiana e suas repercussões na sensibilidade e no espírito. A perda da *aura* do poeta e a não conformidade entre *canção* e *obra*, expostas por Baudelaire e Rimbaud, são retomadas pelas vanguardas e

⁴ “Le temps est venu où tous les poètes ont le droit et le devoir de soutenir qu’ils sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune.”

⁵ “Toutes les tours d’ivoire seront démolies, toutes les paroles seront sacrées et l’homme, s’étant enfin accordé à la réalité, qui est sienne, n’aura plus qu’à fermer les yeux pour que s’ouvrent les portes du merveilleux.”

⁶ “Depuis plus de cent ans, les poètes sont descendus des sommets sur lesquels ils se croyaient. Ils sont allés dans les rues [...]”

servem à constatação de que a poesia não existe em si mesma, não possui valores nem padrões definitivos. Nesse sentido, Tristan Tzara, num poema publicado em março de 1920, no sétimo número da revista *Dada*, afirma que “dada não é uma escola literária”, mas “o camaleão da mudança rápida e interessada” (TZARA, 1920, p. 5, tradução nossa).⁷ Nicanor Parra se apropria desta “política do transitório” e a sistematiza na organização de seu livro *Poemas e antipoemas (Poemas y antipoemas)*, publicado em 1954. Na primeira sessão do livro os *poemas* apresentam metro fixo, dentre eles o octossílabo e o hendecassílabo, dois dos versos mais tradicionais da poesia lírica em língua espanhola; no entanto o tom desses poemas é prosaico e nem sempre sua temática corresponde àquela recomendada nos tratados de versificação: versos de medida menor (como o octossílabo) para temáticas coloquiais e populares, versos de medida maior (como o hendecassílabo) para temas complexos e elevados. Instaure-se, a partir daí, uma tensão decisiva entre “velho” e “novo” ou entre “ideia” e “forma”. Os *antipoemas*, por sua vez, são aqueles em que a ruptura com a tradição se completa, e o metro fixo dá lugar ao verso livre. Com o abandono das métricas tradicionais, ficam de lado também os *topoi* da poesia lírica, muitas vezes encerrados num repertório vocabular cujo uso por si só definia a poeticidade de um texto. O poema “Advertência ao leitor” (“Advertencia al lector”) alerta para essa mudança no estado das coisas:

[...]

Segundo os doutores da lei este livro não deveria ser publicado:

A palavra arco-íris não aparece nele em nenhuma parte,

Menos ainda a palavra dor,

A palavra torquato.

Cadeiras e mesas é que figuram aos montes,

Caixões, utensílios de escritório!

O que me enche de orgulho

Porque, a meu modo de ver, o céu está caindo aos pedaços.

⁷ “[...] / *Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé* / [...] *Vive Dada. Dada n'est pas une école littéraire hurle*”

[...]

(PARRA, 1954, p.36, tradução nossa)⁸

Com o céu caindo aos pedaços, caem os deuses e tudo que representa um arquétipo da poesia como arte superior e intocável. A “antipoesia” seria, portanto, um exercício permanente de esvaziamento de arquétipos, uma tentativa de impedir a cristalização dos objetos da poesia e do próprio fazer poético. Ela é o terceiro estágio da autocrítica da arte iniciada pelos românticos, cujo primeiro estágio é a saída do sujeito lírico de uma interioridade pura e o segundo estágio a saída da poesia de uma poesia pura. O “antipoeta” foge constantemente da própria poesia, entrega-se a uma errância por terrenos desconhecidos; e, embora ele sempre volte ao seu ponto de partida, que pode ser pensado aqui como a escrita do poema ou a manifestação artística, ele jamais se permite traçar o mesmo caminho. Em regras gerais, esta é uma operação arriscada, e o antipoeta vive como “um bailarino à beira do abismo”. Esse risco de cair no abismo é antes procurado do que evitado. É condição para que a poesia mantenha-se sempre no limite de si mesma, no limite de deixar de ser poesia, para se renovar a cada instante. Rimbaud, nesse sentido, foi um bem sucedido “antipoeta” dentre os modernos, pois foi capaz de saltar de cabeça no abismo, sem rodeios, para desaparecer para sempre na vida comum; contudo, no início, até mesmo ele tinha seu futuro como incerto: “Dentro de oito dias estarei em Paris”, ele escreve no fim de sua carta, e complementa com um titubeante e desconcertante “talvez”.

⁸ “[...] Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse: / La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte, / Menos aún la palabra dolor, / La palabra torcuato. / Sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡Ataúdes!, jústiles de escritorio! / Lo que me llena de orgullo / Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. [...]”

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes, tome I**. Paris: Gallimard, 1975.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Kreiger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2013

ÉLUARD, Paul. **Oeuvres complètes, tome I**. Paris: Gallimard, 1968.

NERUDA, Pablo. Sobre una poesía sin pureza. **Caballo verde para la poesía**, Madrid, n° 1, p. 7, out. 1935.

_____. **Canto general**. Ciudad de México: Ediciones Oceano, 1952.

_____. **España en el corazón. Himno a las glorias del pueblo en la guerra: (1936-1937)**. Santiago: Ediciones Ercilla, 1937.

PARRA, Nicanor. **Obra gruesa**. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

RIMBAUD, Arthur. **Poésies Complètes**. Paris: Léon Vanier, 1895.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

SCHILLER, Friedrich. **Poesía ingenua y poesía sentimental y De la gracia y la dignidad**. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalleObraForm.do?select_action=&co_obra=5929

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TZARA, Tristan. **Manifeste du mouvement dada**. Dada, Paris, n° 7, p. 5, mar. 1920.