



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

Distração: atitude heroica diante da metrópole

*Rafael Zacca Fernandes**

RESUMO

A propósito da distração como *ethos* heroico na modernidade, analiso: as mudanças perceptivas ocasionadas pelo avanço das forças produtivas no capitalismo; e a consequente captação dessa mudança por quatro poetas contemporâneos, a saber, Liv Lagerblad, Heyk Pimenta, Alberto Pucheu e Eucanaã Ferraz. Cada um destes poetas traz a distração não tanto como tema de seus poemas, mas, sim, como aquilo que Walter Benjamin classificou como forma interna. Em todos os casos, a distração aparece como força poética diante do perigo de aniquilamento nas grandes cidades. Essa reflexão serve de base para outra, ainda, a propósito da relação dos modos de fazer poéticos com a política, pensando com Jacques Rancière a sua tomada de posição na “partilha do sensível”. Por fim, uma retomada de Baudelaire, mestre da distração, se configura como inevitável.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea; Distração; Filosofia da arte; Partilha do sensível; Forma interna

ABSTRACT

Considering distraction as the heroic ethos of modernity, I intend to analyze the perceptive changes brought about by the advance of the productive forces under capitalism; and the subsequent apprehension of this change by four contemporary poets, namely Liv Lagerblad, Heyk Pimenta, Alberto Pucheu and Eucanaã Ferraz. Each of these poets brings distraction as what Walter Benjamin classified as inner form. In all cases, distraction appears as a poetic force before the danger of annihilation in big cities. This reflection is the basis for another, another, yet concerning the relations between poetry and politics, thinking with Jacques Rancière its position on the "distribution of the sensible". Finally, a resumption of Baudelaire, a master of distraction, seems to be inevitable.

KEYWORDS: Contemporary poetry; Distraction; Philosophy of art; Distribution of the sensible; Inner form

* Doutorando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (Bolsista CNPq). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. zacca.rafael@gmail.com

1 Esse um espasmo do coração minúsculo...

Apesar de o verbo “ligar” remontar, na origem latina [*ligare*], ao ato de união e de atadura, as expressões “ligado” e “desligado” são usadas contemporaneamente em função da operância e da inoperância. Como o um e o zero na linguagem eletrônica, eles sinalizam a passagem de energia ou o corte. No cotidiano, frequentemente podem servir como qualidades de um sujeito, simbolizando a sua atenção ou desatenção (diz-se do distraído alguém “desligado”, por onde energia não flui, alguém inoperante). É dentro desse campo polissêmico que a poeta Liv Lagerblad fala de um delicado desligamento de dois amantes:

foi necessário um bisturi
preciso e de aço cirúrgico
brilhando só lâmina
[...] quando fomos nós
delicadamente desligados

tão siameses, estávamos
(LAGERBLAD, 2014, p. 21).

É no mínimo curioso o diagnóstico de Jonathan Crary, de que em nossa época convivam uma fundação “na errância da atenção, na lógica do inconsequente, na sobrecarga perceptiva, na ética generalizada do ‘ir em frente’ e na celebração da agressividade”, e uma condenação, como patologia, das formas de comportamento caracterizadas sob o signo mais ou menos genérico do assim chamado “Transtorno de Déficit de Atenção” (TDA) (2013, p. 60). A Associação Brasileira do Déficit de Atenção define o TDA (hoje quase sempre identificado à hiperatividade) da seguinte forma:

O Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade (TDAH) é um transtorno neurobiológico, de causas genéticas, que aparece na infância e frequentemente acompanha o indivíduo por toda a sua vida. Ele se caracteriza por sintomas de desatenção, inquietude e impulsividade.¹

A especial atenção dada às crianças em idade escolar com relação ao TDA traz à luz a preocupação que se imiscui à falsa oposição entre nossa “fundação na errância da atenção” e na sua condenação como patologia: o TDA é frequentemente diagnosticado em alunos e filhos que mostram certa indisposição a seguir regras. Crary, em seu ensaio

¹ Disponível em: < <http://www.tdah.org.br/sobre-tdah/o-que-e-o-tdah.html> >. Acesso em: 20 jun. 2016.

sobre “A modernidade e o problema da atenção”, menciona um estudo contemporâneo sobre o TDA, que afirma que “o que é deficiente é o controle exercido sobre o comportamento por meio de normas”. O crítico declara que isso torna explícito “que a preocupação real é com a conduta regida por normas” (2013, p. 58-59).

O objetivo do ensaio de Crary é mostrar a emergência múltipla de discursos e práticas em torno do problema da atenção no contexto do auge do capitalismo e do avanço da expansão das cidades. Nesse contexto, a conclusão é de que:

No momento em que a lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer de maneira drástica qualquer estrutura estável ou durável da percepção, essa lógica impôs ou procurou impor simultaneamente um regime disciplinar de atenção. Foi no final do século XIX, nas ciências humanas e em particular no campo nascente da psicologia científica, que o problema da *atenção* tornou-se uma questão fundamental (CRARY, 2013, p. 35).

A vida produtiva nas fábricas e o deslocamento complexo na intrincada rede das cidades engendraram novos modos perceptivos na população europeia. Foi essa a época do surgimento de inúmeros cartazes que advertiam contra os acidentes que as máquinas e o emaranhado de ruas e trilhos poderiam causar. De certa forma, o surgimento das metrópoles marca uma espécie de trauma coletivo, a partir do qual os humanos modernos irão desenvolver uma série de comportamentos defensivos – pautados na capacidade dupla de atenção e de dispersão – com relação à cidade².

Em outras palavras, tornou-se cada vez mais nítido que a cidade era uma central de forças incontrolláveis. Mesmo sem a guerra (as guerras só alcançarão novamente a totalidade urbana com a Segunda Guerra Mundial), a cidade era (e segue sendo) a morada do perigo.

“Vi uma série de animais mortos”, diz Liv Lagerblad em seu poema aparentemente lírico. A voz do poema que falava do desligamento de dois amantes parece em determinado momento distrair-se com a morte:

[...] em maioria
vespas e abelhas
também
um morcego às três da tarde
trombando num poste
indo ao chão, tonto

² Para um exame mais detido desse trauma, cf. CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Principalmente os capítulos “O retrato do corpo humano”, de Tom Gunning, e “O cartaz na Paris fim-de-século”, de Marcus Vernhagen.

trouxe o morcego
nas mãos em concha
e o pousei na cama
e esperei pacientemente
até que estancasse
a respiração
observei o peito
que era essa frequência
oscilatória, na qual
tudo parece dançar
e então seu gradativo
apaziguar
até um fim

o peito reticente do animal
parou de inflar-se
e usei as unhas para abrir
o peito como fosse fruta
a entranha e os tubos digestivos
tão bonitos na minúcia de serem

minúsculos e meigos

o coraçãozinho
por algum reflexo
bateu uma vez mais
depois de muito tempo
já estando o peito aberto
e aquela uma pulsão
sem vida porém
pulsão de fato
aquilo foi o amor
(LAGERBLAD, 2014, p. 22-23).

Por que um poema de amor precisa falar de animais mortos? Por que o amor se identifica, no poema, com a última batida do coração do morcego? Não resta dúvida: para Liv, a imagem do amor, na grande cidade, só aparece como plena na figura de um choque.

O poema se deteve longamente no corpo agonizante do morcego. O animal atraiu a distraída para o perigo. Não se trata aqui do amor burguês da vida privada e segura. “É isso / esse um espasmo”, completa Liv, acerca do coração minúsculo, na última estrofe do poema, “o que andei buscando / nos teus pelos negros / ébria dos teus cheiros”. A poeta buscou, no corpo erótico, tanto o amor como o perigo. E os alcançou por meio da distração. Pois o distraído se move na cidade não por uma atenção sóbria, mas por uma embriaguez análoga ao que chamamos instinto, característica do charme que o erótico desperta nos sentidos do amante.

A distração não é o tema do poema, nem é por ele abordada diretamente. Ela só pode ser concebida no modo com que Liv aborda outros problemas, como o do amor, ou o dos animais mortos. Em outras palavras, ela é forma interna, na medida em que estabelece as relações entre as palavras e as coisas.

Uma vez estabelecida como forma interna, como um modo de fazer do poema, a distração interfere mais diretamente no que Jacques Rancière denominou “partilha do sensível”. Segundo o filósofo, essa partilha é “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). Tal sistema evidencia certa “estética da política” que media os lugares de visibilidade e invisibilidade daqueles que compõem o próprio corpo político. “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (2009, p. 15).

Nessa perspectiva, a atitude política, que toma parte em favor de um modo de vida que contemporaneamente é alvo de práticas disciplinatórias a que tentam submeter alguns grupos, não é aquela que *representa* a possível vitória desses grupos, mas aquela que reinsere no sensorio coletivo novas formas a partir dos modos de fazer desses grupos. Nesse sentido, a forma interna do poema é mais política que a representação discursiva porque *toma parte* na partilha do sensível, sugerindo (ou engendrando) novas formas. Nas palavras de Rancière, a estética da política:

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas” [...]. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Já que o perigo e a distração operam no poema de Liv, podemos dizer que o modo como são operados interfere no próprio modo como os percebemos. No que isso implica, é o que veremos, e é por isso que aqui não se procurará tanto a atitude da distração tal como pode ser vista nos personagens poéticos, mas na escritura mesma de quatro poemas contemporâneos.

Distrair-se diante do perigo pode sugerir a imagem do louco ou do corajoso. Na figura do herói, principalmente do herói moderno, frequentemente essas características se confundem: ele é louco porque corajoso, e corajoso porque louco. Talvez Dom Quixote seja o ancestral fundador desse personagem. Seja como for, os perigos enfrentados pelo distraído na metrópole não são tanto os perigos de um moinho de vento como os de um verdadeiro gigante.

2 ...versus a “segunda natureza”

Em seu ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin definiu o universo metropolitano capitalista como uma espécie de “segunda natureza”. O filósofo tinha em mente, então, que a necessidade de construir cidades foi engendrada como reação ao medo diante do que as pessoas concebiam como forças “naturais” incontroláveis, como as adversidades ecológicas, a violência dos próprios homens contra os homens e o ataque de outros animais. No processo de distanciamento com relação a esses perigos naturais, no entanto, alguma coisa fugira do controle:

[A técnica emancipada] se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a apreender, como outrora diante da primeira (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Poderíamos acrescentar uma lista de alguns desses novos perigos “naturais”: explosões de gás e de esgoto, enchentes, deslizamentos, quedas de energia, acidentes de carro, atropelamentos, violência urbana. Mesmo o simples deslocamento na cidade, ainda que em segurança, envolve uma série de forças que não se pode controlar. E uma simples caminhada na massa amorfa de milhares de anônimos é o suficiente para despertar a sensação de que cada um é um criminoso em potencial. Eis a origem do romance policial: a multidão se tornou, na modernidade, o abrigo seguro do criminoso³.

Diante de tamanha complexidade, Benjamin chega à conclusão de que o cinema se põe a serviço de um aprendizado: frente ao mundo moderno; tanto sua produção (que se fia na técnica moderna) quanto sua recepção (dada pelo choque das imagens

³ “A massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais” (BENJAMIN, 1989, p. 38).

ultrarrápidas contra a retina) “fazem do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas” (1994, p. 174).

Para Benjamin, a estrutura sensória sofre uma grave transformação na modernidade. O próprio corpo humano é compreendido pelo filósofo como um corpo histórico; de modo que, antes habituado ao recolhimento, esse novo corpo, saturado de estímulos e defesas, se condicionou a outra forma de percepção: a distração. “A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado” (1994, p. 194).

Para Jonathan Crary, essa transformação relaciona-se com o surgimento de um campo social cada vez mais impregnado de informações sensoriais. “O capital, como processo de troca e circulação aceleradas, produziu no homem essa capacidade de adaptação da percepção, e tornou-se um regime de atenção e distração recíprocas” (2013, p. 53). Quanto mais o capital cresce e engendra um campo hiperestimulado, mais precisa conter essa força que libera, mediante as práticas de disciplinarização dos corpos. Para o capital, a distração não é produtiva, e precisa ser controlada (para Benjamin, certamente apoiado nos diagnósticos de Marx, existiria um perigo ainda maior, para o capitalista, no modo perceptivo distraído engendrado nas massas urbanas: ele exigiria uma transformação das relações de produção) (1994, p. 194). Ao mesmo tempo, esse crescimento engendra um corpo com capacidade de atenção extrema, o que precisa ser compensado, do ponto de vista do poder, por distrações frívolas. Segundo Crary: “diferentemente de qualquer modelo anterior de visualidade, a mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva” (2013, p. 53).

Dessa forma, nem a atenção pela imersão absoluta no objeto contemplado nem a distração que não se coloca por muito tempo diante de um problema dado são interessantes para o capitalismo, já que se configuram como inoperantes. A força de trabalho, para operar na divisão capitalista do trabalho, precisa ser disponível: dispersiva e atenta, em um balanço de forças.

Com relação à distração, segundo Crary, em meados do século XIX:

A desatenção, em especial no contexto das novas formas de produção industrial em grande escala, começou a ser tratada como um perigo e um problema sério, embora, com frequência, fossem os próprios métodos modernizados do trabalho que produzissem essa desatenção. Seria possível dizer que um aspecto crucial da modernidade é uma

crise contínua da atenção, na qual *as configurações variáveis do capitalismo impulsionam a atenção e a distração a novos limites e limiares*, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informação, respondendo em seguida com novos métodos para administrar e regular a percepção (2013, p. 36)⁴.

Se tomamos as forças incontroláveis da segunda natureza como análogas às da primeira, é possível dizer que diante daquela também enfrentamos forças mitológicas. A distração, dessa forma, na modernidade, se torna *uma atitude heroica diante do mito*. Ela pode, inclusive, retrospectivamente, ser entendida como um recurso homérico, pois em Homero penetra a trama heroica sutilmente. Seja na descrição demorada do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, que parece se perder em suas próprias imagens (a descrição entrecorta a narrativa por cerca de 130 versos)⁵, seja na atitude de Odisseu, na *Odisseia*, de perder-se de seu caminho (não foi apenas Poseidon que atrasou o seu retorno: o herói parecia regozijar-se nas ilhas em que parou, chegando a ficar meses na ilha de Circe, só retornando quando advertido por seus companheiros de viagem). Mesmo a Guerra de Troia fora vencida mediante a distração dos heróis de Troia (graças ao famoso cavalo de madeira), assim como Odisseu distraía Polifemo para lográ-lo⁶.

A distração é ainda mais heroica na cidade grande. Se a emergência dos perigos metropolitanos e a disciplina do capital engendram sujeitos capazes de certa atenção dispersiva que devem se habituar a dobrar o perigo para o *uso* da cidade (a visão utilitária da metrópole), a distração resplandece simultaneamente como um campo de possibilidades e uma interrupção da normatividade.

Benjamin escreveu, em sua “Paris do Segundo Império”, que as descrições mais impressionantes da cidade vieram daqueles que se encontravam imersos em seus próprios pensamentos e em suas próprias preocupações⁷. Tinha em mente as descrições de escritores como Charles Dickens e Charles Baudelaire na época do florescimento das

⁴ Grifo meu. A esse respeito, Crary disse ainda que “a atenção tornou-se, assim, um modo impreciso de designar a capacidade relativa de um sujeito para isolar seletivamente certos conteúdos de um campo sensorial em detrimento de outros, a fim de manter um mundo ordenado e produtivo” (2013, p. 39). Os limites e os limiares a que chegam as configurações contemporâneas de nosso modo de produção são mais visíveis no campo sensório das relações humanas. De modo que se, na vida prática, as pessoas têm suas energias potenciais de distração e atenção condicionadas a um balanço disciplinar, nas suas produções de linguagem e nas suas produções estéticas, essa energia tende a ser menos refreada.

⁵ Cf., por exemplo, a tradução de Haroldo de Campos (2002), v. 478-606.

⁶ Trata-se, no primeiro caso, do canto X, e, no segundo, do canto VIII. Cf. tradução de Trajano Vieira (2012). Se na poesia homérica, no entanto, a distração precisa ser vencida, o que se verifica nesses poemas contemporâneos é justamente o contrário. É o distraído quem desafia as forças míticas.

⁷ “As descrições reveladoras da cidade grande [...] procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações” (BENJAMIN, 1989, p. 69).

primeiras metrópoles modernas. Talvez siga sendo assim em nosso século. Em seu livro *Mais cotidiano que o cotidiano* (2013), o poeta Alberto Pucheu se propõe a submergir na vida cotidiana da cidade para alcançar o cotidiano “puro”. O poeta, no entanto, apresenta o seu livro com versos dedicados à atividade do surfe. Por quê?

É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo. É preciso aprender.
Há dias de sol por cima da prancha,
há outros, em que tudo é caixote, vaca,
caldo. É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, é preciso aprender
a persistir, a não desistir, é preciso,
é preciso aprender a ficar submerso,
é preciso aprender a ficar lá embaixo,
no círculo sem luz, no furacão de água
que o arremessa ainda mais para baixo,
onde estão os desafiadores dos limites
humanos. É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, a persistir, a não desistir,
a não achar que o pulmão vai estourar,
a não achar que o estômago vai estourar,
que as veias salgadas como charque
vão estourar, que um coral vai estourar
os miolos – os seus miolos –, que você
nunca mais verá o sol por cima da água.
É preciso aprender a ficar submerso, a não
falar, a não gritar, a não querer gritar
quando a areia cuspir navalhas em seu rosto,
quando a rocha soltar britadeiras
em sua cabeça, quando seu corpo
se retorcer feito meia em máquina de lavar,
é preciso ser duro, é preciso aguentar,
é preciso persistir, é preciso não desistir.
É preciso aprender a ficar submerso
por algum tempo, é preciso aprender
a aguentar, é preciso aguentar
esperar, é preciso aguentar esperar
até se esquecer do tempo, até se esquecer
do que se espera, até se esquecer da espera,
é preciso aguentar ficar submerso
até se esquecer de que está aguentando,
é preciso aguentar ficar submerso
até que o vulcão de água, voluntarioso,
arremesse você de volta para fora dele.
(PUCHEU, 2013, p. 9-10).

Para enfrentar as forças míticas da metrópole, Pucheu precisa submergir, não apenas na cidade. O distraído pode ser entendido aqui como aquele que imerge em si mesmo. Mesmo que as forças mitológicas ameacem o herói, ele não deve ceder à

tentação de buscar segurança. Ele precisa permanecer submerso, até que um evento exterior (como o morcego de Lagerblad) o expulse para fora de si.

Poderíamos perfeitamente imaginar esse poema traduzido para a linguagem urbana. “É preciso resistir, quando seu corpo se retorcer feito máquina de lavar debaixo de um caminhão.”. No entanto, a distração, enquanto forma interna do poema, exige que ele trate de outro assunto. O surfe é o que permite olhar para a cidade como se a víssemos de relance, em meio a tropeços na calçada.

Aí se encontra a atitude homérica diante da cidade-mar. O herói sabe que o verdadeiro perigo é muito maior. Ao parafrasearmos outro livro de Pucheu, podemos dizer que o herói contemporâneo é aquele que deixa a “fronteira desguarnecida”. O herói se coloca no centro de forças que o empurram para a morte, e resiste.

3 A criança no limiar das formas

Quando Benjamin avaliou as descrições dos distraídos como as mais impressionantes com relação à cidade, talvez tivesse em mente que o distraído rompe com a lógica utilitária do espaço urbano; ao ignorá-lo por algum tempo ou em alguns aspectos, ele tem a possibilidade de olhar para esse espaço como se o visse pela primeira vez. Como a criança, o distraído tem de se confrontar com o mundo material como se não soubesse operá-lo. Ele se encontra na posição de um novo aprendiz.

O distraído, traduzido na imagem da criança, pode ser percebido de maneira muito original no poema “Lixeiros”, de Heyk Pimenta. Nele, o poeta conta a história de uma infância em meio a um subúrbio onde “cabia muito lixo”. As imagens oscilam entre a nostalgia a propósito de um grupo de crianças e o realismo cru de um bairro entregue às moscas. Em meio a esse cenário, o poeta recorda:

as crianças corriam
atrás do caminhão de lixo
gritos de criança
perguntando aos gritos

tem brinquedo
dá brinquedo

e não havia
e não havia

os brinquedos do lixeiro
vinham do lixo dos ricos

um lixo com brinquedos
o saco rasgava
antes de cair na prensa
e pulavam brinquedos e brinquedos
(PIMENTA, 2014, p. 18).

Em nenhum momento a palavra “lixeiros” é usada no poema para designar os profissionais que recolhem o lixo. Ela aparece somente no título. No poema existe apenas “o lixeiro”. Não restam dúvidas, são as crianças os lixeiros. São elas que espreitam o lixo, atrás de brinquedos (esta é a palavra que se oculta no título). A criança pobre diante do lixo é quem veste a máscara do herói: e a atitude heroica está em “Lixeiros” como a distração das crianças.

via cheirando esgoto os cavaleiros do zodíaco
era choroso
colorido na TV na manchete
tinha que ir à casa do preto
para ver
a irmã grávida o desenho
não tinha manchete na minha TV
e tinha o preto
com um pau grande
de criança que não sabe ler

[...] havia o johnny apanhando do padrasto
com chutes na bunda e fio de rádio
o johnny correndo de casa
esperando a cachaça dormir
a cachorra da comida azeda
magra e grávida igual à irmã do preto
meu minigame enchendo a varanda de casa
o único da rua
16 jogos iguais
e campeonato de minigame

e eu brincando com o preto
sentado em sua barriga
fazendo cócegas
(PIMENTA, 2014, p. 21-22).

O título do poema é o que permite ver na imagem do lixo a criança, e na imagem da criança, o lixo. Em uma sociedade de classes não existe tal coisa como “a criança”: a criança sempre nasce, e se forma, no interior de uma classe. No poema de Heyk, a criança proletária transforma o resíduo da sociedade em matéria lúdica, com a mesma força com que o capitalismo tenta reduzir a criança proletária a mero germe de força produtiva.

cheirando lixo em dia de semana e
em fim de semana
jogando bola
de sapatão

mas corriam e perguntavam ao lixeiro
pediam ao lixeiro

dá brinquedo
tem brinquedo

eu olhava
até corria
mas não gritava
não acreditava nos brinquedos
(PIMENTA, 2014, p. 19).

Se em Lagerblad a atitude heroica se dá por meio de um abandono distraído do corpo, e em Pucheu pela imersão distraída, no poema de Heyk ela se mostra como a possibilidade da brincadeira diante do lixo acumulado. O último verso do poema, estranhamente otimista (outra vez, o que lampeja aqui é a figura do choque que acomete o distraído), aposta na possibilidade não apenas da brincadeira, mas também do amor: “o preto foi meu primeiro namorado” (PIMENTA, 2014, p. 22).

É preciso ainda que se diga: a distração como forma interna de uma forma artística sugere, quando referente ao próprio universo da arte, algo ainda mais radical. Ela exige a dissolução das fronteiras que separam as formas. Elas se tornam brinquedos nas mãos de crianças. Colocando em outros termos, se o distraído deixa a “fronteira desguarnecida”, enquanto força poética, ele deixa as próprias definições poéticas ameaçadas.

Tudo isso é deduzível dos poemas tratados até aqui. É, no entanto, em um poema mais conciso que essa consequência fica mais clara. Em “Graça”, Eucanaã Ferraz escreve:

Milhões de palavras derramadas inúteis
mas teu rosto não. árvores tombadas livros
partidos tudo se vende mas teu rosto não;
sangue de cidades e crianças mas teu rosto
segue limpo; em cada canto um inimigo;
no teu rosto não; rosto onde não cabe a guerra;
rosto sem irmão; teu rosto
o teu nome o diz.
(FERRAZ, 2015, p. 69).

Esse poema, que poderíamos classificar como lírico, é construído sobre o motor épico. As forças da guerra (e, por que não, da história) se mostram nele como raramente vemos em um poema desse tipo. Ainda que pela negação, elas é que velam o rosto do qual se quis dizer. Esse rosto, imagem de tudo o que seria contrário às ações violentas dos homens, é como um centro de gravidade que atrai as forças ameaçadoras daquilo que chamamos aqui de “segunda natureza”. Na secreta atitude épica, o poema lírico rompe as suas barreiras e, de certa forma, nos exige outras formas.

Mais uma vez, a própria forma interna ameaça a forma dos poemas. Essa força que pressiona de dentro do próprio poema irrompe no espaço sensível e se coloca como promessa, na contramão dos discursos de contenção de todo aquele que não concorda em perpetuar a lógica produtiva do capital. Ela se faz sentir nos próprios poetas de que tratamos, que não se limitam a fazer/pensar o poema tradicional: Liv Lagerblad é, além de poeta, artista plástica; Alberto Pucheu insiste há anos em fundir as formas da escrita filosófica e da escrita poética, além de pensar também nas interseções entre prosa e verso; Heyk Pimenta tem pensado a escrita em campo ampliado, em novos suportes e novas formas de visibilidade; Eucanaã Ferraz tem participação em diversas letras de música.

Na fusão das formas, na potência de indistinção, algum arranjo político emerge como possibilidade. Segundo Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*,

É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

É isso que tem em mente Rancière em seu artigo “The aesthetic revolution and its outcomes”. A autonomia da arte não é necessariamente a contraposição da promessa da política: ambas podem coabitar justamente onde “a autonomia é a autonomia da experiência, não da obra de arte” (2002, p. 134)⁸. É o modo de fazer autônomo que participa da partilha do sensível. Para o filósofo francês, quando se interfere nas delimitações das formas, é “todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra” (2009, p. 23). Ainda que permaneçam poemas visíveis em suportes

⁸ Tradução livre.

tradicionais, há algo que permanece misterioso neles: o fato de conseguirem colocar em movimento uma força que ameaça essas formas.

Ao pressionar o poema contra o limite da forma, essa força coloca o espectador no escuro: como a criança, ele precisa aprender novamente a se mover não apenas entre as formas artísticas, mas nos regimes mesmo de sensibilidade. Nas palavras de Rancière, “formas de arte devem ser modos de educação coletiva: tanto a produção industrial quanto a criação artística estão comprometidos em fazer alguma coisa além do que elas fazem: criar não apenas objetos, mas um sensorio, uma nova parte da percepção” (2002, p. 140)⁹. Como o cinema, para Benjamin, diante das forças míticas da “segunda natureza”, esses poemas propõem um retorno a um verdadeiro aprendizado das mais profundas convulsões sociais que se colocam em nossas inerções.

4 Charles Baudelaire: um esgrimista no escuro do auge do capitalismo

A atitude heroica da distração conheceu o seu mestre no auge do capitalismo. A mesma época que gerou o trauma coletivo do surgimento das metrópoles serviu de fundamento para o estabelecimento de um poeta lírico extremamente sensível às suas vicissitudes. A força com que esse trauma afetou Charles Baudelaire, que, ademais, parece ter buscado o confronto com essas forças urbanas incontroláveis, se fez sentir nos seus contemporâneos. O trabalho de Walter Benjamin documentou o testemunho daqueles que perceberam como o choque penetrou profundamente a persona Baudelaire. Em “Sobre alguns temas sobre Baudelaire”, ele diz:

Baudelaire fixou esta constatação [da falha de resistência ao choque] na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico. Este depoimento sobre si mesmo, confirmado por declarações de muitos contemporâneos, é da maior importância. Tomado pelo susto, Baudelaire não está longe de suscitar-lo ele próprio. Vallès fala de seus gestos excêntricos; baseado em um retrato feito por Bargeot, Pontmartin afirma ser a sua fisionomia confiscada; Claudel enfatiza o tom de voz cortante que utilizava em conversa; Gautier fala das “cesuras” e de como Baudelaire gostava de utilizá-las ao declamar; Nadar descreve o seu andar abrupto. (BENJAMIN, 1989, p. 111).

⁹ Tradução livre.

Na “Paris do Segundo Império”, Benjamin explicou que a vida de Baudelaire estava em sintonia com seu trabalho. Nos seus últimos anos, já muito doente, o poeta fugia dos credores e tinha grandes desavenças com a sua amante. Ele reproduzia, com sua prosódia inconstante, os choques que suas preocupações causavam em sua consciência. Como esgrimista (o poeta tinha aulas de esgrima de fato, além de ter comparado o movimento de sua pena ao das estocadas no poema “O Sol”), Baudelaire aparava esses choques. Por isso seus poemas se assemelhavam, para Benjamin, a uma série de pequenas improvisações. Daí resultam as diferentes versões de seus poemas, preocupadas com os aspectos aparentemente mais insignificantes. Baudelaire foi abandonando o modo de vida burguês ao longo de sua trajetória, despindo-se inclusive de seu meio de trabalho, já sem mesas ou bibliotecas, e construindo uma imagem da rua como seu verdadeiro refúgio. É na rua que Baudelaire topa nas calçadas com seus versos, como que por acidente. Como a multidão, que aprendeu a desviar dos bondes enquanto olha as horas no relógio de bolso, o poeta aprendeu a versificar enquanto foge de suas preocupações:

Um traço importante do Baudelaire real – daquele que se entrega à sua obra – [...é o] da distração. É a eles [aos distraídos] que faz jus a imagem da “estranha esgrima”¹⁰; Baudelaire teve em mira o seu comportamento, que é tudo menos o do observador. [...] O Baudelaire-poeta reproduz, nos artifícios da sua prosódia, os golpes com que as preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhecer sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações. [...] As incursões em que se deparava com os frutos de suas preocupações poéticas pelas esquinas de Paris nem sempre eram voluntárias. (BENJAMIN, 1989, p. 69-70).

A contraposição de coisas, sensações e ideias opostas é comum na poética de Baudelaire. A prosódia do poeta corresponde à inserção do choque no centro de sua atividade poética.

O Sol

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,

¹⁰ Referência à primeira estrofe de “O Sol”.

Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
Ele dissolve a inquietação no azul céu,
E cada cérebro ou colmeia enche de mel.
É ele quem remoça os que já não se movem
E os torna doces e febris qual uma jovem,
Ordenando depois que amadureça a messe
No eterno coração que sempre refloresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.
(BAUDELAIRE, 1995, p. 170).

Eis o olhar distraído, e submetido ao choque, de Baudelaire, operando secretamente na relação entre as coisas, e mesmo em sua constituição interior, tanto como palavras quanto como coisas. Se, na primeira estrofe de “O Sol”, o astro rei aparece impiedoso (*cruel*) sobre a cidade e os campos, na segunda estrofe é um pai generoso (*père nourricier*). Se, por um lado o poeta tropeça em palavras da maneira mais mundana, como o faz com as calçadas (*Trébuchant sur les mots comme sur les pavés*), por outro lado, o mesmo movimento o transporta para imagens oníricas e de fantasia, “topando em imagens desde há muito já sonhadas” (*Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*).

As palavras escolhidas se contrapõem: à morbidez (*chloroses*), o poeta contrapõe a nutrição (*nourricier*); aos vermes (*vers*), as rosas (*roses*); ao remoçar (*rajeunit*), as muletas (*béquilles*). O movimento do próprio sol do poema acompanha, oscilante, as escolhas gramaticais de Baudelaire, fazendo redimir (enobrecer, *Il ennoblit le sort*) as coisas mais abjetas (*vis, viles*), para finalmente adentrar tanto os palácios como os hospitais.

Até mesmo uma única palavra conhece a variação: a palavra *vers* encontra pelo menos três de suas formas em três versos diferentes. No último verso da primeira estrofe, “*Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*”, ela aparece como “versos”. No segundo da segunda estrofe, “*Eveille dans les champs les vers comme les roses*”, como vermes. E no seguinte, “*Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel*”, com o sentido de volta aos céus.

Em Baudelaire, o distraído, o poeta e o sol são correspondentes. Essa impressão o afetava tão profundamente, que vida, obra e coisas tendiam à indistinção. *As Flores do*

Mal conheceram a condenação nos tribunais e a fortuna das grandes bibliotecas, tanto quanto o poeta não conheceu apenas a vida burguesa da infância, mas também a espoliação da experiência da idade madura. Como o sol, experimentaram a dissolução das formas. No caos do auge do capitalismo, Baudelaire era um esgrimista no escuro, estocando as formas do poema e as formas da vida, sem saber se a carne que sangrava era amiga ou inimiga. E o mesmo impulso que o tomou se faz sentir hoje, uma vez que as forças sociais que ameaçavam a sua época ainda nos ameaçam.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAMPOS, Haroldo. *Ilíada de Homero*: vol II. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002.

CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema da atenção. In: CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERRAZ, Eucanaã. *Escuta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Ed 34, 2012.

LAGERBLAD, Liv. *Poemas*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014.

PIMENTA, Heyk. *Poemas*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2014.

PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009.

_____. The aesthetic revolution and its outcomes. *New Left Review*, London, n. 14, p. 133-151, 2002.

Data de submissão: 18/01/2016

Data de aprovação: 04/03/2016