

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Edmon Neto de Oliveira

**Militância poética – indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de
Alberto Pucheu**

Juiz de Fora
2014

Edmon Neto de Oliveira

**Militância poética – indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de
Alberto Pucheu**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – UFJF

Juiz de Fora
2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Edmon Neto de.

Militância poética : Indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de Alberto Pucheu / Edmon Neto de Oliveira. -- 2014.

83 p. : il.

Orientador: André Monteiro Dias Guimarães Pires

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Poesia. 2. Filosofia. 3. Crítica Literária. I. Monteiro Dias Guimarães Pires, André, orient. II. Título.

Edmon Neto de Oliveira

**Militância poética – indiscernibilidade entre Poesia, Crítica e Filosofia na escrita de
Alberto Pucheu**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Prof. Dr^a. Rosane Preciosa Sequeira (membro interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (membro externo)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (suplente interno)
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Prof. Dr. Maria Andréia de Paula Silva (suplente externo)
Centro de Ensino Superior – CES/JF

À memória de minha mãe.

Agradecimentos

Todas as pessoas que aqui cito, de alguma forma, foram importantes durante esse período de mestrado (e ainda o são), de maneira que espero não esquecer de ninguém.

À minha família: meu pai, pela admiração impulsionadora; meus irmãos, pelo reconhecimento e companheirismo e, sobretudo, aos sobrinhos Lavínia, Murilo, Isabela, Vitória, Miguel e Hugo, sem os quais a poesia não seria tão poesia;

Aos meus companheiros acadêmicos e de vida: Gabriel Faulhaber, Juliana Britto, Mariana Flores, Charles Dias, Aloísio Abib, Cyntia Fernandes, Raul e Débora, Nathália Guimarães e Patrícia Barbosa, Camila Fonseca, Peterson Basílio, Hernani Tafuri, Ailton Augusto, Daniela Werneck, Andressa Peres e Vinícius Lopes, pelos afetos de cada dia;

Aos mestres que fizeram parte da minha trajetória: Luciana Teixeira, Denise Weiss, Marta Cristina, Maria Clara Castellões, Rogério de Souza, Gilvan Ribeiro, Alexandre Faria, Fernando Fiorese, Jovita, Silvina Carrizo, Maria Andréia de Paula; em especial, destaco a importância das professoras Maria Luiza Scher e Terezinha Scher em minha formação, pela generosidade e pelo amor com que sempre estiveram em sala de aula;

Ao André Monteiro, pelo encontro, pela dedicação com que conduziu a orientação e pela liberdade a mim concedida durante todo processo de pesquisa e escrita, apostando, desde o início, na força deste trabalho;

À professora Rosane Preciosa, pela valorosa contribuição a esta pesquisa;

Ao Roberto Corrêa dos Santos, que se prontificou a compor a banca examinadora desde os primeiros olhares lançados a este trabalho;

Ao Alberto Pucheu, pela alegria com que sempre me recebeu, pela amizade, pela simpatia e pela generosidade;

Agradeço ao Davi Barreto, minha tempestade e meus dias de sol, sem o qual nada disso teria sido construído; pelo companheirismo, pela amizade, pelo amor, pela aventura, pelo risco, pelo corpo e pelo motivo de uma infinidade de poemas;

Agradeço, por fim, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, na figura da professora Ana Beatriz, e à FAPEMIG, pela bolsa concedida.

*Ai da filosofia que não sabe satisfazer ao mesmo tempo a razão dos lógicos,
a alma dos poetas e o coração dos fortes*

Antero de Quental

Resumo

A presente pesquisa faz uma leitura da obra de Alberto Pucheu, trazendo à luz a discussão sobre o fazer poético, crítico e filosófico, vistos como uma atitude criadora. Para o autor, existe uma indistinção entre poesia e filosofia, assim como entre poesia e crítica, que são saberes que se encontram em um “desguarnecimento de fronteiras”, cujo encontro se dá no interior da própria criação. Nessa perspectiva híbrida, buscar-se-á compreender a maneira pela qual ocorre a fusão entre esses campos, privilegiando o pensamento de pós-estruturalistas, como Roland Barthes, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, pensando, por conseguinte, na relação estabelecida entre homem e cidade, imagem e conceito, assim como na aproximação entre corpo e máquina, real e linguagem.

Palavras-chave: Poesia, Filosofia, Crítica Literária.

Abstract

This research takes a reading of the work of Alberto Pucheu, bringing to light the discussion on the poetic, critical and philosophical work, seen as a creative attitude. For the author, there is a lack of distinction between poetry and philosophy, and between poetry and criticism which are knowledges that are in a "dissolving boundaries", whose encounter takes place within the creation itself. In this hybrid approach, will seek to understand the way in which the merger occurs between these fields, focusing on the post-structuralist thought, as Roland Barthes, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, thinking, therefore, the relationship between man and city, image and concept, as well as the rapprochement between body and machine, real and language.

Keywords: Poetry, Philosophy, Literary Criticism.

Sumário

Capítulo 1 – Lampejos na escuridão

1.1. <i>Encontros</i>	12
1.2. <i>O objeto invisível</i>	15
1.3. <i>Lumen</i>	21

Capítulo 2 – Para além do cinzento

2.1. <i>Um manifesto em favor da criação</i>	28
2.2. <i>O selvagem a falar do selvagem</i>	35
2.3. <i>Poesia e prosa porosas</i>	40

Capítulo 3 – O céu não é mais o limite

3.1. <i>A imagem do conceito como conceito da imagem</i>	48
3.2. <i>Duas paralelas se encontram no infinito</i>	57
3.3. <i>Espanto, admiração e entusiasmo</i>	67

Militância poética	75
---------------------------------	----

Referências	78
--------------------------	----

Apêndice	83
-----------------------	----

Capítulo 1 – Lampejos na escuridão

1.1 *Encontros*

O primeiro contato que tive com o trabalho de Alberto Pucheu se deu quando ainda estava na graduação, numa turma de Estilística, ministrada por André Monteiro, até então recém-chegado à UFJF. O jovem professor, inclassificável ao modo em que se apresentava, notavelmente nas aulas performáticas, em que, movimentando histórias, poemas, pensamentos, criava e nos fazia criar, abrindo nossos respiradouros, de modo que isso arrastou-se pelo ardoroso período um pouco como forma de resistência, pois aqueles encontros eram, para os colegas de turma, um processo de renovação, um sopro de vida naquele momento final do curso de Letras. Expus ao André o interesse em fazer o curso de Mestrado, ao mesmo tempo em que manifestei a vontade de trabalharmos juntos; ali, entretanto, existia apenas o amor à literatura que, como se sabe, a princípio, não vale muito em um processo seletivo que pretende formar investigadores e pesquisadores em potencial. Aprendi com Monteiro, pelo convívio, que há encontros durante nossas andanças, afetos desenvolvidos com diversas pessoas, vínculos firmados, amizades em desenvolvimento que, incessantemente, interferem em nossas escolhas, influenciam nossas atitudes, passam a integrar aquilo que nos tornamos, passam a, de alguma forma, ser aquilo que somos, na medida em que também somos um pouco daquilo que são, quando, de repente, formamos um devir, existimos por conta de um vir-a-ser múltiplo e em conjunto, sempre a construir-se e desconstruir-se, a verter-se e reverter-se, a dobrar-se e desdobrar-se, ou, em suma, como os poetas mais vivos de todos os tempos, a morrer e renascer.

Naquele momento, o professor que agora me (des)orienta disse que havia convidado Alberto Pucheu para compor uma mesa no Simpósio de Literatura, cujo tema era Política e, especificamente para o caso deles, diálogos com Deleuze e Guattari¹. Disse, também, que era uma das pessoas com quem mantinha afinidades acadêmicas, sobretudo por se tratar de um poeta, o que, para a concepção de ambos, é um grande diferencial para se trabalhar com literatura e, não custa lembrar, para se fazer literatura. Tão logo se iniciou a mesa, percebi que estava acontecendo um dos eventos menos protocolares que eu tinha presenciado em toda trajetória acadêmica. Era um encontro afetivo. Era um encontro, acima de tudo. As apresentações sucediam-se para além do “homo lattes”², muito mais próximas, por sua vez, do “homo ludens”³, da amizade, da comunhão, da comum união. Era, ainda assim, uma espécie de estranhamento maior do que eu supunha ter apreendido nas aulas de Teoria da Literatura e pensava ser, aquele termo, não mais que uma função da poética; estranhamento que tornou impossível apropriar-se de tudo o que estava sendo falado ali, mas sabia eu que a dedicação àquelas escrituras faladas naquele evento, possuídas por boas ventanias, caminhavam entre nós, plantando inquietações, atravessando os ouvintes com falas, gestos e liberdades: corpos resistindo aos crachás identificadores de encontros acadêmicos, abrindo nossos respiradouros “em segmentos mofados e caducos dos salões” (MONTEIRO, 2012, p. 103), criando outras possibilidades dentro do que, muitas vezes, é estéril, criando outras linguagens por meio dessa nossa língua familiar, percorrendo outros desertos, nadando em outros rios.

¹ O simpósio aconteceu e foi publicado um livro com as comunicações de todos os envolvidos, inclusive de André Monteiro e Alberto Pucheu, em *Literatura e Política*, Juiz de Fora: UFJF, 2012.

² A alcunha é do próprio André e não vejo melhor definição que não seja o que ele diz sobre si próprio: “André Monteiro é *homo lattes* e *homo ludens*. Com a máscara do primeiro é proletário da cognição (...). Como *homo ludens*, busca criar e se deixar criar por afetos alegres. Na corda bamba, entre acasos e constelações, as duas máscaras, simultaneamente, lhe caem muito bem”. Disponível em:

<http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf>.

Acesso em: 18 abr. 2013.

³ Esse termo está para o jogo tomado como fenômeno cultural, de acordo com Johan Huizinga, em *Homo Ludens*, São Paulo: Perspectiva, 2000.

A fala de Pucheu, numa leitura de Deleuze e Baudelaire, na criação de monstros críticos, que depois tive oportunidade de reler, como de costume foi grandiosa e oportunamente será citada aqui. Mas o que me chamara atenção, como primeiro golpe de muitos outros que viriam posteriormente, foi a defesa de uma escrita criadora ao se falar da literatura. “Como lidar com esse tipo de escrita dentro do ambiente acadêmico?”, perguntei ao final, esperando uma resposta definitiva, sem receio de contradita. Pucheu se mostrou contente com a pergunta, fez algumas ressalvas, remeteu-se a Platão, eu me lembro; mas para o teor daquela pergunta, era preciso que se criasse outra mesa, talvez outro evento, pois tal assunto não se esgota assim, em poucas palavras. O fato é que sua fala inquietou-me desde então. Em algum intervalo, menos pelo intuito de firmar pactos de intimidade do que pelo acaso, fui apresentado a Alberto: breve instante como quando, românticos, acreditamos que a outra pessoa é inalcançável, dotada de um conhecimento inatingível, incomparável, aquela sensação que os calouros sentem no primeiro período de uma disciplina ministrada por um professor sisudo – característica que é, diga-se de passagem, antípoda de Pucheu. Sou réu confesso de que estava regido pela ingenuidade e, por isso, como primeiras palavras destinadas a ele, meio sem jeito e atordoado, deixei sair: “Você é a cara do Lobão!”

Histórias à parte, o poeta é mais interessante que o roqueiro. Ele não é só um autor que está vivo, mas é um autor que transmite vida pelo que faz. E talvez esse tenha sido o motivo que o tornou eleito o principal parceiro na presente dissertação. O arrebatamento causado por sua escrita faz os leitores entrarem em luta diária contra a morte, a força de seu pensamento violenta-nos a cada encruzilhada, onde, pela leitura de seus arranjos, chegamos, a beleza de sua poesia está onde nunca imaginaríamos haver poesia, quando, de súbito, como um caixote que tomamos na primeira vez que entramos no mar, uma imagem surge ou um conceito vem à tona, através dos diversos ambientes que o poeta é capaz de transitar, manifestando sua potência

criativa: crítica: filosófica: poética, seja colhendo a fala dos transeuntes e trazendo-a para o nicho de seus escritos, seja dialogando com seus amigos e fazendo surgir outros corpos – filhos monstruosos –, seja fotografando os rastros de pensamento nas paredes do dia-a-dia, criando a cidade e deixando ser criado por ela, seja buscando, sempre – porque só assim a literatura faz sentido, porque só assim a literatura é movida pelos sentidos – a criação de uma forma de vida.

1.2 *O objeto invisível*

Em artigo publicado no jornal *O Globo* em janeiro de 2000⁴, Caio Meira comenta o livro *Ecometria do Silêncio*, na época, recém publicado por Alberto Pucheu, reiterando (o que penso) a diferença que este produz em relação a muitos poetas contemporâneos, que é o desenvolvimento de um projeto de literatura:

“Sem se contentar em ser uma versão experimental de alguma poética precedente, Pucheu funda suas próprias bases. Seu percurso, fugindo da apatia pós-moderna, constitui-se essencialmente da procura das tensões, entre homem e cidade (...), entre palavra e silêncio (...), entre presença e ausência (...), entre tudo o que produz inquietação (...). Há no livro uma busca incessante da intimidade com o que é instável, com o que advém de uma *fronteira desguarnecida*. Essa intimidade é sobretudo desencavada, desentranhada, obtida através da desestabilização da relação com a vida e com o mundo.” .

É por isso que é muito proveitoso trazer, para este trabalho, o conjunto da obra de Pucheu que, transitando pelos entornos interventivos da linguagem, opera como poeta, crítico, filósofo e artista, radicalizando o sentido de interdisciplinaridade, quando considera que as fronteiras entre esses saberes é desguarnecida e quando inspira o desafio de identificar, na

⁴ Disponível em: <<http://www.albertopucheu.com.br>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

crítica, poesia; na poesia, crítica; na filosofia, poesia; na poesia, filosofia; pelo rompimento dos limites que reduzem os campos de conhecimento a pacotes fechados e invioláveis, estendendo essa indistinção para o parentesco entre corpo e cidade, carne e máquina, real e linguagem. Ao considerar esses princípios, não seria recomendável tratar os textos a partir da divisão corrente entre prosa, poesia, crítica e filosofia, pois o que já é difícil cravar definições, tomando isoladamente cada termo, se tornaria um grande equívoco no trato de questões que buscam uma amplitude com a qual seja possível a criação de novos horizontes conceituais, não o desbravamento exausto do já explorado, ou popularmente conhecido como “chover no molhado”. É inegável que esta pesquisa, como qualquer outro trabalho acadêmico, é traçada pelo discurso da cientificidade, mas, sobretudo, pelo discurso do desejo, em que se busca, como Barthes uma vez tratou, “transbordar o discurso regular” (1998, p. 98), na medida em que seja possível renovar a leitura, libertar os significantes, almejar uma interdisciplinaridade cujo objeto não pertença a ninguém – ou a nenhuma disciplinaridade disciplinadora –, proceder a levantamentos de escritura em que o Texto é a prática dessa escritura e, embora, nestas palavras introdutórias, o recurso enunciativo seja a primeira pessoa, não interessa mais quem é o enunciador, mas o próprio enunciado, ou seja, a própria “substituição do *eu falo* pelo *isto fala*” (id., p. 101). Pelo direito ao desejo. Como André Monteiro diz em “Carta político-afetiva a Deleuze e Guattari”, desejo diante de uma vida que se deseja em nós, criando possibilidades de subjetividades sem sujeito, “Desejo nômade. Desejo sem dono. Desejo revolucionário (...), pois desejar é resistir às opressões que os afetos tristes da vida ordinária nos querem comunicar e impor” (2012, p. 110). Se o discurso da cientificidade é marcado pela lei, melhor seria aproveitar as proposições, em forma de leis poéticas, que Alberto Pucheu nos apresenta:

“1ª lei anti-claustrofóbica:
Respirar o ar
que há
na palavra aberta

2ª lei anti-claustrofóbica:
Para que os trincos não tranquem
converter a convenção
em invenção” (PUCHEU, 2007a, p. 38).

Antes, porém, de intervir por sobre o convencional, antes de desejar respirar a palavra aberta para livrar-me da claustrofobia das trincheiras textuais, por questões meramente didáticas e não menos importantes, faço uso de uma designação habitual, ou pelo menos, seguir o que está definido nas informações editoriais de cada livro, para, então, como matéria-prima de produção, à maneira “micropolítica” de Guattari, que envolve a dimensão do desejo e da subjetividade (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 30), lançar, nesta arena, o que for exigido de Alberto Pucheu e de outros autores, que podem estar em uma vizinhança amigável ou em uma competição esportiva com aquele. Numa atitude livre frente ao conteúdo das obras, assim como em Deleuze e Guattari, para os quais um livro não possui um objeto definido, mas agenciamentos em incessante ligação e de maneira não hierarquizada, sem as delimitações de começo e fim, a cujo motivo “Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 11), acreditando – e assim completo – no rigor do percurso como compromisso de intervenção, no mapeamento cartográfico, no “agenciamento de singularidades desejanter” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 30), na escrita rizomática, nas (im)possibilidades, no intuito de, na abertura da palavra, “os trincos não tranquem” e tomemos, como referência, sabendo de sua inapreensibilidade, os seguintes livros:

1. *A fronteira desguarnecida (Poesia Reunida 1993-2007)* (2007a), que contém os livros de poesia *Na cidade aberta* (1993), *Escritos da Freqüentação* (1995), *A Fronteira*

Desguarnecida (1997), *Ecometria do Silêncio* (1999), *A Vida é assim* (2001), os livros, na época, inéditos: *Já que não há cabeça nem lugar para o que passa*, *Escritos da Indiscernibilidade*, *Escritos para o lado de dentro da lente dos óculos*, *Performance para um corpo concentrado em sua voz* e a sessão de entrevistas, intitulada *Conversas com as mãos*;

2. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)* (2007b);

3. *Ciranda da Poesia – Antônio Cicero por Alberto Pucheu* (2010a);

4. *O amante da literatura* (2010b);

5. *Giorgio Agamben: Poesia, Filosofia e Crítica* (2010c);

6. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”* (2012).

Utilizo, ainda, fotografias feitas pelo autor, disponíveis em seu site www.albertopucheu.com.br, que fazem parte da exposição “Palavras” (2011), bem como textos publicados em periódicos. Acronologicamente, com os livros, busco elucidar o projeto de literatura trilhado pelo poeta-crítico-filósofo-artista-professor, tanto recorrendo às próprias leituras que, explicitamente, ele faz, quanto trazendo as minhas leituras, a minha (contra) interpretação, a orientação valorosa de André Monteiro, no intuito de construir um outro texto que possa estar à altura dos que irei abordar. Em um primeiro momento, discutirei os ensaios do autor com relação ao fazer crítico e sua relação com a poesia e vice-versa, bem como o fazer poético e sua relação com a filosofia e igualmente o seu contrário.

Pensando, neste instante, sobre o ofício de escrever, lembro-me de uma frase muito intrigante, que diz que “Palavra não quebra osso”. Esse ditado popular, extraído de uma epígrafe

de um livro de linguística⁵, ilustra talvez um oposto que se complementa à obra de Alberto Pucheu. Qual o peso das palavras? Com que intensidade elas são capazes de nos atingir? Naturalmente, para um estudo árido da Ciência Linguística, as palavras não escapam das dicotomias como signo/significado ou de pares como competência e desempenho, para citar apenas duas correntes. Quando nos deparamos, entretanto, com escritos, como

“Toda frase tem seu próprio peso; e mais nada. Houve, alguém, um dia, que morreu com um saco delas na cabeça” (PUCHEU, 2007a, p. 44),

passamos a desconfiar do alcance que as palavras podem ter, colocamos em dúvida a capacidade delas de quebrarem não apenas ossos, mas, por meio da linguagem, restituí-los ao vazio de onde vieram ou reconstruí-los a partir desse mesmo vazio, elevando-os à matéria sólida a que venham a ser: ossos. O efeito dos *enjambements*, aqui, faz com que, em uma leitura de cortes, a partir da organização espacial do poema, nos perguntemos, no primeiro verso, o que mais possuem as frases além de seu próprio peso, ou seja, no sentido de que há muitas outras coisas nas frases que não são, por exemplo, apenas calculadas em uma balança; entendimento outro, quando, em seguida, ao passar para uma leitura corrida, a heterogeneidade interpretativa se apresenta como se, ao completar, no segundo verso, com o vocábulo “nada”, quase identificamos um sinal de dois pontos, antecedendo-o, invisível, como em um aposto, fazendo-nos optar pela conclusão de que nada existe na frase que não seja o seu próprio peso, ou de que toda frase tem, além de peso, nada. Na sequência, “Houve, alguém, um dia, que morreu”, com o peso das frases, cremos que esse alguém um dia morreu, talvez por excesso de vida, como se atingisse um devir insuportável de sustentar, como se as palavras não coubessem dentro de si e, em algum instante, começassem a transbordar, a rasgar a carne desfazendo-a no vento,

⁵ *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. Edward Lopes, 1999, p. 41.

ancorando-a para um abismo sem volta. Ou nada disso. Talvez essa pessoa tenha simplesmente morrido de “morte morrida”. Mas, com o peso das frases, agora lendo o poema até o último verso, “com um saco delas na cabeça”, cremos, não excluindo qualquer outra interpretação possível, que alguém morreu um dia não de excesso de vida, mas de puro excesso, como se estivesse com um fardo de frases e de palavras demasiado grande para carregar, ou que transportasse, nas costas, uma corcunda protuberante que o fizesse padecer, como nas três metamorfoses, de Zaratustra, com relação ao “espírito de suportação” do camelo; do “senhor do seu próprio deserto”: o leão; e à “inocência e o esquecimento” da criança (NIETZSCHE, 2010, pp. 51-53); e então esse alguém estivesse no primeiro estágio de camelo e, ao esperar se livrar desse saco de frases para se tornar leão e, por fim, tornar-se criança, sucumbisse ao peso das frases, engasgasse com as palavras e morresse. Nesse sentido, palavra quebra e concerta ossos, assim mesmo, com “c”, como a regê-los. A palavra quebra osso, ainda, em outra construção desestabilizadora: “O tiro de uma frase pode ferir / muitas vidas” (PUCHEU, 2007a, p. 44), em que o verbo “ferir” assume, ora uma intransitividade definitiva, ora uma transitividade epidêmica.

É por isso que, por escolha, repito, trabalho com um escritor que não somente está vivo, mas que traz vida pela sua obra. Se, em apenas esses dois pensamentos-poema, conseguimos captar tanta riqueza, o movimento de toda sua obra nos obriga a ter fôlego, nos exige ficar submersos por um tempo, lembrando o verso de um outro poema de Pucheu (*É preciso aprender a ficar submerso*), aguentarmos até, por fim, escrevermos o que já vinha sendo escrito em nós, em silêncio, marcando-nos, mostrando-nos que é possível acreditar em uma escrita que nos redime, nos efeitos que a experiência estética com as palavras é capaz de acarretar, nessa ética que, pela produção da diferença, nos torna homens melhores e na alegria de, acreditando na escrita, agir por um rigor político.

1.3 *Lumen*

Trata-se de uma aventura. De uma aventura sem, a princípio, uma terra que se vê no horizonte e se decide desbravar. Trata-se de uma aventura sem tempo, de uma aventura que talvez esteja fora dele. O desafio contemporâneo está, também, para além do espaço. Abordar o contemporâneo é estar dentro de um tempo e de um espaço e não necessariamente coincidir com esse tempo e espaço, nem ser contemplativo a eles, mas ser contemporâneo é olhar para outras direções, preocupando-se, entretanto, em encontrar as suas próprias. É, remetendo-se a Nietzsche, que a ideia de extemporaneidade, ou seja, ex-temporâneo, algo que está fora do tempo, que não se encontra no centro de uma temporalidade, mas à margem do próprio tempo, essa ideia é que melhor define a aventura pelas malhas da escrita, lembrando ser o contemporâneo um intempestivo, um inatual, que, a saber, age “contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7).

Há múltiplas conceitualizações para os tempos que vieram depois das vanguardas modernistas: pós-modernismo, modernidade tardia, modernidade líquida, modernidade híbrida, etc, todas elas com suas elucidações acompanhadas de suas limitações, de maneira que se torna muito mais proveitoso trabalhar com a denominação “contemporâneo”, tendo em vista que, ao se apropriar desse termo – inapropriável que é, havemos de considerar contemporâneos não somente os homens que estão próximos temporalmente de nós, mas todos aqueles que, univocamente, trazem as marcas de uma intempestividade que, operando contra o tempo e a favor de um tempo futuro, podemos chamá-los de nossos contemporâneos, de seres dotados de luz. Por que não ser contemporâneo de Homero, de Platão, de Heráclito, de Virgílio, de Camões e de Goethe?

Georges Didi-Huberman fala da sobrevivência dos vaga-lumes como pessoas que, em determinado tempo, são capazes de não desaparecerem na escuridão e capazes de sobreviver mesmo com a claridade de projetores, extraindo, dos gestos e desejos, um pensamento político encarnado nos corpos. Fazendo uma releitura de Dante e da tese de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, Huberman fala também da questão dos “conselheiros pérfidos” ou políticos desonestos, que aparecem como glória luminosa em contrapartida aos contemporâneos (*luciole*) que nunca cessam de emitir seus lampejos.

“É um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência” (HUBERMAN, 2011, p. 17).

Pasolini desenvolveu a tese de que, durante a maior parte do século XX, o fascismo não estava morto, de maneira que as diferentes culturas particulares se identificaram com o seu modelo que, para o cineasta, operava como espécie de “genocídio”, pois atacava justamente os valores, as almas, os gestos, as linguagens e os corpos das pessoas, inferno ao qual estamos todos condenados, culpados ou inocentes pouco importa, mas impedindo, dessa maneira, que até intelectuais do mais alto calibre e críticos mais avançados não percebessem que os vaga-lumes estavam sumindo (id., pp. 26-29). Huberman atesta, em contrapartida e, em atitude propositiva, que a função dos vaga-lumes é de “retirar-se sem se fechar”, assim como pensar as estratégias para entrar e sair da modernidade⁶, ou chamando a atenção para nós,

“Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, (...) nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, *formar novamente uma comunidade do desejo*, uma comunidade de

⁶ Lembro, aqui, da expressão que Nestor García Canclini apresenta logo no subtítulo de *Culturas Híbridas* (2006), que é justamente: estratégias para entrar e sair da modernidade.

lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (HUBERMAN, 2011, p. 155, grifo nosso).

Lado a lado com essa concepção desejante, caminham as imagens de Giorgio Agamben, segundo as quais fratura-se a linguagem, quebra-se as aparências e opera-se uma cisão entre as unidades do tempo, obscurecendo o espetáculo dos séculos e percebendo, nessa obscuridade, as luzes presentes. Os paradoxos contemporâneos exigem do homem coragem para, irrevogavelmente, pertencer ao presente e “nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). Dessa forma, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (id., p.64). Qual a atitude, então, do artista contemporâneo? É na busca de sua própria dicção ou de uma espécie de originalidade produtora de diferenças que ele tenta criar o seu próprio gênero, tendo apenas a convicção da prosódia de outros artistas e de tudo aquilo que deles deve evitar; ou, ainda, não abrir mão do desejo de ver e da esperança política. A que tempo pertence esse artista? Esse contemporâneo deve fincar suas raízes no seu tempo, ser de seu tempo simultaneamente sendo capaz de fixar-se nas imagens do passado, interpelando-o e sendo capaz de capturar o obscuro de seu tempo, sobreviver aos diversos dispositivos que não cessam de agir sobre nós (Estado, família, formas linguísticas, etc.), de maneira que as luzes não importam, mas o lado negro: o artista que for capaz de enxergar o escuro de seu tempo é o verdadeiro extemporâneo, pois é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, pp. 62-63).

Inspirado pelo verso “Só o obscuro nos cintila”, de Manoel de Barros, o contemporâneo, para Alberto Pucheu, seria aquele que, “a partir do obscuro, tem a possibilidade de criar, de iluminar; o homem é simultaneamente o único ente que tem acesso, pelas palavras, à criação,

ao obscuro, o único *cintilado* pelo obscuro” (PUCHEU, 2007b, p. 87). Se, como pensava Walter Benjamin, “a imaginação é política” (apud HUBERMAN, 2011, p. 61), que seja possível, somente ao existir o escuro, que o nosso modo de imaginar e o nosso modo de pensar enxerguem um sentido potente no vaga-lume contemporâneo.

É por isso que falar da literatura de nosso tempo implica angariar teorias e poéticas anteriores, uma vez que, como já comentado, estamos em meio a uma infinidade de autores bons, ruins, medianos, medíocres e ótimos, em um ambiente em que se torna difícil falar sobre o que está sendo produzido dentro dos mais diversos meios literários (OLIVEIRA, 2013, p. 41). É necessário um mapeamento das concepções de linguagem, estética, poética e pensamento que nortearam a cultura ocidental desde o final do século XIX e princípio do século XX, em que a modernidade artístico-literária inaugura um novo paradigma que rompe com a ideia de um realismo na literatura em virtude da criação. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma nova escrita literária que rompia com tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e, sobretudo, de abrir para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem⁷.

Contrário à concepção hegeliana de poesia enquanto expressão de um interior ou de uma “interioridade do ânimo”, ideia ligada a um sujeito singular, a um sujeito que se expressa a partir de um modo de apreensão e de um sentimento que o motiva⁸, Michel Collot fala do estar

⁷ Dentro desse movimento, Maurice Blanchot criou o conceito do fora, que marca a falência do logos clássico. In: *A experiência do fora*, 2011.

⁸ “Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [*Stoffs*] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações” (HEGEL, 2004, p. 163).

fora de si como perder o controle de seus movimentos interiores e ser projetado para o exterior, na medida em que se cria uma espécie de alienação de si a partir da encarnação do sujeito. Essa atitude, ligada efetivamente ao corpo, não encara a verdade mais íntima através da reflexão e introspecção, mas tenta encontrar essa verdade fora de si, ultrapassando as dicotomias, como sujeito e objeto, corpo e espírito, em uma defesa da “implicação recíproca de tais termos”⁹; ou como em Rimbaud: *Eu é um outro*¹⁰. Note-se que isso, automaticamente, nos faz lembrar de um trecho do “Manifesto Antropofágico”, que diz: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”¹¹, reafirmado pela imagem a seguir, capturada por Pucheu e que, estando em uma parede pública, paradoxalmente pertence a todos e a ninguém. O seguinte estêncil carrega um pouco da essência devoradora inaugurada por Oswald de Andrade e dialoga de frente com a frase paradigmática do “poeta das Iluminações”, na medida em que a completude do ser só se revela na integração com outro, sobretudo fundindo-se e confundindo-se com o outro, pois, desde Sócrates, a grande descoberta de qualquer pensador que se preze é ter ciência do outro que vive em cada um e de que as vozes dessa convivência deverão, para sempre, ser ouvidas. Vale chamar a atenção para o fato da frase não possuir pontuação e, por isso, a leitura acontecer mirada em diversas significâncias. Leio de duas maneiras: “Um, porém dois” e “Um porém: dois”, mas é óbvio que não existe nenhuma regra normativa para isso.

⁹ “Talvez, a e-moção lírica apenas prolongue ou rerepresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *ek-sistir* e se exprimir. 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).

¹⁰ In: *A Carta do Vidente*, Trad. Daniel Fresnot, Ed. Martin Claret, São Paulo, SP, 2005.

¹¹ Manifesto publicado em COUTINHO, 1980, p. 373.



Figura 1. Disponível em: <www.albertopucheu.com.br>. Acesso em: 23 set. 2013.

Perguntado sobre suas influências, sobre outros escritores e, se o que ele faz seria, de fato, antropofagia, Alberto Pucheu cita, inclusive, essa passagem de Rimbaud, dizendo, nesse movimento para o lado de fora, ainda mais:

“Necessito de frases alheias, de obras alheias, como de comida... e elas vão deixando de ser alheias... vão sendo minhas... e eu vou deixando de me ser... vou sendo elas... as frases ganham o cheiro de minha carne, o percurso de meus intestinos e o pensamento que me quer escrever... eu apreendo cheiros alheios, não experimentados até então. São membros que me ampliam para o mundo, as frases. Utilizo os outros apenas quando não podem deixar de ser um terceiro entre eles e eu” (PUCHEU, 2007a, p. 245).

Mesmo com essa estratégia política de devorar o outro juntamente com a atitude de saber entrar e sair da modernidade, como visto, tudo isso nos leva a reforçar que é inconcebível, nessa mesma modernidade, uma teoria da composição, como havia na tragédia clássica o

problema das três unidades, pois o autor lança as leis de sua própria expressão pessoal, trabalhando à sua maneira e criando a sua teoria¹².

Se em Hegel o poeta intenciona despertar o mesmo sentimento no ouvinte, aqui encarado como leitor, em que o poema ainda não se desligava totalmente da figura do autor e, portanto, necessariamente estava ligado à noção do poeta como um iluminado, de um inspirado divino, o trabalho artístico desvincula o poema de seu criador, procurando impor-lhe uma vida independente, sendo que o leitor, por sua vez, adquire função ativa dentro do processo de criação: ele não apenas assiste ao espetáculo e sente o que o autor quis exprimir, mas constrói junto o que, no texto, está passível de leituras, a exemplo de Barthes: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (1984, p. 54). Entretanto, o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor, pode afirmar a sua irredutível necessidade, como profanou, um dia, Agamben:

“O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha (...)” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

¹² João Cabral de Melo Neto (1999, p. 724) nos diz: “Do mesmo modo que ele [o autor] cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética”.

Capítulo 2 – Para além do cinzento

2.1. *Um manifesto em favor da criação*

É comum, à primeira vista, leitores e estudiosos da Arte, da Filosofia ou da Literatura, estabelecendo algum contato com uma obra crítica, encará-la como uma atividade teórica que se presta a fazer um exame racional de um autor, que prescreve um juízo de valor indiferente a preconceitos e dogmas, que faz um julgamento segundo o qual se atesta a fidedignidade ou validade de um autor ou, de maneira ainda mais debilitada, a tarefa de depreciação, de censura e de condenação do trabalho daquele. É recorrente, também, a noção de crítica como ligada a uma apreciação lógica, epistemológica, estética e moral, seja a partir da legitimação dessas categorias, seja a partir do questionamento racional de todas as convicções autorizadas por uma tradição. Todas essas definições estão presentes em verbetes de dicionários e são sustentadas pela etimologia da palavra crítica, que, aqui, repito de outros: do grego “KRITICOS”, que se refere ao sujeito capaz de fazer julgamentos; de “KRINEIN”, relativo a separar, decidir, julgar; relacionado também a “KRISIS” (julgamento, seleção) e à origem indo-europeia “KREI”, que se refere a peneirar, discriminar, distinguir (MOISÉS, 1978). Vinculados a isso, estão, com Kant, no século XVIII, o advento da Estética e os desdobramentos da crítica do juízo, seja no campo do conhecimento teórico, do conhecimento prático e dos juízos reflexivos, seja no índice estético do belo natural, do belo artístico e, ainda, dos juízos de finalidade¹³, o que corrobora para uma crítica afetada pelo juízo de gosto.

¹³ Concepções emprestadas da *Crítica da razão pura*, da *Crítica da razão prática* e da *Crítica da faculdade de julgar*, explicitadas por Benedito Nunes em: *Crítica Literária no Brasil, ontem e hoje*, 2009, p.44.

Há, por isso, argumentos tradicionais para se depositar na figura do crítico um respeito resignado em detrimento de certa abnegação no tocante ao próprio julgo das coisas. O crítico é encarado como o termômetro a medir a temperatura ideal de um espaço onde as escritas devem se adaptar a fim de sobreviver. Somente ao crítico é dado o poder de decidir, positiva ou negativamente, se tal obra possui literariedade, se tal pintura tem valor artístico, se tal escrito é considerado filosófico, a partir de uma atitude que muitas vezes demonstra um não envolvimento com o criado, uma ilusão de juízo desinteressado, uma apatia, por assim dizer; ou o “dito-cujo” descarrega, em sua análise crítica, todo um ressentimento que, mesmo contrariando a ideia corrente de seu ofício, é evidenciado a partir de preconceitos e dogmas engessadores. A crítica, acima de tudo, quando age na forma de delegada inquisidora dos meios artísticos, assumindo ser dotada de poderes decodificadores, no sentido de, tendo acesso à obra, apreendê-la em sua totalidade e extrair dela um entendimento mais favorecido, concebe um veredito cuja palavra final lhe pertence e é justamente como se mandasse incluir os escritores e os artistas no rol dos culpados, que lavrasse sentença condenatória e que, através de uma retórica brilhante, convertesse o “mal” em farrapos.

Em um aforismo bem conhecido do *Guardador de Rebanhos*, Alberto Caeiro diz que “O único sentido íntimo das cousas / É elas não terem sentido íntimo algum”¹⁴, versos que, envoltos em uma leitura acerca da recusa do poeta à metafísica e ao pensamento como um todo, e, ainda que revelando sua contradição de, ao negar o pensamento, pensar, essa afirmação do heterônimo de Pessoa faz-nos rir, admirados, mas por outro lado leva a crer que o sentido das coisas é algo que está menos oculto em um interior, esperando que seja encontrado e desvelado, do que algo que se encontra na superfície, voltado para um exterior, para um fora, pois o sentido íntimo, para o poeta, pode não existir, mas o sentido propriamente dito existe em sua concretude

¹⁴ Fernando Pessoa. *Poemas escolhidos*. p. 21.

aberta. Mas o que interessa, por ora, é o recorte desse poema para uma aproximação que faço com um dos princípios que Alberto Pucheu preza em sua defesa contra toda a ideia habitual de crítica. Trata-se de uma concepção partilhada, sobretudo, com Giorgio Agamben, que trilha um caminho oposto ao das ciências do homem – em que sujeito e objeto necessariamente se identificam, pensando, por outro lado, na maneira pela qual “uma ciência sem objeto não é um paradoxo jocoso, mas talvez a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento” (AGAMBEN, 2007, p. 11). Ao contrário de uma metodologia que frustra o conhecimento, em busca de um triunfo da objetividade e a consciência de que o objeto a ser apreendido não vingou, as profanações dos dois autores iluminam um pensamento essencialmente criador, a partir de um trabalho crítico que é mais fecundo quando assume o paradoxo da inacessibilidade de seu objeto¹⁵. Garantir as condições inacessíveis de uma obra é poder movimentá-la de tal modo que não se buscará nunca a sua interpretação, mas o rapto de suas singularidades potentes e o lançamento de seus estilhaços para a composição de um fractal advindo do caos, emergido pelo acaso e agenciado pelo desejo. Privilegiando, assim, esse tino agambeniano, segundo o qual o lugar da crítica (estância, cômodo, receptáculo) contém o inapreensível “como o seu bem mais precioso”, Alberto Pucheu observa as dificuldades da crítica e do ensino literário ao lidarem com a escrita criadora, reduzindo o seu trato ao acúmulo de informações, ao excesso de referências entulhadas, à erudição exacerbada, ao conhecimento demonstrativo, ou a tudo que nega a impossibilidade de acessar e apreender a obra, na qual, assim como o supracitado Caeiro, “nada existe como tentativa de clarificação de qualquer sentido oculto” (PUCHEU, 2010c, p. 80).

¹⁵ “A iluminação profana, a que ela dirige a sua intenção mais profunda, não possui o seu objeto. Assim como toda autêntica *quête* [busca], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p.11).

Mas, afinal, qual o caminho que a crítica vem seguindo ao longo dos anos? Talvez, mais oportuno neste momento, seria melhor perguntar: de que maneira se constrói uma crítica diferente da já assinalada até então? Antecipo que Alberto Pucheu é adepto do que ele mesmo chama de crítica filosófica e crítica poética, poesia crítica ou crítica poética, poesia filosófica ou filosofia poética. Aqui, a crítica assume sua outra acepção: a de crise. Antes, porém, gostaria de partir de um texto de Pucheu, que levanta uma das bandeiras mais bonitas da literatura brasileira recente: o premiado *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)* traz o primeiro ensaio, que leva o título do livro, acrescentado, entre parênteses, ao complemento não designativo “quase um manifesto”, o que nos faz ler como uma possibilidade e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de incluí-lo na cátedra de manifesto, como se fosse uma sinalização para que não definíssemos como tal “gênero”¹⁶, ou como se as características próprias de um manifesto ali não se esgotassem. Nele, Alberto Pucheu diz que a crítica literária habitual

“classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquiva, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para a sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação (...), questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de determinado texto etc. etc. etc.” (PUCHEU, 2007b, p.13).

Diante dessa compilação dos principais passos da crítica, parece realmente não existir estratégias de se responder o que fora perguntado acima, principalmente porque já é ardoroso

¹⁶ Uso aspas para identificar a problemática questão dos gêneros textuais que Pucheu, em um poema carregado de humor, lembrando a ideia popular de que toda brincadeira tem um fundo de verdade, traz à tona essa discussão: “Havia elogiado um escritor, em uma mesa de bar. Alguém me disse: / *Mas ele não é poeta, é prosador. De um destes gêneros / inclassificáveis.* Ao que retruquei: *Acho esse papo de gêneros uma / grande balela. Além do mais, se inclassificável, é poesia.*” (PUCHEU, 2007a, p. 100).

o suficiente lidar com esses critérios. Mas o que Alberto Pucheu pretende, e faz, é colocar em pé de igualdade a crítica e a obra criticada, sem que uma seja superior à outra, sem que a atividade crítica seja regida pela afirmação de sua inferioridade frente ao texto abordado. A partir de uma paráfrase que Antônio Cândido faz de um conceito de Mefistófeles, segundo a qual “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda” (apud PUCHEU, 2007b, p. 14), Pucheu procura defender uma escrita que seja possível tocar a alma, referindo-se ao que, no diálogo *Íon*, de Platão, a personagem diz a Sócrates: “Suas palavras tocam-me a alma” (apud PUCHEU, 2007b, p. 11); juntamente a isso, procura defender uma escrita que seja possível tocar o coração e os nervos do leitor, para que, no ato da leitura, o impacto daquilo que está sendo dito seja elevado à máxima potência, através da força dos sentidos. No ensaio, diz Pucheu que a partir de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, há um “desguarnecimento de fronteiras” entre a escrita poética, a ensaística e a teórica; e todas essas em relação à ciência, em que o crítico deve ser capaz de operar como um “sintetizador” dos trabalhos literários em diálogo com os outros saberes, tornando-os permeáveis e suscetíveis a atravessamentos. Tanto Cândido quanto Euclides da Cunha atestaram a “síndrome cinzenta” da crítica literária: o primeiro, além da frase que inspira o manifesto, ao considerar, por exemplo, Oswald de Andrade como um problema literário e figura que daria muitas rasteiras nos críticos posteriores. De outra forma, tanto reconhecendo os seus próprios limites enquanto crítico quanto reconhecendo, na literatura, a própria crítica, ao atestar: “O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis” (apud PUCHEU, 2007b, p. 14). O segundo, Euclides da Cunha, ao propor à crítica um caráter anômalo, buscando a sua própria poeticidade, seu próprio gesto criador, visando a um afeto intelectual que é próprio do poeta. Com efeito, para se fazer uma crítica inventiva é preciso que não somente se fale sobre algum outro, mas principalmente a partir de algum outro, por

sobre um outro, ou, ainda, junto com o outro, na medida em que autor e crítico sejam um só na invenção da escrita, nas possibilidades que a obra literária instaura, o que para Pucheu seria preciso

“a transformação do leitor-crítico em leitor-criador ou escritor-intensivo, que buscasse janelas por onde sair do texto, elevando sua carga suplementar a tal nível que, mantendo ou não o foco no texto abordado, borrasse cada vez mais o que antes era considerado como discurso primeiro, ou seja, ainda que falando sobre um outro, falasse, sobretudo, por sobre um outro”. (PUCHEU, 2007b, p. 17).

Mas, agindo dessa maneira, a crítica perderia o seu foco, a sua referencialidade primordial que é a obra literária, correto? Em termos normativos, a função referencial sempre irá existir, mas se a crítica habitual só sabe metagesticular, demonstrar-demonstrar por uma objetividade sóbria, melhor seria uma ebriedade dionisíaca sem, com isso, perder o rigor. A rigidez da virtude desse tipo de escrita, para Alberto Pucheu, não é “encontrar no texto alheio sua suposta nudez de batismo, mas vesti-lo, travesti-lo, mostrando que o mascaramento é o jogo de qualquer escrita” (PUCHEU, 2007b, p. 22), buscando desgarrar-se do impacto, da violência sofrida pelo primeiro texto, a partir de uma liberdade criadora, a partir do uso de um “óleo movediço jogado por sobre a estrada” e do que ele chama de “poética da derrapagem”. Nessa defesa, Pucheu recorre a Eduardo Portella, que já havia explicitado o vínculo entre crítica e criação e entre a valorização de uma ontologia em detrimento de uma epistemologia. Em *Fundamento da Investigação Literária*, via hermenêutica, Portella defende novos horizontes para a crítica literária, valorizando a interdisciplinaridade como consciência a resistir à crítica enclausurada, cega, provinciana e parasitária, na medida em que pensar a literariedade em tensão com a cientificidade seja uma imersão em um diálogo criador. Em contraste ao caráter da ciência como ciência dos fatos, de consciência metodológica, experimental e quantificadora, para este autor, “A reflexão literária é uma reflexão voltada para o setor do *estar*. Enfatizando o estar, a função criadora se projeta como um ato de liberdade.” (PORTELLA, 1981, p. 35). E finaliza: “O fazer

da arte é o fazer promotor do Ser. O fazer da ciência é apenas o fazer promotor do fazer” (id., p. 36). Considerando a ideologia como força constituinte do texto e a crítica como intérprete da dinâmica dessa ideologia, na busca da instauração de uma nova poética, em que o aparelho crítico está para além da linguística estruturalista centrada no discurso (*langue*) e no vocabulário (*parole*), o autor insiste na autonomia do fenômeno literário a partir de um “estatuto metodológico próprio”, em que a crítica empreende uma capacidade de abrir-se, estando mais voltada para a abertura da linguagem do que para a relação signo-significado estabelecida pela língua, ou seja, sem que, para isso, a literatura seja reduzida aos objetos da linguística normativa, para, ao contrário, ser possível o vislumbre do texto como produção, como escritura.

Nesse íterim, compreendendo a arte como heterogeneidade, o crítico baiano desenvolve o conceito de “entre-texto”, primeiramente pela distinção entre o que está na dimensão da linguagem e o que está na dimensão da língua, tendo em vista, entretanto, que, ao utilizar o termo “dimensão”, pressupõe-se que uma implica na outra¹⁷. Assim, tenciona-se o “Signo (*linguagem, pré-texto*)” e o “signo (*língua, texto*)”, em que equilibram-se os movimentos do dito e do não dito, na medida em que o *entre-texto* desestrutura o *texto*, através dos efeitos originários do *pré-texto*. Em outras palavras, abrindo o sistema de signos numa atitude libertadora, o entre-texto é a integração do que não está organizado na estrutura do pré-texto, ou seja, na dinâmica do não dito, e do que vem à tona na língua, no organizável, a saber, agora, na dinâmica do dito. Essa é a referência que faz Pucheu acreditar que “uma escrita nasce com a outra” e escreve-se por sobre a outra. E, se no jogo da verdade, a crítica é criação, em que conhecer é “co-nascer”,

“Essa crítica ontológica ou poética não é apenas uma linguagem *sobre* (...) mas uma linguagem *com*. (...) A primeira dimensão desse empreendimento é determinante porque uma crítica que não é co-natural, ou seja, não é da mesma natureza, será

¹⁷ “A *linguagem* é o gerador implícito da forma explícita que se chama a *língua*” (PORTELLA, 1981, p.70).

sempre uma meta – aqui sinônimo de passar por fora ou à margem – linguagem” (PORTELLA, 1981, p.146).

Para que o escritor não se faça instrumento de uma crítica a reboque, ou seja, a crítica que apenas se preocupa em oferecer tons diferenciados de uma mesma cor, ou que, preocupada em exibir uma fotografia mais nítida do fotografado, aplicasse filtros em sua estrutura, na intenção de torná-la mais clara, sem os problemas de foco ou de luz intensiva, sem os problemas de enquadramento que, em uma fotografia, realmente são decisivos, mas, em uma obra literária, esses ruídos podem e, geralmente, o são, o seu charme. Borrando o sentido da crítica universitária e da crítica ideológica, conhecendo e co-nascendo em sua prática, assumindo a “análise imanente”¹⁸, segundo a qual afirma-se a criação da vida, a crítica defendida e praticada por Alberto Pucheu cria linhas de fuga desterritorializantes, que erram incessantemente num movimento para o infinito, na criação de diferenças que privilegiam a experiência de um “fora”, na criação de singularidades selvagens, em estado de poesia, por meio de uma crítica que é capaz de falar do que é grande, falando com grandeza.

2.2. *O selvagem a falar do selvagem*

Não é incomum, na obra de Alberto Pucheu, a valorização dos afetos intelectuais e da amizade, como ingredientes que dão sustância à escrita. Privilegiando a criação em detrimento

¹⁸ Utilizo o termo como menção a Barthes, em que, na análise imanente, “tudo é aceitável, contanto que a obra possa ser posta em relação com *outra coisa* além dela mesma, isto é, outra coisa além da literatura” (BARTHES, 2007, p. 154). Por outro lado, o plano de imanência é aproveitado de Deleuze e Guattari, segundo os quais aquele “é o mais íntimo no pensamento, e todavia o fora absoluto. Um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo dentro interior: é a imanência, ‘a intimidade como fora, o exterior tornado intrusão que sufoca e a inversão de um outro’” (DELEUZE e GUATTARI apud LEVY, 2011, p. 106).

do conhecimento demonstrativo, do universitário como um predador da obra abordada, do complexo de rebocado ou da síndrome cinzenta, “falar da outra obra é enrubar seu autor” (apud FERREIRA; PEREIRA, 2012, p. 87). Nessa atitude, o que se cria, com a crítica, é um filho monstruoso, termo emprestado de Deleuze (1992) em “Carta a um crítico severo”; filho que, trazendo consigo a carga genética dos dois pais – a obra criticada e o texto crítico –, mantém as aproximações parentais entre aqueles ao mesmo tempo em que afirma suas irreduzíveis distâncias, deixando aparecer singularidades, diferenças e anomalias, que trazem à luz essas crias como filhos monstruosos. Em “Um crítico, para que serve?” (2010), texto que poderia também ser chamado de “Carta a um crítico ressentido”, Pucheu escreve àquele que, certa vez, lhe dirigiu uma crítica “com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal, a maledicência jornalística” (PUCHEU, 2010c, p. 75), ou talvez se referindo àquele que, mesmo não tendo escrito nada a esse respeito, odeia tudo o que é produzido na contemporaneidade, nutre um desprezo pelos novos autores, acha que pode julgar a literatura e cuja fraqueza “é daquelas que querem avaliar o mundo com a medida do aniquilamento alheio, do enfraquecimento alheio, da despotencialização do alheio” (id., p. 73). Sobre esse crítico bem-sucedido, ferino, que se acha quase charmoso, “Antes, a sua incompreensão do que a sua simpatia” (id., p. 77).

Ora, a relação entre crítica e obra se dá entre dois foras, não pela vontade de se atingir um dentro. A crítica poética e filosófica, defendida por Pucheu, está no afeto que se cria entre as duas partes envolvidas, na medida em que, a exemplo de Baudelaire, prioriza-se a imaginação, ou que a “melhor crítica é a que é divertida e poética” (apud FERREIRA; PEREIRA, 2012, p. 89), garantindo o fosso entre os dois textos, o aberto, o inapropriável. Nessa relação, nunca será a serventia de apenas um crítico que fará o triunfo da crítica, mas a relação de mútua reverência, ou, ainda, menos por uma gentlemania em excesso, mais pela concorrência sem prêmio, pela disputa sem vencedor, pela corrida cujo pódio é de todos; talvez,

pela aproximação de um pensamento revolucionário com um pensamento poético, gerando uma atração apaixonada, como Octavio Paz uma vez assinalou¹⁹, mesmo que ainda sobre o modernismo, em que este sobrevive na medida em que atesta a sua própria ruína, mas que passa a injetar doses de prosa no verso e a fazer poesia com a crítica da poesia (PAZ, 1997, p. 165).

É o que acontece em *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”* (2012), o livro de Alberto Pucheu, a respeito da obra do poeta e crítico mencionado no título. Através de uma escrita criadora, como já denunciado aqui, Pucheu lê Corrêa dos Santos a partir da mesma ética que envolve este quando dedicado a falar sobre arte ou literatura: depositando toda a confiança na escrita e fazendo com que a força do pensamento, em seu mais alto grau de potência, seja revelada na escrita, repensando a forma e explorando uma sintaxe e uma semântica vigorosas, sempre no intuito de, ao falar não somente sobre um texto, mas junto com um texto, ser possível nascer um outro, que traz consigo uma herança parental daquele primeiro.

Por Alberto Pucheu, o conjunto da obra de Roberto Corrêa dos Santos foi dividido em três momentos que não seguem necessariamente uma cronologia. No primeiro deles, estão as edições comerciais, com livros que receberam diagramações convencionais, sendo cinco deles de ensaios e um de poemas. No segundo momento, estão os sete livros que começam a se utilizar das artes plásticas em sua feitura, como *Dúzia* (1996), que tem o design em folha A4 e a disposição dos poemas ocorre entre dobras e desdobras; ou como a *Série comprimidos* (2004), que possui, como títulos, os nomes das pessoas a quem o livro se destina. No terceiro momento, está o grupo de “livros-de-artista”, que faz parte da literatura contemporânea tal qual entende

¹⁹ Em sua revisão do Romantismo até a Vanguarda, Paz encontra essa aproximação no espírito moderno; de um lado, a revolução assumindo o tom feroz próprio da religião; de outro, percebendo, como em Novalis e Rimbaud, que “la operación mágica no es esencialmente distinta a la operación revolucionaria. La vocación mágica de la poesía moderna, desde Blake hasta nuestros días, no es sino la otra cara, la vertiente oscura, de su vocación revolucionaria”. E finaliza: “El poeta no elude nunca la doble fascinación; su oficio, como la volatinera de Harry Martinson, es ‘sonreír encima de abismos’” (PAZ, 1997, p. 169).

Roberto Corrêa dos Santos e que Alberto Pucheu persegue, no intuito de discorrer sobre a ideia do “ensaio teórico-crítico-experimental” ou do “poema expandido”. São sete livros que, na visão de Pucheu, se encontram em uma zona de indiscernibilidade entre o poético e o crítico, entre o ensaio, a ficção e o poema, entre o gesto, a imagem e o conceito, entre a plasticidade e a escrita, entre o risco, o rabisco, a rasura, o desenho, a foto, a fotocópia e a letra, na busca de uma escrita que integre novas estruturas de pensamento e que, por isso, desguarnecem as fronteiras entre diversos saberes.

Ao falar de Clarice Lispector, Luiza Neto Jorge, Caio Fernando Abreu, Roland Barthes, o poeta-crítico Roberto Corrêa dos Santos faz uma espécie de cirurgia na escrita desses escritores, radicalizando a maneira de operar com o texto alheio via próprio texto, na medida em que, utilizando recursos como o risco ou a linha , ———— , ou na inserção do crítico como personagem da crítica, tenciona a relação com o texto criticado, procurando estar à altura dele e preservando sua alteridade através de um distanciamento, ao mesmo tempo em que se refere ao próprio texto enquanto crítica criadora. De igual maneira, Alberto Pucheu diz que é a partir de uma fratura, de um desconhecimento ou de uma cegueira que surge a impossibilidade da comunicação com o texto criticado ou deste se sustentar como original, por isso Roberto Corrêa dos Santos, na tentativa de abrandar o crime e a crueldade que se cometem com o outro texto, faz uso de um negativo na denominação dos agentes que operam na literatura, a saber: não-escritores, não-poetas, não-críticos e, claro, não-leitores: todos estes voltados para o fora da linguagem, para a não-representatividade, para o “mais e mais real”.

A crítica expandida de Roberto Corrêa dos Santos cria o paradigma da “esquizografia”, termo utilizado por ele próprio, que designa o processo intenso de alteração de um rosto, através da maquiagem, dos retoques, da adulteração do que anteriormente foi visto, em que

“a crítica, que tem a ver com o jogo de cópias da caverna e com o carvão do desenho, que acata a maquiagem ou o make-up, não resiste a uma intervenção transfiguradora que distorce e desconfigura o objeto por sobre o qual ele se aplica, mostrando-o enquanto nele mesmo perdido; ela desenha, retoca, aumenta, retira, alonga, cobre, suaviza, interfere, enfim, ativamente no outro texto, descobrindo, no antigo, novas redes de relações, outras possibilidades de encontros não antevistos, até chegar à composição de um novo texto, de uma nova ‘Senhora’, (...) desconhecida de todos.” (PUCHEU, 2012, p. 60).

Nesse trabalho, a crítica pode falar tanto com o objeto criticado quanto fazer uma crítica abertamente construída, como em *Perdão, Caio* (2005), cujos subtítulos “assinado e datado” e “carta-a-quem-escreva” remetem, respectivamente, à obra acidamente criticada de Caio Fernando Abreu e a qualquer outro que trabalha com a escrita; mas, sobretudo, considera a participação fundamental do leitor que, à maneira barthesiana, se iguala ao escritor na criação. E sobre Barthes, tecla-se um manuscrito; sobre as primeiras convulsões, uma indistinção entre obra e leitor; sobre *Zeugma* (2008), a omissão daquilo que pode transportar as mais grandiosas iluminações.

Escrever o livro antes de ler este livro, ser provocado por ele antes mesmo de abrir suas páginas. É dessa maneira que Alberto Pucheu se iguala a Correa dos Santos, preocupando-se, primeiramente, com a questão plástica e, por meio da escrita, operando uma crítica dos afetos. O volume é feito em capa dura, branca (apenas a lombar em preto), sendo que tanto o título, o autor e a série (grandes mestres) aparecem dentro de uma moldura, como se esse conjunto fosse em si o conteúdo de um quadro em exposição: na capa, as palavras figuram como uma pintura, em que o papel em branco foi vencido e a poesia triunfou. O interior foi impresso em papel especial, sobre o qual aparecem fotografias da obra luxuosa de Roberto Corrêa dos Santos e do próprio autor, por Mariana Maia e Reginaldo Maia, intercaladas com a escrita de Alberto Pucheu, que se inicia quase tão logo se abre o livro. Não há prefácios, não há página com informações editoriais (as logomarcas da Editora Azougue e da Pensamento Brasileiro estão discretamente postas na primeira contracapa), não há referências bibliográficas no fim, pois o

autor as oferece no interior do texto. O que vem à tona é uma segunda capa, cuja imagem curiosa de um manuscrito em vermelho, borrando a imagem de um tomate sobre uma estrutura informe, de textura esverdeada e indefinida, porém incisivamente viva, é seguida da repetição das informações da primeira capa em branco, mas agora sem a moldura, abertas ao cosmos no qual o texto de Alberto Pucheu mergulha. Devido ao peculiar formato e à beleza plástica do livro, o leitor, a princípio, pode temer fazer grifos, anotações nos cantos das páginas ou sinais de atenção; contudo, quando se inicia a leitura, este mesmo leitor é arrebatado pelo pensamento e pelo lirismo de Alberto Pucheu, de maneira que se torna inevitável não fazer intervenções em sua superfície. Seguramente, o autor fez isso de propósito: é participar ou retroceder.

É no desvio, por fim, que se cria uma escrita que não se mantém secundária à outra da qual se fala, são nos devires que a literatura contemporânea emerge, fundindo os modos de produção em um complexo indiferenciável, no trabalho com o corpo, com a performance, na busca de uma saúde através de um “outrar-se”, de uma gravidez de dobramentos e desdobramentos ou de verso e reverso. Alberto Pucheu, acreditando que a escrita crítica deva se manifestar para além do cinzento, em que cada escritor seja capaz de reelaborar o outro em suas diferenças criadoras, deixa os seus traços e, igualmente, rastreia seus traumas. Falar do que é grande, sobretudo, com grandeza é a crítica colorida feita por Alberto Pucheu e Roberto Corrêa dos Santos, e mais: a amizade, o ensino, a clínica, a encruzilhada, a derrapagem, a poesia a falar de poesia, o selvagem a falar do outro selvagem, dois rinocerontes dispostos a difundir o rasgo, a dobra, o grito e o sentido.

2.3. Poesia e prosa porosas

“sim
eu quis a prosa
essa deusa
só diz besteiras
fala das coisas
como se novas

não quis a prosa
apenas a ideia
uma ideia de prosa
em esperma de trova
um gozo
uma gosma

uma poesia porosa” (LEMINSKI, 2013, p. 80).

É inspirado nesse poema de Leminski que dá-se início a essa sessão. A ele, rebato com os versos de outro poema, agora de Augusto de Campos que, “cansado do critiquês” e das “teses sem tesão”, propõe: “por que não / recortar / as minhas incursões / de / poeta-crítico / em / prosa porosa?” (CAMPOS, 1986, orelha). Poesia porosa, de um lado; prosa porosa, de outro. Ou seriam esses dois termos faces da mesma moeda? Sim, porque de poesia entendemos, comumente, como a linguagem em seu mais alto grau expressivo e, de preferência, em versos, com ou sem rimas, que dita certo ritmo, que fala com certa prosódia, com o mínimo possível de palavras; de prosa, por outro lado, a linguagem corrida, do oeste ao leste da folha – aqui no ocidente –, de caráter analítico, capaz de destrinchar qualquer objeto, ou qualquer outro texto, ou qualquer outro tema. É sabido que a distinção entre poesia e prosa, não é de hoje, caduca, desde, pelo menos, fins do século XIX, para lembrar novamente de poemas de Rimbaud e Baudelaire – paradigmas inevitáveis; se pensarmos no fetiche pela rima, por exemplo, os grandes poemas gregos e latinos não faziam uso dessa técnica, criada apenas na Idade Média (CICERO apud NASCIMENTO; OLIVEIRA, 2004, p. 21). Mas se voltarmos aos termos, emprestados de Leminski e Augusto de Campos, que proveito podemos tirar deles para esta discussão que aqui se ensaia? Para se chegar a uma escrita da diferença, é preciso garantir o

acesso da língua às aberturas da linguagem, é preciso que a língua seja capaz de operar no rasgo da linguagem, é preciso que, pela língua, a linguagem fale na brecha, na falha, no rasgo, é preciso que a linguagem crie furos, vãos, entradas, orifícios, nascedouros, passagens, incisões, para que a prosa, a poesia, perfurem, ventilem, desbravem, cavem, atravessem os poros obstruídos pela língua.

Essa ideia, se aproveitada pela crítica literária, se pensada como uma crítica que se utiliza da criação como principal recurso, precisa encontrar esses pequenos vasos sanguíneos em meio à circulação com suas vias, com suas veias, com suas artérias dilatadas por onde passam, com facilidade, todo e qualquer sangue do corpo. Mas, para que o coração bombeie vida para todas as cavidades, é preciso que cada alvéolo seja desobstruído a fim de que nenhum órgão seja paralisado. Assim pode funcionar uma crítica inventiva: não abrir mão de uma parcela minimamente didática e objetiva que cabe a qualquer escrita, não perder de vista que, em algum momento, o escritor precisará também estar com os pés fincados no chão, transmitindo algo que, estruturalmente, é o esqueleto de uma obra e que, a partir dessa ideia, desse molde inicial, cada lugar do corpo, escondido, aparentemente dotado de nenhuma função importante no sistema, seja usado como ponto de escape, por onde chega um pouco de sangue, por onde a vida é levada, por onde, principalmente, a vida atravessa, como se cada um desses poros pudesse agir como um ponto vital, onde se mata ou se mantém um corpo – um texto – vivo.

Como Augusto de Campos cuja meta é a poesia via crítica, operando, para isso, uma “crítica de amor e de amador” (CAMPOS, 1986, p. 10), chega um momento em que não se consegue mais distinguir o que seja poesia e crítica. Se é verdade que Alberto Pucheu prega essa indiscernibilidade, não é diferente que ele busque colocar em prática o que exatamente pensa. Há crítica na poesia e há poesia na crítica. Afirmando, assim, catedraticamente, é fácil.

Colher lirismos em sua escrita declaradamente crítica é, também, um exercício fecundo e poderíamos montar um banco de dados e citá-lo, aqui, a partir de agora, durante páginas e páginas. Preferimos partir, por outro lado, de um fato curioso: a sessão, intitulada *Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos* está incluída tanto no livro de poesia reunida, *A fronteira desguarnecida*, quanto no livro de crítica, *Pelo colorido, para além do cinzento*. Como esses escritos são, ao mesmo tempo, poesia e crítica? Vejamos, por exemplo, o texto, com, e para Gilles Deleuze:

“... um quase nada, um nadar, atravessa um rio, carregando em seu dorso o que nele sobrejaz: um peixe, uma anta, uma capivara, um hipopótamo, um homem, tanto faz, se tudo o que é visto da margem, pasmando-a, é uma força que com a da água se confunde, deslocando-se, uma mesma escuridão de toda água noturna que com a noite se mistura, só um brilho qualquer – um quase nada, um nadar – vagamente se ilumina, mal se distinguindo da noite, suficiente apenas para o pasmo da margem, que não vê se é um peixe, uma anta, uma capivara, um hipopótamo, um homem, não vê, nem precisa ver, o que sobrejaz, mas apenas, num pasmo, um quanto, um quase nada, um nadar, que atravessa um rio, uma noite...” (PUCHEU, 2007b, p. 214).

Não tendo melhor exemplo para ilustrar tal indiscernibilidade, Pucheu, como um primeiro sinal desse hibridismo, cria um poema cujo tema é um conceito filosófico, normalmente trazido à tona através de textos críticos. Lembremos: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimise), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indeferenciação tal que não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quando se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p.11). Sendo assim, perceber, na literatura, o que está em eterna via de se fazer é o que alicerça a concepção de Deleuze acerca da composição literária. A literatura está ao lado do inacabado, do informe; e seus atravessamentos são o que torna o processo de escrita algo inseparável do

devir. Neste sentido, devir é encontrar a zona de vizinhança, de indiferenciação entre entidades, capaz de torná-las indistinguíveis: devir-mulher, devir-animal, devir-vegetal, devir-molécula, devir-imperceptível. A língua deve alcançar os desvios que compõem a sintaxe, necessários e criados para revelar a vida nas coisas. Essa revelação, que se dá por meio do ver e ouvir ao qual o escritor se submete, empreenda saúde. Inventa-se o povo que falta. Assim, quando a literatura apresenta a enunciação coletiva de um povo menor, que somente encontra expressão através e no escritor, é capaz de mobilizar, de fazer com que seus leitores estejam em movimento, em mutação. A literatura, enquanto devir, enquanto saúde, arrasta e provoca.

No devir poesia-crítica, o texto supracitado, intitulado “Gilles Deleuze (o que subjaz)”, toca em questões caras ao pensamento deleuziano, fazendo uso tanto das imagens poéticas quanto da liberdade dos versos; levando-nos a crer que é na invisibilidade, na inapreensibilidade ou na impossibilidade de tocar essa visão informe, à qual se submete o enunciador, que as coisas se fazem. Nessa espécie de polarização entre o visível e o invisível, o eu da enunciação fala sobre aquilo que “nem precisa ver, o que sobrejuz”, uma noite ou um rio que atravessa, que nunca é o mesmo, ou que nunca é.

Em tom aforístico, os *Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos* imprimem um efeito provocativo que rodeia todas as composições. No paradoxo de assumir um plano e negá-lo ao mesmo tempo, os poemas críticos atingem uma extensão tal qual se vê nos fragmentos dos pensadores originários, como Heráclito que, lançando as raízes da cosmogonia, através de seu pensamento promovia uma transa entre pólos antagônicos na busca de uma ordem para o caos: “Tudo se faz por contraste; da luta dos contrários nasce a mais bela harmonia” (apud SANTOS, 2001, p.92). Entretanto, apenas na liberdade de deixar o objeto sê-lo da maneira que ele se apresenta ao mundo, só assim pode-se discutir o que seja verdade ou que

seja realidade, no desvelamento das coisas, na existência do ente e na abertura possível para que se colha sua (im)possível permanência²⁰.

Transando poesia e crítica, essa amizade colorida entre os dois modos de escrita, ou mesmo como um namoro, Caio Ricardo Bona Moreira (2013), num vislumbre entre a estética crítica dos simbolistas e a escrita de Alberto Pucheu, discute a tendência dessa prática numa linhagem do presente. Inspirado por quadros de Ismael Nery, Moreira visita Pucheu com o mesmo afinco a que recorreremos neste texto, embora, diferente de nós, trace um panorama da crítica simbolista que, no final do século XIX, encontrava-se ofuscada por críticos brasileiros como Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Nesse ensaio, o autor chama a atenção para o fato de que os simbolistas já pleiteavam a poesia para a prática crítica, na medida em que tentavam “injetar potência na atividade crítica por meio de um imperativo da arte” (MOREIRA, 2013, p. 14). As estratégias para se perceber poesia na crítica são observadas por Caio, quando este fala sobre os paralelismos sintático-semânticos, não raro, efetuados por Pucheu, imprimindo um tom meio barroco nos textos, encadeando ideias e demonstrando que a poesia está dentro do horizonte de escrita do crítico²¹, mas, sobretudo, privilegiando a imaginação na produção de um texto. “E se lhe falta a segurança dos métodos plenos e senhores de si, não faz mal. Na exposição, com anjos e profetas, importa passear” (MOREIRA, 2013, p. 22).

Falando, também, com e para Emily Dickinson, Clarice Lispector, Arthur Bispo do Rosário, Fernando Ferreira de Loanda, Emmanuel Carneiro Leão, Manoel de Barros e outros, Alberto Pucheu aproxima tanto a crítica à poesia quanto esta à filosofia, tema que procurarei

²⁰ Heidegger pronunciou: “A liberdade assim compreendida, como deixar-ser do ente, realiza e efetua a essência da verdade sob a forma do desvelamento do ente. A “verdade” não é uma característica de uma proposição conforme, enunciada por um “sujeito” relativamente a um “objeto” e que então “vale” não se sabe em que âmbito; a verdade é o desvelamento do ente graças ao qual se realiza uma abertura. Em seu âmbito se desenvolve, expondo-se todo o comportamento, toda tomada de posição do homem. É por isso que o homem é ao modo da existência” (HEIDEGGER, 1991, p. 337).

²¹ Em vários momentos, neste texto, me aproprio dessa técnica, como aproximação à estética de Pucheu.

discutir no próximo capítulo, sem, entretanto, me desligar da relação poesia-crítica. Se, como Kafka ou se, como Deleuze, o mais importante são as perguntas e, portanto, “Colocar a pergunta certa – o mais difícil” (PUCHEU, 2007b, p. 54), quais perguntas fazer? Como produzir crítica e desencadear uma poesia admirável? Talvez a contaminação do livro, a escrita como ferida, um esparadrapo no machucado da folha a impedir que o sangue pulse pelas páginas, como na história apaixonada do livro de Clarice; talvez “o precipício convulsivo de um arranha-céu – um homem” (id., p. 56) que, em meio a garrafas, botas ou garfos, reluz na escuridão; talvez pelas línguas a envenenarem uma língua, as palavras fugindo pela interrupção progressiva de uma gagueira audível e ao mesmo tempo impactante em uma fala fugidia; talvez as palavras que se encontram do lado de dentro das lentes dos óculos, para “mais do que fazer ver o mundo, fazer – transvê-lo” (id., p. 56); talvez a pergunta “Por que a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso?” (id., p. 58), pois “poesia que é poesia desbanca até Deus” (id., p. 58); talvez poesia e prosa porosas, essa válvula de escape que nos impulsiona para uma dança alegre e colorida: “vida – o único parâmetro para avaliar o poético” (id., p. 54). O crítico-poeta-filósofo, acima de tudo, está fora de qualquer classificação que o impede de assumir essas potencialidades que agem ao mesmo tempo sobre um corpo a construir outro corpo. Numa relação harmoniosa entre poeta e crítico, talvez a resposta que Clarice Lispector deu a Benedito Nunes, a propósito de certa crítica feita por este último, seja mais uma confirmação dessa indefinição. Clarice, ao ler o texto de Nunes, lhe escreve, dizendo: “Você não é um crítico, mas algo diferente, que não sei o que é” (apud NUNES, 2009, p. 23). Já Alberto Pucheu, unindo poesia, prosa, crítica e filosofia, é bem iluminador no que se refere ao que ele busca em sua criação:

“Prosa, como o resultado do esforço equiparável ao do verso, ou, para ser mais preciso, como um esforço rítmico, imagético, conceitual, sintático, nevrálgico, de deslocamentos de usos habituais, que se aventura às tensões dos novos sentidos fabricados. Prosa, que, apesar da impossibilidade de assumir o verso com sua *versura* governante, apropria-se, até o fim, do ponto suspensivo que determina o pensamento trazido pelo distintivo do verso. Prosa, como uma recusa dos tipos existentes de escrita, em nome de um porvir caracterizado pelo meio termo entre si e o poema,

porque, em si, paradoxal, a prosa, tal qual a em questão, já incorpora o poema, incorporando, a seu jeito, o abismo da escrita. Prosa, como uma escrita em que tudo deveria ser sublinhado. Falar em uma prosa filosófica é trazer a escrita para o âmbito do pensamento, mesmo – ou sobretudo – filosófico, é literária, poética. Filósofo prosador, quando a filosofia também é poesia ou literatura. Quando a filosofia é escrita. Quando filósofo, poeta, literato ou escritor se confundem numa filologia, de modo que, nesta indiscernibilidade, o sentido e o não sentido saiam vivificados” (PUCHEU, 2010b, p. 15).

Capítulo 3 – O céu não é mais o limite²²

3.1 *A imagem do conceito como conceito da imagem*

A leitura cerrada de poesia, centrada em aspectos semânticos, sonoros, lexicais, sintáticos e gráfico-visuais, crucial nos ensaios acadêmicos e resenhas críticas, muitas vezes parece ignorar a liberdade que se deveria levar em conta em qualquer produção poética: o pensamento. Pensar a poesia é tarefa do poeta, é tarefa do crítico e, em nosso caso, é tarefa do filósofo. Mas pensamento, em si, é filosofia? O que distingue pensar de fazer filosofia? Todo pensador é um filósofo? Ou, ainda, todo ser humano, dotado da capacidade cognitiva que o diferencia dos outros animais, é um filósofo? Heráclito já sabia que “O pensamento é comum a todos” (apud SANTOS, 2011, p. 95) e, ainda que talvez não pensasse a filosofia tal qual a concebemos hoje, será que o efésio falava sobre algum tipo específico de pensamento? Heidegger dizia que ser homem já significa filosofar, mesmo quando não sabemos nada sobre o que seja isso, sendo que “a filosofia como tal pode permanecer velada ou manifestar-se no mito, na religião, na poesia, nas ciências, sem que seja reconhecida como filosofia” (2009, p. 4). Mas tais perguntas, decaídas numa retórica, podem nos levar a pensar também numa negativa. Não. Pensar não é fazer filosofia. Podemos dizer que os cursos de filosofia, por exemplo, formam necessariamente filósofos? É nítido que essa hipótese não procede. Podem ser filósofos os homens que talvez nunca passaram pelos bancos da academia, ao passo que podem não o ser aqueles que se dedicam dia-a-dia à escolástica, à lógica, à estética, como disciplinas cuja exigência é que se fale apenas sobre, mas nunca por sobre, ou junto, ou com

²² Ver apêndice na última página.

elas, sem falar dos professores que, lecionando história da filosofia, acreditam estar fazendo filosofia. O pensamento, segundo uma herança darwiniana, seria a capacidade simbólica do homem agir em ausência, a possibilidade que o homem tem de se lembrar das coisas, uma atividade cerebral, mormente uma atividade corporal que faz o homem dotado de memória. Algum estudo biológico da comunicação animal foi capaz de afirmar que outras espécies possuem memória? Com efeito, o que se observa na comunicação das abelhas, dos leões, dos macacos é que a interação acontece em presença: as abelhas, por meio de uma dança, informam sobre a existência de pólen; os leões precisam lutar com os inimigos para se certificarem quem leva decidida vantagem; os macacos, embora existam estudos que demonstrem o desenvolvimento de uma linguagem próxima a de crianças de 3 anos de idade (TOMASELLO, 2003), ainda assim, apenas em presença é que se produziria uma comunicação entre os seus iguais. O homem, por outro lado, seria o primeiro animal que teria se emancipado da dependência do corpo presente, em que o desenvolvimento cognitivo, em parceria com as necessidades vitais comuns aos outros bichos, marca a sua evolução – aquilo que nós, arrogantemente, consideramos a soberania da espécie.

O homem, por meio do pensamento, se comunica. O homem, por meio do pensamento, reflete sobre as coisas do mundo. Pensando, o homem produz uma carta, uma notícia, uma canção, um poema. O homem, contudo, mesmo pensando, pode ser uma “aberração cognitiva”, lembrando uma fala divertida – e trágica – de Marilena Chauí²³. Voltemos, então, à hipótese de que o homem, pensando, não significa, por outro lado, que ele seja um filósofo. O que é ser um filósofo? Abdicando, arbitrariamente, das concepções autorizadas por Heráclito e Heidegger, o filósofo é aquele que cria conceitos. Essa definição, que Deleuze e Guatari (1992) buscam apoio

²³ Fala proferida no “Coletivo dos Estudantes em Defesa da Educação Pública”, realizado na Faculdade de Ciências Sociais da USP, em 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e56gaJwr5AI>>. Acesso em: 9 out. 2013.

em Nietzsche, nos parece produtivo endossar. Acreditando que mesmo na velhice é que podemos nos dar ao luxo de fazer tal pergunta e saber respondê-la mergulhados nos limites da maturidade, mergulhados no momento de graça entre a vida e a morte, os autores confessam que sempre estiveram às voltas com a questão que, não a tendo antes desenvolvido, já possuíam uma resposta: “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (id., p. 10). O filósofo, dessa maneira, sendo amigo ou amante da sabedoria, não poderia mais se contentar em lidar com conceitos alheios, mas, rivalizando com os já existentes – pois rivalizar é tarefa do amigo e do amante, na concepção grega –, se dispusesse a construir os seus próprios conceitos e, sobretudo, que estivesse ciente de que a filosofia não se presta à contemplação, à reflexão, nem à comunicação, o que, aliás, são ações que estão mais próximas do pensamento “puro”, ligado à capacidade inerente ao ser humano, do que propriamente da filosofia vista por esse viés criador. Deleuze e Guattari (1992, p. 21) propõem, para que a filosofia não estacione na representação das ideias dos filósofos universais, uma “pedagogia do conceito” em detrimento de um enciclopedismo ou de uma formação profissional capitalista, em que a propaganda e o *marketing* se apropriam dos conceitos por intermédio de uma *doxa* (opinião) puramente reprodutiva. Nessa proposta, considerando que todo conceito tem sua história e fragmentos de conceitos alheios, em suas multiplicidades, os autores precisam fazer espécie de conceitualização do conceito:

“Os conceitos, que só têm consistência ou ordenadas intensivas fora de coordenadas, entram livremente em relações de ressonância não discursiva, seja porque os componentes de um se tornam conceitos com outros componentes sempre heterogêneos, seja porque não apresentam entre si nenhuma diferença de escala em nenhum nível. Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam. Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. Eles formam um muro, mas é um muro de pedras secas e, se tudo é tomado conjuntamente, é por caminhos divergentes”. (DELEUZE e GUATARI, 1992, p. 35).

O animal, o homem, o pensador que tem a consciência de que a feitura do conceito esbarra, a todo momento, na rangência de outros conceitos e nas intensidades não coordenadas de potências diversas, seria considerado, então, um filósofo. Capaz de absorver a multiplicidade e trazer para a própria tentativa de “aprisionamento” das vibrações que o seduzem para a criação de seu conceito, o filósofo está sempre a modificar, a transcrever, a reescrever, a recriar seus conceitos, sabendo, acima de tudo, que nada é eterno, que nada é imutável, que nada é totalizador; e que tudo é líquido, e que tudo é abandonável, e que tudo é passível de transformação, seja por ele próprio, seja por qualquer outro filósofo que é afetado pelos atravessamentos que um conceito opera em sua carne e que, em algum momento, lhe é exigido ser revelado, consciente ou inconscientemente, no momento da criação.

Mas qual a justificativa em distinguir pensador e filósofo numa discussão que começa falando sobre poesia? É ridículo, até, afirmar que o poeta precisa pensar quando faz um poema. É igualmente ridículo afirmar que é preciso ser filósofo para ler um poema. Para a poesia tal qual a entendemos aqui, é preciso encará-la com olhos livres; precisamente encará-la como se os escritores comessem a escrever sem ter em mente que estão a produzir um poema, quando por fim a escritura estiver encharcada de pujanças diversas. É preciso, por outro lado, como acabamos de fazer, entender a diferença entre o pensamento comum ao ser humano e o pensamento filosófico. Alberto Pucheu não é o primeiro a estabelecer uma conexão entre poesia e filosofia, mas talvez, nos últimos tempos, o escritor brasileiro que mais insiste na inter-relação entre as duas. A ideia de indistinção entre um campo e outro, que não custa lembrar ser um caminho delicado de percorrer, pode parecer recente, mas há notáveis estudos, debandados para visões distintas, que remontam todo o pensamento ocidental e chegam aos nossos dias, com vigores em escalas diferentes e concepções contrastantes, submersas na complexidade das fronteiras do assunto. Em Pucheu, sem nada que lhe faça sombra, se o filósofo é produtor de

conceitos e esses conceitos estão sujeitos à interferência de outros, talvez seja possível que muitas características que convêm à poesia estejam incessantemente atravessando o discurso filosófico, de tal maneira que a poesia seja vista também na indiscernibilidade entre a imagem que ela produz e o conceito que seria próprio da filosofia ; a primeira a envenenar o segundo, este a infectar as singularidades daquela, o que obriga a buscarmos uma outra leitura dos escritos que não leve em consideração apenas a enumeração feita na abertura deste texto sobre o trabalho crítico, uma vez que os aspectos da linguagem não podem ser ignorados, mas submetidos ao motor que sustenta a dinâmica da literatura e da filosofia, o que, neste caso, coloca uma em frente à outra, uma sob o risco da outra – risco, no sentido de grifo, risco no sentido de perigo: uma condenação do bem.

Quando falamos em imagem e a concedemos à poesia, embora estejamos considerando desde o conceito físico-óptico até os conceitos psicológicos de imagem, ligada diretamente ao pensamento, não se trata de uma verbi-voco-visualização, uma isomorfia que atrela forma e sentido – normalmente parâmetro interpretativo de poemas concretos –, ou da implicação da imagem produzida e de seu respectivo significado, quase fornecido gratuitamente, mas da figuração de uma beleza cósmica, atrelada a um *pathos* que é provocado e sustentado pela poesia: “um complexo de imagens” e um “sentimento que o anima”, correlação apontada por Benedetto Croce (apud BOSI, 2001, p. 8) como princípios essenciais dessa arte, muito embora esquecidos por gerações da crítica literária. Pela imagem, rivalizam a camada sensível e o fio inteligível do poema, arrastados não apenas pela admiração e pelo espanto, mas por uma voz interrogativa silenciosa que, no grau zero em que se manifesta, é antecedida por uma disparada exclamação, afirmada pelo desejo, o desejo de palpabilidade e concretização de uma imagem que, no entanto, apenas tateamos o cosmos em busca de uma organização que se efetua apenas quando é garantida a sua anarquia. Dessa impossibilidade, surge a perplexidade diante da

poesia, os sentimentos através dos quais criamos nossos corpos sem órgãos, pois a arte poética é um dos poucos redutos onde o homem consegue se esquivar dos estratos que a vida ordinária se lhes impõe, sem receio e sem a necessidade de uma organização, de uma significação e de uma sujeição – falo com Deleuze e Guattari²⁴ –: a poesia, mesmo que ruminando cristais estratificados ou expelindo pedras resultantes da excreção cotidiana, a liberdade conquistada pelos versos, livres como deveriam ser todos, acontece quando os leitores são protegidos por uma redoma invisível que os cerca de um estrato de significância; a liberdade conquistada pelos versos acontece quando os leitores são movidos por uma máquina abstrata que assegura contínuas conexões; a liberdade (a ser) conquistada pelos versos é o mergulho na imanência da vida, onde, suspensos, os homens podem esquecer-se por um instante da domesticação inequívoca a que são submetidos.

Numa metafísica incauta da imagem, constituída a partir da mímese de um objeto que lhe seria exterior, tendemos, normalmente, para a incontida ideia de constituir todas as formas de existência segundo a natureza física de um ente. A imagem, projeção ou cópia de um objeto a que se refere, seria apenas uma coisa, mas nunca a coisa da qual é a imagem. No entanto, a imagem pode se dar a partir de si mesma, constituir-se a própria coisa desprendida de uma imagem exterior que lhe permita ser. A imagem, como acontecimento do corpo, não depende apenas da visão, mas de todos os outros sentidos a compor a sua estruturação, num movimento em que ela nasce na bruma do pensamento e se dispersa para um desvelamento apenas possível quando todas as sensações são ativadas na formação de um complexo imagético, não necessariamente existente num mundo referencial, mas que faz parte, sobretudo, da possibilidade do homem de forjá-la, da ação de criar imagens cujo significado já está previsto em sua morfologia. Toda a literatura mundial se aproveita da liberdade da imagem para a

²⁴ Referimo-nos ao conhecido texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos?”, 2012, pp. 11-34.

criação de outra realidade. As imagens dos ciclopes ou do minotauro, por exemplo, não estão obviamente ligadas a um ente exterior, elas se afirmam na realidade criada pelas gerações através dos séculos, elas se afirmam na outra vida que a literatura cria – não menos real que nosso mundo visível –, elas se afirmam na indiscernibilidade entre o que chamamos de real e o que chamamos de linguagem. As imagens da literatura sempre são poéticas, porque todas elas são violentamente atingidas por um sensacionismo devastador – a patologia da qual os iniciados não querem se ver livres –, já que tal dependência é que os direciona para a libertação. Se levarmos em consideração a conclusão de Sartre sobre a análise de alguns conceitos psíquicos, metafísicos e lógicos da imagem, quando este diz que “a imagem é um ato e não uma coisa” (SARTRE, 2008, p. 137), podemos muito bem unir a ação de criar um conceito à ação de criar uma imagem, mantendo seus princípios indecantáveis. Por outro lado, consideramos essencial, para a produção de diferenças, que a atividade do pensar não deva necessariamente se reduzir à atividade de reconhecer, cedendo espaço, por oposição, ao simulacro, de maneira que o reconhecimento seria a figura representativa da repetição e o simulacro entendido como procedimento que confere visibilidade à diferença, ideia prevista em Deleuze (2006), ligada à produção de um “pensamento sem imagem”.

Millôr Fernandes uma vez disse, trocando em miúdos, que uma imagem vale mais do que mil palavras, mas procure passar essa ideia [que, na verdade, é um conceito] sem usar palavras²⁵. Esse desafio proposto por Millôr exigiria, talvez, o trabalho da fanopeia, uma das características que constitui a tipologia criada por Ezra Pound (s/d) em seu *ABC*, como projeção de uma imagem estática ou em movimento, sobre a imaginação. Pensemos por um instante. Traduzir uma ideia através de imagem, sem levar em conta que isso pressupõe uma impossibilidade, é algo imensamente desafiador, algo só conseguido por grandes artistas. O

²⁵ Disponível em: <www.pensador.uol.com.br>. Acesso em 18 fev. 2014.

conceito corrente que diz que uma imagem vale mais do que mil palavras poderia ser substituído por uma imagem que, por conseguinte, seria um outro conceito? O artista plástico Gais parece ter atingido esse patamar de, inspirado em um poema de Alberto Pucheu, criar uma obra em que a imagem está em seu devir-conceito e o conceito está em seu devir-imagem. O conceito “fronteira desguarnecida”, tão bem utilizado por Pucheu, além de aplicável à poesia filosófica ou à filosofia poética, também designa a indiscernibilidade entre o homem e a cidade, entre a carne e a máquina, sendo que, no poema que leva tal título, percebemos a atmosfera que será aproveitada, posteriormente, em outro formato:

“Pela primeira vez, uma perna quer sair por minha boca, espremida. Um braço quer sair por minha boca. E o que ainda há de genitália, e o que ainda há de intestino, e o que ainda... Quer sair por minha boca. Uma parede, uma hélice, um vidro de janela querem sair por minha boca. Um carro acelerado, um pedaço de mar, um fuzil. Sob o testemunho pânico de alguns, uma desordem no corpo e nas coisas, uma fronteira desguarnecida entre a pessoa e a cidade” (PUCHEU, 2007a, p. 53).

Nessa rebelião sísmica da cidade, em que o asfalto adere a superfície da pele, há um incômodo causado pela interferência da matéria orgânica na inorgânica, de maneira a criar uma tensão no caos de uma cidade que vive dentro de um homem, de um homem que é em si toda uma cidade, de um “eu é um outro” numa amplitude que supera o outro como apenas um homem. Uma cidade é maior que um homem? Uma cidade que vive em um homem é maior que um homem que vive em uma cidade? A perturbação causada pelas nascentes que brotam na superfície da pele e do asfalto torna a cidade feita de carne, torna o homem movido a engrenagem e faz, por sua vez, artista plástico e poeta se confundirem, cada qual à sua maneira, manifestando o inexprimível das grandes cidades: o primeiro, pela imagem formada no pensamento; o segundo, pela representação dessa imagem formada no pensamento, por meio de tinta e pincel. O quadro

do Gais funciona como uma imagem conceitual, criada no poema de Pucheu, inacessada e, portanto, desejada através da liberdade de criação e de leitura do artista plástico, fazendo da cidade aberta o seu caos absoluto e parte integrante das costelas humanas. Eis a imagem-conceito:



Figura 2. *Quadro do Gais*. Disponível em: <www.albertopucheu.com.br> Acesso em: 30 set. 2013.

O exemplo ao qual chegamos pretende reforçar a ideia de indiscernibilidade entre conceito e imagem. Pucheu o faz em sua poesia, enquanto Gais o presenteia com uma imagem conceitual. Lembrando conceitos já utilizados em nosso trabalho, visualizamos, sem muito esforço, o conceito-imagem de Huberman sobre a sobrevivência dos vaga-lumes; visualizamos o conceito-imagem de Agamben sobre as projeções no escuro do contemporâneo. Não podemos deixar de lembrar das imagens conceituais que Deleuze e Guattari criam, como a do inseto que repousa na flor e se torna, com ela, uma indiferenciação, um devir-animal da planta e um devir-vegetal do inseto, ou seja, o princípio que atrela o conceito como sendo próprio da filosofia e a

imagem como sendo própria da poesia, perde sustentação quando apresentamos esses exemplos basilares. É claro que não podemos entender tais imagens como meras representações, o que nos levaria a considerá-las numa relação de dependência com um outro objeto. As imagens reforçam os conceitos, mas não os substituem. As imagens compõem os conceitos, mas também são independentes, assim como quadro e poema.

3.2. *Duas paralelas se encontram no infinito*

Em vários de seus escritos, Roland Barthes invoca uma maneira de produzir um texto, chamada por ele de escritura, em que seja possível misturar os falares e constituir uma heterogeneidade conquistada pelo desejo. Se talvez ele não fale explicitamente sobre o caso da poesia e da filosofia em uma relação dualista, mas por outras formas de escritura, como a marxista, a psicanalítica, a linguística, etc, o pensamento barthesiano é sempre inspirador, inclusive para a nossa discussão proposta. É o que acontece, por exemplo, em *A guerra das linguagens*, que ocorre a partir de uma divisão entre a linguagem que diz respeito, que se enuncia e que se desenvolve sob a luz do Poder e aquela que se arma fora ou contra o Poder (BARTHES, 2012, p. 135), sendo esta última, aqui, para nós, digna de maior interesse, devido ao seu caráter heterodoxo, clandestino e triunfante. O autor assume um tom de militância quando diz que

“É evidente que não podemos fugir: por cultura, por escolha política, temos de nos engajar, participar de uma das linguagens particulares a que o nosso mundo, a nossa história nos obrigam. E no entanto não podemos renunciar ao gozo, seja ele utópico, de uma linguagem dessituada, desalienada. Temos, então, de segurar com a mesma mão as duas rédeas do *engajamento e do gozo*, assumir uma filosofia plural das linguagens” (BARTHES, 2012, p. 137, grifo nosso).

Barthes ainda é mais enfático quando sugere “dar a linguagem uma dimensão carnavalesca” (id., p. 138), proposição que podemos aproveitar para estabelecer, em nosso estudo, a dimensão do engajamento e do gozo, que também podem ser traduzidos por conhecimento e alegria. Seria, então, essa potência criadora o ponto de encontro entre os dois saberes aos quais nos referimos? É o que sinalizam, em um primeiro momento, os escritos de Foucault e Deleuze, que endossam esse princípio criador presente na fala de Barthes e que, no entanto, não têm a ver com falta de rigor e falta de conhecimento, já que é uma busca de uma linguagem “desalienada”, frisemos.

N’A *ordem do discurso* (1970), Foucault diferencia o discurso encadeado pelo desejo e o discurso dominado pelo poder da instituição, na medida em que o último controla as atividades do primeiro a partir de mecanismos de coerção. Para o autor, é preciso “restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento” (FOUCAULT, 2012, p. 48), o que, para nós, abre precedente para, a partir do desejo, deixar que as linguagens interfiram no discurso umas das outras, alimentando-o e tornando-o um discurso outro, prenhe de significações, híbrido e indistinto entre si. O acontecimento, para nós, se daria na cassação das interdições, das supressões e das fronteiras e limites que tivessem sido dispostos a dominar a proliferação do discurso,

“De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrollável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da linguagem. Há, sem dúvida, em nossa sociedade (...) uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (FOUCAULT, 2012, p. 47-48).

A (des)ordem do discurso e a incontrollável força do enunciado, evitados pela aversão ao *logos* a que Foucault se remete, estão ligados à imanência de um acontecimento ainda em vias de se fazer, ainda no meio do caminho, que exige, da linguagem, uma escolha. O plano de

imanência, ligado a uma vida, não a um sujeito singular, mas à produção de singularidades, é o que rege as condições da linguagem e que, no entanto, paradoxalmente, necessitam de uma organização do “inorganizável”. A linguagem que concebemos na ordem estrutural ou visível é fruto do caos estabelecido na ordem do invisível ou no plano de imanência, que é “sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida” (DELEUZE, 2004, p. 163). Quando a produção de singularidades desejantes faz, do acontecimento, uma multiplicidade expressa em linguagem, rompem-se as barreiras preestabelecidas pelas convenções dos estratos de Poder e o que se encontra nos entornos desses limites brinca e delira indistintamente. Fixemos, pois, essa ideia no caso de uma poesia filosófica ou de uma filosofia poética.

Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo* (2012), marca três momentos importantes em que a poesia foi separada da filosofia no decurso da história: o primeiro deles, considerando a separação milenarmente convencionada entre as duas práticas, nos leva à retomada do ponto zero em que essa discussão foi despertada no pensamento ocidental. A passagem emblemática do *Livro X da República* de Platão, conhecida de todos como a “expulsão dos poetas”, é a primeira lembrança e argumento de quem se dispõe a defender a cisão entre filosofia e poesia, principalmente para colocar o poeta como uma vítima e o filósofo como um carrasco. Tanto pela insistência sistemática nessa história que, provavelmente, gerou frustração nas gerações de poetas futuros, quanto pelo total desconhecimento de leitores que apenas ouviram falar da tal injustiça, perpetuou-se a rixa que não parece, entretanto, ter se iniciado em Platão, mas na trajetória do pensamento no ocidente. Sendo o poeta um imitador de sua arte, sem conhecê-la, diz o grego:

“E assim teremos desde já razão para não o recebermos numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta e, fortalecendo-a, deita a perder a razão, tal como acontece num Estado, quando alguém torna poderosos os malvados e lhes entrega a soberania, ao passo que destruiu os melhores. Da mesma

maneira afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mal governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (PLATÃO, 1996, p. 472, grifo nosso).

Parece-nos, entretanto, que o próprio personagem Sócrates afirma que tal desentendimento faz parte da tradição grega – “é antigo o antagonismo entre elas” (p. 479) – e, por isso, não era ali o centro da divergência a que temos conhecimento. Para a nossa surpresa, na mesma escritura, identificamos ataques desferidos pelos poetas sobre os filósofos, que seriam “cadelas que ganem contra seus donos, o homem superior em tolas tagarelices, o bando que quer se assenhorar a Zeus, pensadores que, de tão pobres, cortam as ideias em quatro” (id., p. 480). Com efeito, o que se percebe na origem do pensamento é que a filosofia e a poesia sempre caminharam juntas numa “íntima estranheza” e, se Platão privilegia o filósofo em detrimento do poeta em sua república, por outro lado manifesta, em seus diálogos, a mais profunda prosódia poética, reconhecida e revisitada em nossos dias.

O segundo momento aconteceria com o *Curso de estética*, de Hegel; e o terceiro com Martín Heidegger. Ambos os filósofos parecem ter desenvolvido seus pensamentos a partir de um “afastamento proposital” entre os campos (PUCHEU, 2010b, p. 11); o primeiro autor, ainda que através da ideia do poeta como um iluminado, que repousa na exteriorização de si mesmo, do sujeito singular que se expressa por uma interioridade do ânimo, trouxe-nos a imagem de que um dia todos os homens seriam filósofos e poetas²⁶; o segundo autor também mantém essa distância, mas considera uma aproximação fundamental entre as duas linguagens, o que demonstra um aproveitamento potente da poesia e uma metamorfose de seu pensamento em

²⁶ Hegel, ainda, afirma algo que merece um olhar mais atento para as questões fronteiriças: “A tese e a antítese e a sua demonstração nada mais apresentam, pois, que estas afirmações opostas: um *limite é (eine Grenze ist)* e o limite só é de fato um limite *superado (aufgehobene)*; o limite tem sempre um para-além com o qual se mantém em *relação (in Beziehung steht)*, em direção ao qual deve ser transgredido, mas onde um tal limite, que não o é, ressurge. A *solução* destas antinomias é, como no caso precedente, transcendental, (...)”. (apud DERRIDA, 1991, epígrafe).

escrita teórico-poética. Sendo assim, o que fica exposto, nesses três momentos, é um flagrante da inconexão entre o que se pensa sobre poesia e filosofia e o que vem à tona do processo escritural.

É impossível abordar todo o pensamento de Martin Heidegger, um dos mais densos do século XX. Entretanto, este filósofo investiu, em alguns escritos, uma confluência entre as duas modalidades de escrita, embora tivesse mantido suas discernibilidades, apontando um perigo, causado pela poesia, para a filosofia (HEIDEGGER, 1969, p. 39). Trata-se de um cuidado muito apurado quando ele considera a impossibilidade de decidir se poesia é pensamento ou se o pensamento é poesia, e que “qualquer que seja o modo em que nos vem à mente poesia e pensamento, um mesmo elemento já sempre está a nos alimentar, (...) *a saga do dizer*” (HEIDEGGER, 2003, p. 146-147, grifo nosso), que seria o mesmo elemento para ambos os casos, embora o modo de dizer “seja tão diferente (...) como a água é elemento para o peixe e o ar para o pássaro” (id., p. 147).

Heidegger, em uma mão, aceita uma zona de encontro entre poesia e filosofia, mas, na outra, não tarda em afirmar sua separação, acatando a ideia de um oculto parentesco ao mesmo tempo em que afirma o estabelecimento de um abismo entre elas. O que acontece num modo de expressão não ocorre no outro, pois a poesia é cantante e o pensamento não o é:

“Na canção do poeta, a palavra brilha como surpresa misteriosa. A meditação do pensamento referente ao relacionamento do ‘é’ e da palavra que não é coisa depara-se com o que é digno de se pensar, mas cujos traços perdem-se no indeterminado. Lá o surpreendente se mostra num dizer pleno e cantante: aqui [no pensamento] o digno de se pensar mostra-se num dizer difícil de se determinar, mas de todo modo não cantante. Como então constitui-se uma vizinhança na qual poesia e pensamento coabitam uma proximidade? Ambos divergem tanto um do outro!” (HEIDEGGER, 2003, p. 152).

O encontro “face-a-face”, sendo assim, acontece na medida em que são mantidas as suas divergências. Heidegger, ainda, mantendo o afastamento proposital a que nos referimos, de

maneira imagética, atesta seu pensamento através de um modo poetizante, segundo o qual poesia e pensamento se encontrariam apenas no infinito, como duas retas paralelas:

“Na verdade (...) poesia e pensamento estão em sua essência divergente sustentadas por uma diferença terna e clara, no próprio de sua obscuridade: duas paralelas, uma em referência à outra, uma frente à outra, uma ultrapassando a seu modo a outra. Poesia e pensamento não estão separados quando por separação se entende: cortados numa ausência de relacionamento. As paralelas encontram-se no infinito” (id., p. 153).

Sobre Nietzsche, Heidegger (2007) afirma que, em *Assim falou Zaratustra*, aquele poderia ter desenvolvido um pensamento mais consistente caso houvesse aberto mão de um lirismo acentuado (p. 39). Um contraponto se encontra justamente nessa obra cuja classificação, felizmente, não conseguiu dar-lhe um gênero específico. A peregrinação de Zaratustra faz da obra de Nietzsche um complexo indiferenciável que transita entre a ficção, o romance, a poesia, o pensamento, etc., problematizando toda a questão das determinações engessadoras e, por isso, tal escritura nos diz tanto e nos empolga até hoje. Nietzsche talvez não fale nada a respeito da filosofia em relação à poesia, mas pratica, de maneira radical, a fusão entre elas.

“Decerto, há um lago, em mim, um lago solitário, que se basta a si mesmo; mas a minha torrente de amor o arrasta consigo para baixo – para o mar! / Novos caminhos sigo, uma nova fala me empolga: como todos os criadores, cansei-me das velhas línguas. Não quer mais, o meu espírito, caminhar com solas gastas” (NIETZSCHE, 2010, p. 112).

O tom aforístico dos escritos desse livro e, de modo geral, de todos os escritos do poeta-filósofo, rompe os limites da linguagem, torna-a, enquanto filosofia, carregada de sentidos e trabalhada ao máximo, como ocorre na poesia. As metáforas e as imagens servem de apoio para a construção de uma linha de pensamento que só é atingida a partir do momento em que seja possível falar com outra língua, uma língua ainda desconhecida de todos. O que nos interessa, então, é poder afirmar que uma filosofia poética não é menor que uma filosofia “pura”; pelo contrário, contribui sobremaneira para a potência e o alcance do seu dizer.

Ítalo Calvino (1990) disse, uma vez, que no “universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo...” (p. 19-20), algo que, tomado de maneira isolada, pode nos levar a pensar em uma concepção aberta de linguagem, como se pudéssemos explorar vários caminhos que se encontrariam em um ponto de indistinção. No entanto, o autor considera que o encontro entre filosofia e literatura ocorreria apenas no campo da ética, pois nada garante que a oposição seja resolvida; ao contrário: “nos dá a certeza de que a esclerose das palavras não se fecha sobre nós como uma calota de gelo” (apud PUCHEU, 2010b, p. 7, nota). Como consequência, “os filósofos e os escritores jamais devem se perder de vista, mas não devem, tampouco, manter relações muito estreitas” (ibid., p. 7, nota). A ideia de Calvino parece ancorar na velha oposição entre abstrato e concreto, ideia e carne, conceito e imagem, geral e particular, ainda que exista, também, um empreendimento poético em sua concepção:

“Entre filosofia e literatura, a relação é de luta. O olhar dos filósofos atravessa a opacidade do mundo, anula sua espessura carnal, reduz a variedade do existente a uma rede de relações entre conceitos gerais, fixa as regras pelas quais um número finito de peões em movimento por um tabuleiro de xadrez esgota um número talvez infinito de combinações. Chegam os escritores, que substituem as peças abstratas pelos reis, rainhas, torres, cavalos dotados de um nome, de uma forma determinada, de um conjunto de atributos reais ou equestres, e que, no lugar de um tabuleiro de xadrez, estendem campos de batalhas empoados ou mares violentos: eis as regras do jogo pulverizadas e eis que, pouco a pouco, se deixa descobrir uma ordem diferente da dos filósofos” (ibid., p. 7, nota).

Calvino chegou a pensar, junto com Giorgio Agamben, em criar uma revista que nunca veio a público. Com este, manteve relações próximas, mas, no que concerne à maneira de pensar a filosofia e a literatura, se opunham, o que, a princípio, é saudável. No prefácio da obra *Estâncias* (1942), Agamben discute qual seria o verdadeiro objeto da poesia, procurando responder seus questionamentos trazendo à luz a lembrança da cisão entre palavra poética e palavra pensante, que se produziu desde a origem na cultura ocidental. De um lado, a poesia acontece a partir de uma apropriação sem consciência, ao passo que a filosofia se apropria do objeto a partir de uma

consciência sem gozo e, por isso, o conhecimento está dividido entre um pólo “estático-inspirado” e um pólo “racional-consciente”. Diz o filósofo:

“A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar” (AGAMBEN, 2007, p. 12).

Como consequência, Agamben aponta o fato de a filosofia ter deixado de elaborar uma linguagem própria, como se tivesse um “caminho régio” para a verdade que prescindisse do problema da sua representação, assim como o fato de a poesia não ter se dado nenhum método e nenhuma consciência de si. E em defesa da unidade própria da palavra despedaçada, atesta: “O que dessa forma acaba sendo suprimido é que toda autêntica intenção poética se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está sempre voltado para a alegria” (id., p.13). Aqui, confirmamos a ideia de que tanto a poesia quanto a filosofia possuem, em suas naturezas, uma essência que as identifica como co-sanguíneas, através de um laço genético a partir do qual nenhuma assume totalmente o peso do conhecimento e nenhuma assume totalmente a leveza da fruição: esses dois caminhos não cessam de atravessar ambos os discursos.

É possível, sim, filosofar em português brasileiro. O poeta Antônio Cicero (2004), que já afirmou que a filosofia seria o oposto complementar da poesia (p. 25), é um pensador contundente da relação entre as duas formas de escritura, alegando que a poesia é da ordem da palavra ou do objeto, ao passo que a filosofia é da ordem da proposição ou da ação (id., p. 26). Para o autor, a poesia é intraduzível e a filosofia é traduzível e, enquanto “nenhum pensamento (...) é capaz de dar conta da escritura (...) que é o poema, nenhuma escritura (...) é capaz de dar conta do pensamento (...) que é a filosofia” (id., p. 27). Nessa investida, Cicero está decidido quando dá seu veredito a respeito dessa velha querela: “Abro o jogo desde o início: penso que

a poesia a filosofia são atividades humanas inteiramente diferentes uma da outra” (CICERO, 2012, p. 7). A falta de utilidade prática, inerente tanto à poesia quanto à filosofia seria o único parentesco que uniria uma à outra e, se um poema fala sobre algum tema filosófico (*carpe diem*, por exemplo), não significa que ele é filosofia, mas apenas repete o que poderia ser lido nas obras de outros filósofos. Cicero reconhece alguns escritos contemporâneos sobre a suposta indistinção entre poesia e filosofia, mas não tarda em expressar seu ponto de vista, inclusive, com relação à ideia de Giorgio Agamben, exposta anteriormente:

“A pressuposição de que, no passado, tenha ocorrido uma cisão merecedora de tamanha interrogação repousa na pretensão de que, antes dela, a poesia e a filosofia tenham sido um só empreendimento. Ora, nada indica tal coisa, exceto para quem equivocadamente confunde poesia com versificação. A poesia é anterior à filosofia e esta, quando surge, já é crítica em relação à poesia, isto é, a Homero e Hesíodo” (CICERO, 2012, p. 42).

O poeta dedica um livro inteiro, a partir do que seria o trabalho poético e o trabalho filosófico e também a partir da identificação de traços filosóficos dentro da poesia sem, entretanto, incluí-la numa cátedra pensante; a partir da distinção entre monumento (o poema) e documento (a filosofia) e a partir da discussão entre poema e ideia, Cicero quer discutir essa relação que deve ser mantida com alguma distância, já que há características muito distintas entre elas, o que seria impossível reduzir um discurso ao outro. O que nos parece, porém, é que os argumentos utilizados pelo poeta em favor do divórcio amigável, não conseguem escapar de uma discussão em torno de gêneros textuais e de suas características tipológicas e temáticas. Mas, ao considerar uma oposição complementar entre poesia e filosofia, ele lança o debate para o nível indizível e informe da linguagem, num paradoxo sem solução: poesia e filosofia se diferem abissalmente, mas uma não consegue viver sem a outra.

Talvez seja por esse ponto que Antônio Cicero é considerado, por Alberto Pucheu, um poeta filosófico. Ainda que sempre pareça ter havido, entre os dois, uma tensão nos modos de

conceber o trabalho poético-filosófico, e a exemplo citamos o poema intitulado “Pós-escrito”, que diz: “(...) Para demarcar a completa diferença entre o poético e o filosófico, Cicero solta os cachorros contra a outra posição: *teorias pseudo, ressentimento, péssima poesia e pior filosofia*. Eu, vocês sabem, o inverso, o completo elogio à miscigenação, ao desguarnecimento, à indiscernibilidade (mesmo assim, afago os cães, que, amigos, não me mordem)” (PUCHEU, 2007b, p. 59); ou seja, mesmo existindo o embate, há, ainda, a amizade; mesmo divergindo nessa questão, Alberto Pucheu lê a poesia de Cicero também a partir da indistinção com a palavra filosófica, como em “Guardar”, poema que possui uma sintaxe voltada para a filosofia – “Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. / Em cofre não se guarda coisa alguma. / Em cofre perde-se a coisa à vista” (CICERO, 1996, p. 7). Para Pucheu, esse poema carrega uma “essência selvagem” e, sendo o primeiro poema do livro de estreia de Cicero,

“surge enquanto a origem, como certo grau zero ativo a fomentar e imantar tudo que vem pela frente, indicando, desde o princípio inaugural, para que sejamos levados com pertinência para dentro dos poemas, o vigor tanto poético quanto filosófico dos poemas de Antônio Cicero” (PUCHEU, 2010a, p. 30).

Cicero, que reconhece o gesto de Pucheu na direção do encontro (2012, p. 8), pensaria de fato se tratar de “teorias pseudo”, “péssima poesia” e “pior filosofia” todo o movimento da obra de Pucheu? O embate certamente é profícuo se lançarmos os dois a uma arena. Na defesa da fusão entre os saberes e criador de alguns termos específicos para designar essa amizade intensiva entre poesia e filosofia, tais como desguarnecimento de fronteiras, indiscernibilidade, para além do cinzento, entornos interventivos, etc, Alberto Pucheu traz, em muitos de seus ensaios, essa questão, assim como, em muitos de seus poemas, enuncia a busca por um encontro, por um ponto em que a poesia possa se tornar um devir-filosofia e a filosofia se tornar um devir-poesia. Como acontece em sua crítica, Pucheu não só defende a aproximação indiferenciável com a filosofia, como também a prática. Seus poemas apontam para uma

explícita tentativa de “A partir de uma abertura, descobrir relações de mestiçagens entre poesia e filosofia, manusear uma matéria disforme que supere a abordagem dos pólos estanques, dar-lhe voz” (PUCHEU, 2007a, p. 168), reforçada pelo escrito que diz:

“A miscigenação entre filosofia e poesia parte da ambiência de um pensamento que poderíamos chamar de filogenético, atentando para os três substantivos que compõem a palavra: *phília*, *gênesis* e *éthos*. Ser amante do saber, ser amante dos mitos, ser filósofo e poeta, é estar à disposição das palavras, de tal forma que se possa viver em intimidade e no acordo com a admiração comum a quem se deixa atravessar pelo enigma do cosmos em seu constante movimento de criação” (PUCHEU, 2007a, p. 174).

Esse infinito, onde os sabers se encontram, é que motiva toda a movimentação da poesia do poeta indiscernível que, neste momento, a partir do exposto, nos atentaremos em apresentar.

3.3 *Espanto, admiração e entusiasmo*

Do ponto de vista formal, os poemas de Alberto Pucheu foram compostos a partir de versos livres e, para quem é adepto de comparações, poderíamos dizer que, neles, existe certa inflexão de um Álvaro de Campos ou de um Walt Whitman. Em sua poesia, observamos algumas marcas que, estabelecendo, a priori, uma indistinção entre crítica, poesia e filosofia, atendem a peculiaridades que merecem atenção, o que não quer dizer que pretendemos colocar os poemas em categorias classificatórias quando, na verdade, gostaríamos de apenas sublinhar alguns aspectos que saltam aos olhos. Há várias facetas da poesia de Pucheu que poderiam ser exploradas, mas optamos por apresentar três delas, de acordo com o que julgamos ser de uma potência singular.

Uma primeira marca da poesia pucheuneana estaria presente no conjunto intitulado *escritos*, que são poemas pequenos na extensão, fragmentados, que exploram sobremaneira a técnica do *enjambement* e cujo alcance os aproxima de uma dimensão aforística. No primeiro capítulo, pudemos apresentar alguns exemplos desse tipo de escrita e, deles, como um todo, podemos também, agora, nos referir a uma infinidade de significações. Os *escritos* estão presentes, principalmente, no livro *Escritos da frequência*, n' *A fronteira desguarnecida* com a sessão “Excertos a ponto de página”, mas aparecem de maneira mais prosaica (menos num sentido pejorativo do que num sentido, ainda que limitado, de prosa) em *Escritos da Indiscernibilidade*. No primeiro deles, novamente aparece a temática urbana – talvez a mais recorrente em toda a obra de Pucheu, como em “Uma cidade é sem começo / ele disse / todo começo já está na cidade” (PUCHEU, 2007a, p. 34); temática problematizada com a relação da linguagem que se produz no espaço citadino, como em “Toneladas de concreto não racharão / estas páginas” (id., p. 35). O perpasso de um plano físico num plano carnal e vice-versa surge como um mecanismo potente de metalinguagem que, ao falar do próprio ato de escritura, procura dar voz não somente ao que veio à tona no resultado de todo o trabalho de composição, mas a todo o caminho percorrido pelas palavras desde o princípio de sua manifestação mais rudimentar, de maneira que nenhum poeta, nenhum filósofo ou nenhum escritor é aquele capaz de dominar as palavras, mas sobretudo aquele que, por elas, é dominado.

“Os suburbios do homem
têm mais curvas que os dos bairros

Ver a invisibilidade
das palavras
até que elas apalpem
nossas mãos

O pensamento quando expulsa
as palavras
é sequestrado por elas” (PUCHEU, 2007a, p. 37).

Linguagem, cidade e homem se frequentam e se rebelam numa língua que não pertence a ninguém, mas sabe que “em toda a existência inscreve-se, ditadora, / uma frase” (id., p. 45). Nos *escritos*, Pucheu endossa a epígrafe que selecionou para o seu livro sobre Giorgio Agamben, dito por Friedrich Schlegel, segundo o qual já se disse tudo sobre a separação entre filosofia e poesia e é tempo, portanto, de se dizer o que concerne ao seu encontro²⁷, a partir de uma estratégia sutil de afirmação da indiscernibilidade entre elas. Em “E disse-me, *pouco antes de morrer*: com poetas, / menosprezá-los mediante o pensamento; com pensadores, / menosprezá-los mediante a poesia” (PUCHEU, 2007a, p. 45, grifo nosso), o enunciador diz que a ideia do menosprezo de uma disciplina por outra foi algo dito por alguém que estava prestes a morrer, ou melhor, que mesmo estando vivo, essa pessoa que defende a rixa entre poetas e pensadores possui uma concepção que vai de encontro à vida, que bloqueia a criação através da picuinha de gênero, que lança, sobretudo, sua ideia aos cães raivosos para que eles a destroem. Pois o que está em jogo é a afirmação indireta – a afirmação que importa realmente – de que poetas e filósofos, se quiserem permanecer ao lado da vida, devem se olhar frente a frente.

A ideia de que o homem é incapaz de dominar as palavras que compoem sua linguagem, nos leva para a segunda marca da poesia de Pucheu: os *arranjos*. Neles, o poeta leva a sua faceta nômade ao extremo, ao fazer, das diversas vozes a que tem contato, a essência de sua poesia. Seja no espaço público, seja no espaço privado, a compilação desses fragmentos de outros acompanha Pucheu desde *Na cidade aberta*, livro de 1993, ganha uma dimensão em *Ecometria do silêncio* com os “Três poemas inesperados”, mas somente em *A vida é assim* e, posteriormente, em *Já que não há cabeça nem lugar para o que passa* é que os *arranjos* atingem uma dicção acentuadamente heterogênea, sendo preciso que o leitor esteja muito atento à inexistência de turnos de fala, que faz com que as vozes se interpenetrem umas nas outras, como

²⁷ “O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabou. Portanto é tempo de unificar as duas” (apud PUCHEU, 2010b, p. 5).

se numa grande cena de teatro as personagens falassem ao mesmo tempo. O estranhamento face a criação dessa outra língua é, por outro lado, o que deixa a prosódia dos *arranjos*, se dividida isoladamente, próxima do cotidiano, mas tomando-a como um todo, distante de tudo o que percebemos no dia-a-dia, pois a partir do momento em que se desloca a fala de seu lugar comum e se insere essa fala no espaço da criação poética, cria-se uma perturbação tal qual a presente na paradigmática obra *Fountain*, de Duchamp. E eis que a pergunta, aparentemente inofensiva, ainda corrói as estruturas do cânone: o que é poesia?

A proposta dos *arranjos* esbarra no que já apontamos em outro capítulo, quando aproximamos a escrita de Pucheu a uma ideia antropofágica de devoração do outro, esbarrando em Oswald de Andrade, tanto por pensar sua filosofia com base na afirmação de singularidades, quanto por fixar seu olhar e aguçar seus ouvidos no interior mesmo das relações manifestas em seu espaço, compondo um complexo de outridades impossível de se estabelecer como um modo único de afirmação, mas como um tecido repleto de ressonâncias, como uma orquestra desafinada e um maestro que consegue reger esse desafino. O ato de arranjar as falas nos permite enxergar os *arranjos* tanto como uma (des)organização do burburinho a que o poeta nômade promove na escrita, quanto, assim como na música, a (des)organização harmônica de várias melodias a fim de que alguém a execute. Ora, se o poeta organiza e arranja, resta ao leitor que execute a música.

Entretanto, cantar sobre esses *arranjos* não é uma tarefa das mais simples. É preciso certo improviso. Mensagens eletrônicas, conversas transeuntes, sala de conversas, traduções de poemas inexistentes: a harmonia de Pucheu é um *jazz* embriagante que exige, mais que tudo, entrega. Mas como proceder a uma crítica dos *arranjos* se o autor já antecipa, por meio de outro arranjo, o que poderíamos dizer? Sim, porque alguém, em sua presença, certamente falou o seguinte: “(...) você não acha interessante pensar que depois de ter escrito o *Estou só*, do

Ecometria, você tenha encontrado uma forma de composição coletiva, a muitas mãos? Do solo para a orquestração? Interessante. A ideia dos arranjos é uma evolução musical de sua poética: recolher o aleatório, o improvisado, o luxo da distração” (PUCHEU, 2007a, p.157). Esses e outros dizeres, como a busca de um rumor da língua, ou até mesmo os que recorrem às mesmas comparações a que chegamos ao falar desse caso especial da poesia de Pucheu, foram já lançados em “A crítica dos arranjos como arranjo da crítica”, como, a partir da fala do outro, a desarmar o crítico à espreita, como a antecipar aquele que não encontra um caminho que não seja o óbvio, como a iluminar o escuro dos “cinzentos” apenas para dizer que eles já estiveram ali, como para sugerir, enfim: “vá para outro lugar, desbrave os seus próprios caminhos, crie a sua própria filosofia crítica”.

Esse garoto inventa cada coisa! Deve ter a ver com algum experimento poético. O sexo também passa pela cabeça... falta o sexo no sexo. Palavra dita e pancada dada não se tira. Vou dizer agora: isso aqui é apenas pro grupo de risco da liberdade. Faz parte do aprendizado... só aqueles que são capazes de sentir com o coração, e não com o bolso, são os verdadeiros vencedores. Dias depois, lhe escrevi uma mensagem dizendo que não fui à leitura pois havia um jogo importante. Ela ficou uma fera: *O que será da poesia se os próprios poetas se encontram no Maracanã?* Permitimo-nos não referenciar esses excertos para que se entenda: 1) a dificuldade de se falar qualquer coisa que seja sobre os *arranjos*, 2) para exemplificar a experiência da leitura de múltiplas vozes em uníssono como se se ouvisse o inefável e 3) para afirmar que, nesse tipo de escrita, de fato, é difícil se falar em um autor, mas apenas em um agenciador coletivo. É o mesmo caso da poesia visual: ainda que estando no espaço público, existe a mão que trabalha esse tipo de obra e que assume uma posição de autor?



Figura 3. Disponível em: <www.albertopucheu.com.br>. Acesso em 24 jan. 2014.

O conjunto dessas apropriações seriam arranjos? Muitas perguntas que fazemos, obviamente, são retóricas; outras, como as que acabamos de fazer, merecem atenção especial. O que nos parece pertinente afirmar é que os *arranjos* são criações poéticas cuja linguagem é um acontecimento, é uma intervenção artística e, ao mesmo tempo, é um formato de discurso que tenta dar conta das linguagens vindas de diversos lugares, vistas, desde o seu descobrimento, desde o seu flagrante, como outro tipo de intervenção. Nesse sentido, esse tipo de faceta de Alberto Pucheu parece estar sendo cada vez mais desenvolvido em livros mais recentes, sobretudo com um viés político ainda mais acentuado.

A Terceira marca da poesia de Pucheu é o que chamaremos de *amálgamas*. Como se sabe, genericamente, os amálgamas são ligações metálicas que envolvem elementos diferentes ou heterogêneos, de modo que sofrem uma fusão, uma combinação, uma mistura em seu processo de ligamento, mantendo, em sua composição, aquilo que concerne a cada elemento, mas estabelecendo, a partir de então, uma inseparabilidade unívoca. Com efeito, os *amálgamas* de Alberto Pucheu são recorrentes, pois são fundidos na elaboração de uma sintaxe e de uma

semântica presentes em muitos poemas e também em muitos escritos teórico-críticos, como já observado na análise de *Já que não há cabeça nem lugar para o que passa*. Unindo um modo poético de pensar a um modo pensante de poetizar, essa escrita poderia ser reconhecida como prosa poética, mas preferimos não estacionar nessa designação habitual, pois os *amalgamas* é que buscam, explicitamente, esbarrar em zonas de indeterminação entre uma linguagem e outra e extrair, desse lugar, dessa encruzilhada, um modo de dizer diferente de tudo o que se conhece e que se pode definir. Os *amalgamas* são o encontro da água do rio com a água do mar, o ponto exato em que não se consegue sentir a salubridade desta nem o barro daquela.

Esse movimento da obra de Pucheu está presente em toda a sua trajetória de escritor. São nos devires sem princípio e sem fim, na elaboração de uma permanência contínua e inesgotável, que os *amalgamas* escriturais provocam uma tensão entre o antagonismo vigente, abalando os lugares prescritos para o real, para o corpo e para a linguagem. É neste lugar que o poeta se coloca como conhecedor dos receptáculos nos quais as coisas da vida são colocadas, mas não se contenta em aceitá-los de forma cristalizada, de modo que se faz necessário, também, unir forma e conteúdo, integrando ingredientes da mesma receita. Em *Escritos da indiscernibilidade*, diz o poeta:

“Poesia e filosofia não principiam pela indagação; nem pela dúvida. Mas pela exclamação das palavras que insistem em transbordar com o admirável, a ponto de não se distinguirem dele. Os escritos não são instrumentos de comunicação do que lhes é exterior. Eles mesmos, já espantosos, realizam seu limite, chegando ao que, desde sempre, são: palavras, criações de novos destinos” (PUCHEU, 2007a, p. 168).

Aqui, Pucheu não está preocupado se a poesia é intraduzível e se a filosofia é traduzível, mas no modo único a que as palavras são conduzidas num processo de escritura e num processo único de exclamação que antecede uma interrogação. Os *amalgamas*, cuja forma-conteúdo é sem rosto e cujas polaridades são dissolvidas na busca de um ponto em comum que é exterior à linguagem, procura exatamente dar voz ao que ultrapassa as funções linguísticas e age

diretamente na experiência desencadeada no contato com palavras capazes de abalar, de tocar os nervos, de despertar um sentimento no leitor sem que este necessite de uma consciência que o faça identificar finalidades em alguma escrita, mas o contrário: que aquela escrita seja tão vigorosa a tal ponto que sua função seja irrelevante frente ao abalo sísmico desencadeado pela natureza verbal.

“A exclamação do poeta (do pensador, do filósofo) é feita de dentro do enigma. Ele não é aquele que decifra a esfinge, sob pena de morte caso fracasse. Ele não é aquele que consulta o oráculo para descobrir o futuro vindouro. Ele é a própria enfiagem, produtora de enigmas. Ele é o próprio oráculo, criador de palavras ambíguas. No princípio, era o enigma, que se bastava por si mesmo, e o oracular era uma ambiência a ser frequentada, uma morada a ser habitada. Nenhuma resposta o precedia, nem era requisitada nenhuma explicação. A necessidade de sua decifração se constitui como tarefa tardia do pensamento. Antes de ser a revelação de um sentido oculto, a palavra poética, pensante, dedica-se a nos envolver com o oculto que há em todo sentido: ao invés da dúvida, a exclamação; ao invés da pergunta e da resposta, o enigma” (PUCHEU, 2007a, p. 170).

O que une esses *amalgamas*, portanto, é a manutenção de um enigma próprio de qualquer poesia pensante ou de qualquer pensamento poético. O desafio do poeta e do filósofo está justamente na criação desses enigmas que, sem respostas, são ainda assim afirmativos. A indistinção, a indiscernibilidade, o desguarnecimento de fronteiras, os devires, os entornos interventivos da linguagem, como proposições de Alberto Pucheu para se pensar em uma maneira contemporânea de escrita, esquentam as moléculas da poesia e da filosofia, como a fazer dizer: “isso aqui é demais!”; a atitude do poeta-crítico-pensador-artista-teórico-professor é fazer desses *amalgamas* um complexo indiferenciável que, no entanto, desperta em quem os lê, o espanto – daqueles em que se levanta a cabeça para o alto; admiração – daquelas em que se gostaria de ter dito aquilo; entusiasmo – daqueles em que se manifesta o desejo de falar sobre e com. Não é, contudo, uma característica, mas, como um átomo invisível a olho nu, é, pois, um sentimento a única máquina que une poesia e filosofia.

4. Militância poética

Agenciar uma obra como a de Albeto Pucheu pode fazer aquele que se incumbiu de tal tarefa incorrer no erro de não realizar o que a princípio se pretendeu, tendo em vista o caminho arduo que envolve a relação entre literatura e filosofia. Se, de um lado, o diálogo interdisciplinar com o pensamento filosófico é fecundo em diversas linhas de pesquisa, em nosso caso, quando se pretende uma radicalização a partir da qual literatura e filosofia se encontram, a fim de realizar honestamente o que se buscou desde o princípio do projeto de pesquisa, acredita-se que ceder espaço ao discurso do desejo em detrimento do resultado comprovado cientificamente é o que garante o fôlego criativo de uma pesquisa que, acima de tudo, deseja-se experimentar enquanto linguagem que fala com a outra linguagem.

Pensar uma literatura intempestiva, que emite lampejos no escuro de nosso tempo, é também estar fora de si, expulsar aquilo que de mais egocêntrico existe em nós e apropriar-se daquilo que não é nosso, desvencilhando, por consequência, das amarras do pertencimento. Ao borrar os escritos com os quais fala, Alberto Pucheu, esse nome, esse apelido, apaga-se como pessoa e deixa, no silêncio, apenas ressonâncias dos empréstimos, marcando, em translúcido, uma presença estranha e incongruente como autor e revelando uma imagem de um corpo atravessado por diversas forças que emitem sinais por todas as direções. Um modo inapreensível de tratar sua obra é, por isso, desafiador, pois exige uma sintonia entre os dois textos que não seria possível numa abordagem que tentasse dissecar todas as possibilidades de desdobramentos, mas numa liberdade que tem a criação como princípio norteador.

A escrita de Albeto Pucheu, caminhando pelas brechas, cria porosidades e novos horizontes para o pensamento a partir de uma inflexão selvagem e combativa, imprimindo, ao

seu discurso, algo próximo da clandestinidade, do nomadismo, mas também do triunfo, o que é expresso através de uma linguagem carregada de afetos. Nesse sentido, a *doxa*, a opinião emitida em seus escritos, caminhando pelos entornos interventivos dos modos de expressão, revela, em nenhum momento, uma ortodoxia, mas uma heterodoxia que expande a linguagem para a esfera política e pública, compreendendo-se a acepção de *doxa* tanto como opinião quanto como resplandescência.

Se a política está para além das governabilidades e das bandeiras partidárias e se aproxima, em essência, da liberdade, é possível que se aproveite, em Pucheu, tanto do ato da militância que vai às ruas reivindicar seus direitos e posições, quanto da atitude libertária da criação dos seus próprios caminhos. A política, aqui, é ação e o que Pucheu reivindica está do lado da criatividade, da poesia, da arte; não se trata, como podemos observar, de um panfletarismo ingênuo, mas de algo ainda não assegurado pela tradição filosófico-literária. O primeiro ato político de Pucheu é fazer de sua obra algo que não se define, marcada pela filosofia, pela teoria literária e pela estética, tendo a poesia como fio de Ariadne. O segundo ato político de Pucheu é trazer a poesia para a crítica e para a filosofia, algo um tanto esquecido em nossa tradição. O terceiro ato político de Pucheu é defender que a crítica e a filosofia são mais fecundas quando assumem a poesia como parte de suas manifestações. O quarto ato político de Pucheu é criar uma relação de dependência da crítica, da filosofia e da poesia, com a vida. O quinto ato político de Pucheu é tirar-nos, nós leitores, de uma zona de conforto e colocar-nos em crise com as construções convencionais, sugerindo que ajamos com o mesmo rigor estético-ético-político.

A relação de indiscernibilidade entre poesia, crítica e filosofia se encontra, portanto, menos numa dimensão tipológica de funções textuais e finalidades do que numa dimensão corporal, a partir do contato e da experiência com a linguagem. Criar uma outra língua dentro

da própria língua é condição *sine qua non* para se atingir uma linguagem carregada de sentidos. O colorido de Alberto Pucheu, nesse sentido, se apresenta devastador e provocativo em todas as esferas de sua arte poética, fazendo desta uma das mais originais, corajosas e potentes de nosso tempo. Encontrar-se na encruzilhada, manifestar-se na dobra, no imprevisível e na rachadura é o que não permite o enquadramento, a cristalização e a cicatrização dos escritos de Alberto Pucheu, sempre próximos de um frescor originário.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2012.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de poesia*. Série Temas vol. 59. São Paulo: Ática, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CICERO, Antônio. *Guardar*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. “Poesia e filosofia”. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (Org.) *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora, UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- _____. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tad. Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

- COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.
- DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”. Trad. Alberto Pucheu e Caio Meira. In: *Terceira Margem*, ano IX, nº 11, 2004.
- _____. A literatura e a vida. In: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1/ Gilles Deleuze, Félix Guattari. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- _____.; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3/ Gilles Deleuze, Félix Guattari. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.
- _____.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio; PEREIRA, Terezinha Maria Scher (Org.). *Literatura e Política*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*, volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2004.

HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem”. In: *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. *Da experiência do pensar*. Trad. Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

_____. *Introdução à filosofia*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2ª ed. São Paulo: Editora WSM Martins Fontes, 2009.

_____. *Nietzsche*, vols. I e II. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Sobre a Essência da Verdade. In: *Heidegger. 1930: Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt A. M., Klostermann, 1967. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1991 (Coleção Os Pensadores).

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KASTRUP, Virgínia (orgs). *Pistas do método da cartografia: Pesquisaintervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1999.

MACHADO, Roberto. A linguagem literária e o de-fora. In: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MEIRA, Caio. *Entre presença e ausência, silêncio e palavras*. Disponível em: <<http://www.albertopucheu.com.br>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: *João Cabral de Melo Neto – Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MONTEIRO, André. Carta político-afetiva a Deleuze e Guatari. In: FERREIRA, R.S; PEREIRA, T.M.S. *Literatura e política*. Juiz de Fora: UFJF, 2012.
- _____. *É preciso aprender a ficar (in)disciplinado*. Disponível em: <http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2013.
- MOREIRA, Ricardo Bona Moreira. *Quadros para uma exposição ou o ensaio como namoro entre a crítica e a poesia*. (no prelo), 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NUNES, Benedito. *A chave do poético*. Trad. e Org. Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OLIVEIRA, Edmon N. de. Poesia e composição – diálogos (im)possíveis com Iacyr Anderson Freitas. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, vol. 9. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- PAZ, Octavio. Los hijos del limo. In: *Obra completa 1: La casa de la presencia*. México: F.C.E., 1997.
- PLATÃO. *A República*. Maria Helena da Rocha Pereira (Trad). 8ª ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da Investigação literária*. 2 ed. rev. Fortaleza, Edições UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Frederico Barbosa (Org.). São Paulo: Klick editora, 1997.
- PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007a.
- _____. *Ciranda da poesia – Antonio Cicero por Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010a.
- _____. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010b.
- _____. *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010c.
- _____. *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007b.
- _____. *Roberto Corrêa dos Santos: o poema contemporâneo enquanto o “ensaio teórico-crítico-experimental”*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente*, Trad. Daniel Fresnot, Ed. Martin Claret, São Paulo, SP, 2005.
- SANTOS, Mário José dos. *Os pré-socráticos*. Juiz de Fora, Editora: UFJF, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- TOMASELLO, Michael. *Origens culturais da aquisição do conhecimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Apêndice

Imagem que inspirou o título do capítulo 3.

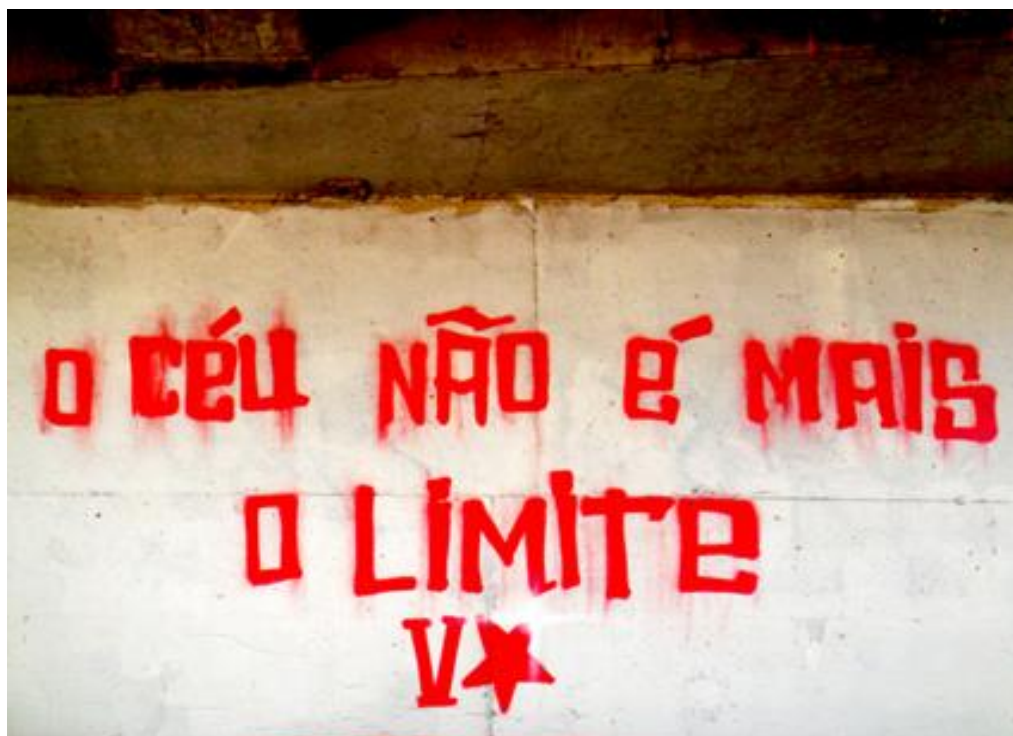


Imagem 4. Disponível em: <www.albertopucheu.com.br>. Acesso em 21 jan. 2014.