


Conselho Editorial

Beatriz Olinto (Unicentro)  
José Miguel Arias Neto (UEL)  
Márcia Motta (UFRJ)  
Marie-Hélène Paret Passos (PUC-RS)  
Piero Eyben (UnB)  
Sergio Romanelli (UFSC)

Ao Boto, querido amigo,

em dizer do qual faz  
parte, uma contraindicação  
de teu livro.

Seu amigo,

  
15.04.15

**Dizer** –  
da aporia

Piero Eyben

Copyright © 2015  
Piero Eyben

Editora  
Eliane Alves de Oliveira

Diagramação  
Goudy Old Stile 11/13,2

Imagem de capa  
Gregório Soares (www.gregoriosoaes.com)

Impressão  
Meta Solutions, abril de 2015

Papel  
Offwhite 70g

ESTE LIVRO CONTOU COM O APOIO DO CNPQ.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,  
que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Dizer - da aporia/Piero Eyben. - Vinhedo, Editora Horizonte,  
2015.

ISBN 978-85-99279-45-8

1. Aporia Teoria literária 2. Aporia Filosofia 3. Ética - Estética 4. Limites  
Teoria Literária - Filosofia.

CDD 800.100

Editora Horizonte  
Rua Geraldo Pinhata, 32 sala 3  
13280-000 - Vinhedo - SP  
Tel: (19) 3876-5162

contato@editorahorizonte.com.br/www.editorahorizonte.com.br

## Sumário

9	soleira
13	§ 1 - dizer (&) aporia
40	§ 2 - à parte da hermenêutica
56	§ 3 - o impossível
75	§ 4 - decidir - sem mais
84	§ 5 - lógica e econômica da aporia
109	§ 6 - experiência do abismo - no limite, a literatura
132	§ 7 - segredo de pomares - insistir
147	§ 8 - acolhimento do outro - meridianos da aporia
169	§ 9 - revés da passagem - após
182	§ 10 - aporia, <i>a mais cotidiana</i> , apoesia
219	§ 11 - assim precipitados "aporias ou abismo"
234	§ 12 - comunidades - via tortuosa
248	§ 13 - violação retórica - apor-se
258	§ 14 - nome - aporia diante do outro
279	EPÍLOGO - promessa (&) resposta

## § 10. aporia, a mais cotidiana, apoesia

para o Beto, em amizade, esse impossível

Começo por pensar a escrita que se faz a cada dia e o tempo para rearticular o que está no indiscernível, na quota do dia. E tenho que começar dizendo o que temo em começar a dizer: o cotidiano não nos deve ser impessoal, inevitável, habitual, indiferente. Eis o que temo, antes de tudo, no assombro de uma frequência. E ainda tenho que dizer, com mais um, que há algo ainda, um poema, por exemplo, que é *mais cotidiano* que o cotidiano, que, por isso, se lança para além dessa fascinante inautenticidade exigida pela analítica da existência de Heidegger. O cotidiano, ainda mais, nos ocupa – no sentido desse movimento que é o espectro da midiaticização e, logo, sua ameaça, o *Occupy Wall Street* – como a falange do dia todo, da imersão no tempo incontável de quando se diz algo de um ao outro, ou melhor, de outro a um outro, qualquer, qualquer dizer. O poema como essa marca *ocupada* mostra-se como uma força de passagem no limiar, ali onde ele espera *dizer* o que não nos pode passar como impune, como interdições de uma via que condiciona toda experiência. E se temo, poderia começar redizendo alguns versos do amigo, e não temer sozinho:

É preciso aprender a ficar submerso  
por algum tempo, é preciso aprender  
a aguentar, é preciso aguentar  
esperar, é preciso aguentar esperar  
até se esquecer do tempo, até se esquecer  
do que se espera, até se esquecer da espera<sup>1</sup>.

Bem aí, ensinando a esperar, sem esperar; a surfar em ondas cada vez mais altas, vagas que, no fundo (ao fundo), matam, aquelas do poema. *Tow-in* e arranjos. Redigo-os porque já os ouvi – e no poema a *escuta* é o passo sem passo – dele mesmo, numa gravação mecânica, inscrita em vídeo. Rediria agora à minha maneira, ao modo que o *Pucheu – para muitos* – não disse, mas poderia ter dito, poderia ter marcado esse lugar tão importante para ele, para os textos dele: o fim ou, mais precisamente, o *fim do verso*. Ora, se não é de *fim* que trata todo dizer da aporia? Se não se trata desde muito cedo – sempre é muito cedo, como tento aqui mostrar – desse exercício da morte, desse limiar sem limiar? Por certo o poema aproxima-se por uma resistência e um perdurar que, por si, faz sobrevir, sobreviver à morte que nos espera – a todos, a todos como a qualquer um – no fundo dessa onda implacável, desse *onde* insurfável. A resistência aqui não

é apenas a do poema, mas antes a de quem se está subjugado pelo imperativo da onda, pelo imperativo da linguagem dada à onda. É preciso introduzir a finalidade e a necessidade de uma resposta categórica, daquilo que encerra a vida e o perviver como essa ligação entre a submersão e a restância, o resistir morrer e o resistir viver debaixo da montanha d'água que produz esse é preciso, esse dizer preciso acerca da necessidade de uma pausa a cada vez mais longa entre um caldo e outro caldo, entre uma sequência de ondas e o risco inequívoco da morte. O poema diz de um é preciso ali onde não se pode falhar, não havendo falta possível, é aí que ele já se instala, é aí que se sobrevive. É preciso sobreviver, para escrever. Ficar submerso retrança a precisão máxima dessa sobrevida, dessa *aporia* primeira. Como escrever tendo atravessado a experiência do próprio atravessamento, esse abismo de ondas “círculo sem luz (...) onde estão os desafiadores dos limites / humanos”? Trata-se, parece-me, de um imperativo ali onde a vida foi excedida e passa a valer apenas no limítrofe sem limite, no abismo formado por esse “furacão de água”. Há maior embaraço do que permanecer sob uma quantidade imensa de água para conseguir sobreviver à permanência sob a água? Ficar submerso como uma das formas do *meléte thanátou*? Não à toa, o é preciso do poema liga-se ao *aprender*. Montaigne diria, sem ressalvas, tomando a sentença de Cícero: “*s’aprester à la mort*”. Qualquer tradução dessa que é a primeira sentença do ensaio *Que philosopher c’est apprendre à mourir* diz “preparar-se para a morte”. De uma validade questionável, mas encontrável no *Fédon* (80e). Preferiria outra, a do Dicionário *du Moyen Français* que toma de Jean d’Outrem, na *Geste de Liège*, o verbo *presbyter*, que na Wallonie se empregava em forma pronominal, como na frase de Montaigne, com o sentido de *devenir prêtre*. Daí, um (não-)passo além de Montaigne, não apenas “preparar-se para a morte”, “aprender a morrer”, mas *tornar-se sacerdote da morte*, exercer o sacerdócio à morte, o cuidado *da morte*, no sentido de um porvir, devir-presbítero. Trata-se, logo, desse *tempo* em que é preciso cuidar da morte como um cuidado da vida.

Na dinâmica do pensamento platônico, o *meléte thanátou* implica certamente dimensões e afastamentos que compõem as dualidades entre corpo e alma, *episteme* e *dóxa*, vida e morte como produções vindas do pensamento, da consciência. A proximidade entre o que pensa o homem e a sua *aprendizagem da morte* dá a ele um tempo de *felicidade* – tempo de um comércio, ainda diria Platão. No entanto, se fosse possível ainda usar uma expressão, ao exercício dessa morte, resta ao homem um bem do não comércio com a própria morte. Essas dinâmicas fazem do *aprender* da filosofia um decantar da vida, uma marca da vida sobre o próprio tempo daquele que se exercita à morte, no duplo sentido dessa expressão, exaustiva e derradeiramente. Contudo, o aprender que o é preciso encerra no poema e, logo, na linguagem dessa onda, não trata da aprendizagem da consciência, no sentido de que uma consciência assume ou é capaz de assumir a materialidade de seu corpo por via absolutamente espiritual – naquilo que,

1 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 10.

por exemplo e extensão, une Platão e Descartes em uma mesma tipologia. Trata-se, antes, da movência que faz do *eu* uma enfabulação extrema, na qual sua temporalidade é assumida por essa neutralidade e inoperância, bem ali onde ele, no fundo, deveria operar, deveria tomar o instrumento (seja a prancha, seja o inscritevel) e assumir seus arranjos. Sem refutação, a liberdade oferecida por esse imperativo – é preciso aprender a ficar submerso – precipita o enunciado enfabulado do *eu* a uma neutralidade figural que apenas efetua sua significação na medida judicativa da aceitação do imperativo como sendo anterior a toda aprendizagem da consciência. Nesse sentido, uma palavra plural assume a voz narrativa dessa enfabulação, dando a ele uma memória – da economia dessa lei – que não passa senão de um cotidiano, senão daquilo que é preciso assumir como princípio e como fundamento. O poema assume-se como se matéria perigosa dada ao poeta enquanto esse homem por vir que, submetido à aprendizagem da submersão, erige-se sobre aquela pluralidade neutra do abismo de água.

Não se tratando de uma aprendizagem da consciência, o *eu* encontra-se como que em uma liberdade de condições. Algo aqui que lembra a chamada metafísica de Kant à ideia de liberdade que encerra sua própria lei (“*in der Idee der Freiheit das Gesetz derselben enthält*”<sup>2</sup>) que “compele [a pessoa] apesar dela a ideia de liberdade, isto é, da independência das causas determinantes do mundo sensível” [*dazu die Idee der Freiheit d. i. Unabhängigkeit von bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt ihn unwillkürlich nöthigt*]<sup>3</sup>. De um lado, a possibilidade do imperativo categórico reside na ideia de *liberdade* como que oposta ao mundo sensível, de outro, essa liberdade, desde o poema, é alcançada apenas nesse aprendizado que, se tomado o sistema kantiano, pertence ao mundo sensível. O horizonte aqui se estende à necessidade extrema da ocorrência, da disposição dessa incondicionalidade diante da mera conceitualidade imperativa da própria liberdade. A cada instante – e na prática do *to-w-in* a cada instante está o último instante – a particularidade desse homem por vir revela-se como se condicionada por sua incondição, justo na possibilidade impossível de manter-se aprendendo na submersão. Sem designação a esse *eu* – que pode também *pensar*, por exemplo – o poema torna-se o perigo de um lugar despotencializado, ainda desconhecido, ainda por escrever, justo ali onde isso é impossível. Sem imagem, o poema segue sem medição daquilo que ele potencialmente segreda, responde e faz repousar. É possível dizer que nesse aprendizado – que muito ressoa, mais adiante, nos *Poemas escritos no meio do Vale do Socavão*, onde: “minha arte, / minha vida, é habitar um lugar”<sup>4</sup> – o tempo mede o espaço. É na marca temporal – um conjunto de instâncias linguísticas circunstanciais – que a submersão

pode ser imaginada nessa espera sobre a prancha, ali onde toda figura serve apenas para apagar a figura. Essa habitação figura no tempo, na marca desmesurada de um tempo desse imperativo em que é preciso esteja marcado muito antes e inscrito para perdurar e resistir a cada novo *caldo*. Habitar, portanto, o tempo em que se deve aprender com a permanência e com a espera, para então desregrar toda destinação do próprio é preciso dado ao *eu* neutro dessa voz, poderia fazer desse dizer uma agitação do pensar que ainda dispõe-se como resto daquilo que excede a condição do fato ocorrido, lançando-se na incondição do poema como abertura. Como diz Nancy sobre o pintor – generalizando o trabalho conjunto com François Martin – “le peintre commence à peindre avant toute forme, toute figure et toute délimitation de trait”<sup>5</sup>, ali onde o poema e a pintura se aproximam nesse começo anterior à forma e à delimitação do traço, da presença. O é *preciso* que ensina a submersão é sempre anterior à forma, logo, anterior à assunção da ipseidade consciente do sujeito, por isso, não se trata aqui de uma aprendizagem da consciência, mas do ser atirado para fora da morte.

Tomar esse imperativo como o próprio *imperativo categórico* coloca o cotidiano da aprendizagem em uma espécie de contraplano em que o sujeito escapa à própria decisão *a priori* da lei. O é preciso aqui deve – como se todo é preciso já não devesse fazer algo – evadir-se de uma presença reflexiva para tornar-se o próprio da matéria aprendida. A decisão, por limite, é sempre essa da submersão necessária, do transpassamento radical que não permite nenhuma utopia nesse *topos* que implica a liberdade à independência das causas. Nesse sentido, em seu limite de possibilidade, o imperativo deve compreender que, como diz Blanchot, “l’homme (...) est à la fois enfoncé dans le quotidien et privé du quotidien”<sup>6</sup>. Estar submerso no cotidiano e ao mesmo tempo privado dele dá a dimensão aporética da experiência da temporalidade tal como deve estar configurada pelo dizer do poema. Despido da formalidade dessa submersão aprendida, o surfista de altas ondas e o poeta devem tornar-se amorfos – a palavra também é de Blanchot – para fazer-se confundir com o “*courant de la vie*”<sup>7</sup>. De certo modo, o que flui da vida, para além do aprendizado da consciência, faz do *mais cotidiano* uma submersão que coloca o sujeito para fora da mortalidade. Dito de outro modo, passo a pertencer – enquanto submerso nessas ondas gigantes – à sobrevida que me é concedida por essa aprendizagem cotidiana com a morte. O *eu*, que aprende, não luta pela vida, mas por uma vida a mais, por estar *sobre, acima*, estando ao mesmo tempo ali onde ele estaria *privado* de sua cotidianidade, de todos os seus dias que se vertem em atos de uma singularidade dada ao cotidiano impensado de seu próprio *eu*. O que tem lugar no poema

2 KANT, Immanuel. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Herausgegeben und erläutert von J. H. von Kirchmann. Berlin: L. Heimann, 1870, p. 83. [versão eletrônica].

3 Idem, p. 84.

4 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 75.

5 NANCY, Jean-Luc. *Le philosophe boiteux*. Le Havre: Franciscopis Éditions, 2014, p. 29.

6 BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 356.

7 Idem, p. 357.

é justo essa neutralização da voz que sobrevive à afirmação do *eu* diante da experiência. Desse modo, o sentido imperativo se faz como um escrever para sobreviver, não um ato transitivo do escrever, nem mesmo um ato subjetivo de escrita, antes há a sobrevida da própria escrita. A incursão desse imperativo, na necessidade em estar submerso e, ao mesmo tempo, implicado na escritura do poema, diz de uma sobrevivência que excede os limites da subjetividade, da afirmação subjetiva de um *eu* que possa se apossar do poema – todo ele escrito nessa terceira pessoa, que parece ao mesmo tempo dizer sobre si e sobre qualquer um que tente o *to-w-in* – já que a ele próprio é vetado escolher ser ou não rebocado. Logo, esse imperativo não nasce do jogo com a liberdade, trata-se antes de uma sobrevivência na aprendizagem de ser lançado para fora da morte do outro, de aprender a esperar que o tempo seja cortado pela sobrevida que chega e, desse modo, implica o tempo sobre o tempo, o tempo do rebocador sobre o tempo do surfista que está ali, naquele exato instante, aprendendo a causa última, a coisa indizível desse dever sobreviver, da vida da morte, que, por certo, não se inscreve – e disso também nos figura o poema – em um *eu* delimitado pela empiria, mas de é preciso que impede que o *eu* seja para fora do arranjo, para mais além em “radicalizar no sentido do rumor mesmo, do balbucio mais puro”<sup>8</sup>.

Se há aqui uma sobrevivência para que a condição de possibilidade do imperativo se faça a própria lei que rege o *mais cotidiano*, é preciso perguntar-se, não sem escapar à imperatividade que se instala aqui, justamente por aquilo que excede a causa, que, ao excedê-la, produz-se ainda como matéria indizível da *coisa em si*. Dizendo, com Lacan, a coisa “se distingue como ausente, estrangeira”<sup>9</sup> e que, logo, sem termo (ou mesmo o limite do próprio, no limite do nome), é capaz de regular o regime representativo, seu tramado. Estando sempre alhures, o lugar do desejo emerge desse endereçamento da lei que não vem sem esse *das Ding*. Ainda, como chama atenção Lacan, a coisa deve ser tomada “como o próprio correlativo da lei da palavra em sua origem mais primitiva, (...) que é a primeira coisa que pôde se separar de tudo o que o sujeito começou a nomear e a articular”<sup>10</sup>. Esse lugar, trata-se na ética lacaniana sempre de um lugar, deve ser tomado como a lascívia, a cobiça, a luxúria (todas essas palavras para traduzir *covaitise*) da Coisa do próximo, tomada desde o sujeito diante da coisa que é a daquele. É preciso então aqui esboçar o sentido da causa, mas sobretudo por aquilo que, excedendo-a, dá à coisa sua emersão diante da lei, diante desse lugar desejante da escrita. Em suspensão, a palavra fantasmal disso que aqui Pucheu chama de *mais cotidiano* redispõe o *das Ding* da coisa diante do in-

suportável da revelação da palavra. Dito de outro modo, o poema introduz a sobrevivência não como uma representação do “personagem” que sobrevive ao caldo, à onda gigante, às massas de água, ao abismo, mas como a emersão de uma representação da representação, como o lugar em que a palavra não se revela propriamente, mas que inscreve esse lugar do desejo por aqui que além de fazer dobra do movimento representativo, ao mesmo tempo, o *umbilica*, o dissolve nesse instrumento secreto da via ética em que o desejo do escrever se pode instalar, de modo imperioso, de um modo muito além do próprio desejo, em um *dever*. Deve-se escrever com essa ponta infinita – a ponta que é também a da prancha – na qual toda condição de figuração está implicada a uma inacessibilidade aos olhos da imagem, isto é, ao mesmo tempo em que a imagem se constrói para o apaziguamento da retina e da imaginação em um emaranhado de prazer estético e construção autoral de uma cena “cotidiana” de surfistas, a condição desejante – e, logo, se se trata de uma condição, trata-se de um dever – de escrever produz essa força de exigência que se investe de uma duração outra à acessibilidade da carga imagética. Essa duração faz da condição do escrever sua própria resistência diante da imagem e, desse modo, o que se apresenta no é preciso se coloca como experiência do remetimento, mas também da repetição da coisa, de algo para além da origem, para além de uma imagem captável no “mundo real, cotidiano”, e se exige na manutenção do objeto à distância.

Poderia então, sem mais, tentar perguntar, como se de uma demanda centrada, que pode cumprir e, logo, imprimir o imperativo do escrever? Se sempre se deve tomar essa necessidade última da submersão como a disposição do “infimo já líquido de mim”<sup>11</sup> ou como “onde o mar quebra tão somente sobre o mar”<sup>12</sup>, importa conduzir o sentido arriscado dessa pergunta tanto ao sujeito aí que põe em causa seu desejo – esse corpo ínfimo que se liquefaz em linguagem e da “vala do sono” faz da coisa perdida, essa prancha que bordejia o abismo de toda fenda, matéria do dizer – quanto o objeto denegado do desejo, a própria coisa em si, causa do desejo e, logo, contemporâneo do dizer em termos de uma sintaxe incomunicável e sempre em falta, põe em causa seu sujeito, seu assunto em um *a* privativo, em um *a* expandido em corpo à poesia que traga, além do objeto pequeno *a* perdido, a “inscrição do arcaico na materialidade mesma de sua superfície”<sup>13</sup>. Essa negação sucessiva, na qual o apagamento do sujeito, do poeta, se arranja e constitui o próprio disforme do cotidiano superlativado por seu dizer. É, certamente, no arranjo em que *il faut tout écrire*, como pichado e fotografado durante o maio de 68<sup>14</sup>. Trata-se sempre de escrever, e escrever tudo – como ainda comentou o Pucheu no *facebook*: “tout écrire, même l'impossible

8 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 163.

9 LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre VII : L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p. 78.

10 Idem, p. 100.

11 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 12.

12 Idem, p. 14.

13 PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014, p. 271.

14 Ou ainda na pergunta emblemática de Diderot, no *Salon de 1763*, “Quand on écrit, faut-il tout écrire?”.

du ‘il faut’ de cette phrase” – nessa falta de sujeito posto no lugar irrecuperável do desejo, ali onde “nenhum foi tão coalescente / Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente”<sup>15</sup>. Somente com *apoesia*, a impossibilidade desse imperativo pode se imprimir de modo a fazer do mar a quebra do mar e, logo, o corpo do poeta, seu tempo em que ainda suas bordas puderam participar do abismo fatal de uma ou outra ou outras vidas. Sem despir a própria vida, o *aprender a morrer e a viver* de cada qual, por mais que essa seja uma forma narcísica do eu, como tentou alertar Derrida<sup>16</sup>, implica essa demanda diante da possibilidade infinita de transbordamento da lei do eu (e também de uma renúncia extremada dessa lei) que preserva o *viver* e a *coisa* do viver em um modo desejante de seus lindes, do modo em que a “revolução interminável”<sup>17</sup>, representada por uma escrita inventada por esse mesmo eu, possa se rearranjar, possa se inscrever não como a própria *vida preservada*, nem muito menos *precarizada*, mas como aquilo que, da exigência do próprio escrever, faz arranjo imperioso da própria vida, da vida apropriada, dos modos enxertados que moldam a singularidade do desejo. Desse modo, escrever o impossível do é preciso, dizer isso em uma frase – em um fraseado, em uma cadeia de rodeios –, expõe o desejo singular ao outro que pode dizer, ele também, uma frase impossível como “*je vis ma mort dans l’écriture*”<sup>18</sup>, que, sem hesitar, inscreve a vida da morte afeita em um arranjo de vozes, de escritas, de circunstâncias, de história, gravações, difusões, enfim, modos de sustentar uma assinatura, apesar de tudo, diante de tudo.

No oco do mundo violento, um dos arranjos de Pucheu propõe unir as falas de Wellington Menezes de Oliveira e Anders Behring Breivik. Com um total de 89 mortos, o ato é também um dizer em antivoz: “eu estaria vivo, todos os que matei estariam vivos”<sup>19</sup>. Trata-se antes de uma ameaça anacrônica, de um tempo de violência desmedida, e absurda, em que nem uma solução – nem mesmo a pós-voz com os nomes postos em memorial – é capaz de livrar. No entanto, o poema a trata como uma promessa de que o cotidiano possa ser ainda mais cru, nu e inexplicável ao ínfimo, ao reboque da vida que, de seu aprendizado de ausência submersa, deve fazer do dizer uma imanência do próprio escrito arcaico, dessa marca que resvala do último a falar no infinito – seja no muro de água, seja no muro da cidade – até aquelas sequências abismais e gróticas de Lascaux. Bataille, fascinado pelo conteúdo trágico do passado erótico, aponta, na Caverna de Lascaux, a imagem do bisão e do homem de pênis ereto, dentro da caverna, como o paradoxo do mistério fundamental do homem antigo ao presente na união entre erotismo e morte. Os corpos misturados

atentam, e essa é, sem dúvida, uma bela tese, contra a vida reprodutiva, na direção que tomam para compor o inacessível do endereçamento daquelas imagens dispostas ao obscuro. Há o desvendamento na reentrância da caverna, diz Bataille, que “ainda que obscuramente (...) ressurgem mas não sai da obscuridade. Desvenda-se e, não obstante, encobre-se”<sup>20</sup>. No desordenamento, a imagem se expõe a um fora que termina por despir a imagem da imagem, colocar a história sobre a imagem, apagando-a em um enigma do tempo, em uma aparição da voz da morte. O que, de modo inequívoco, diz Blanchot, ensaiando pensar também a partir de Lascaux: “Le langage en qui parle l’origine, est essentiellement prophétique (...) cela veut dire qu’il ne prend pas appui sur quelque chose qui soit déjà (...). Il indique l’avenir, parce qu’il ne parle pas encore”<sup>21</sup>. A caverna ainda não fala, as bestas (e não apenas a de Char) não falam, nunca falarão, ao mesmo tempo em que *indicam* o porvir sem desvendá-lo, constroem essa linguagem do paradoxo antes mesmo da possibilidade de sua legitimação enquanto voz, enquanto elemento estetizado ou palavra que o valha. “Il annonce, parce qu’il commence”<sup>22</sup>, diz ainda Blanchot. Essa anunciação expande a duração do lugar em que a poesia, nas falas terríveis e arranjadas, pode, para além do fato, dar como resposta a sua própria origem. Aqui, o nascimento da própria poesia onde a voz é emitida ao porvir desse “eu estaria vivo”, desse *revenant* que diz retornando dos mortos sobre aqueles que ele matou, desde já. Trata disso, pois, o desejo que deve conjugar o espaço da representação e, logo, a matéria do verso que se despe de sua materialidade linear para ser pensado como partícipe de um outro fim, o traço que se marca como linha possível a ler o impossível, como dinâmica de convivências em intensidades, em formas de rearranjos da própria vida em espaçamentos outros, e o tempo da representação que nunca é apenas o cotidiano, mas o sendo também, o superlativiza em um modo súbito, instantâneo e ao mesmo tempo fugaz. O desejo de imprimir – e fazer cumprir – o imperativo do escrever necessita portanto de uma poesia que nunca tenha saído desse tempo coetâneo, dos convívios imediatos e, por isso talvez, tenha por nome *apoesia*.

*apoesia*, sem maiúscula, sem nada. Como o pequeno *a* que põe em *causa* o desejo, deve pôr em *causa* justo o quê da representação, para dela *fazer-se* problema, sobrevida, *infimidade* e infinitude. A aporia da *apoesia* – e não a posso dizer assim, delimitando nela uma determinação, um gênero – reside justo na impossibilidade de dizê-la como necessariamente positiva e ao mesmo tempo – esse paradigma cotidiano – negativa. O *a* privativo é também delimitativo, determinante e marca o agora dessa poesia posta em *causa*, posta como aquilo que é “*tão somente saber*”, em sua dupla acepção. De um lado, o assunto, o *acerca de* do poema, de outro, a sobreposição, a justaposição de camadas, de significação

15 HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004, p. 117.

16 DERRIDA, Jacques. *Apprendre à vivre, enfin*. Paris: Galilée, 2005, p. 30.

17 Idem, p. 31.

18 Idem, p. 33.

19 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 23.

20 BATAILLE, Georges. *As lágrimas de Éros*. Trad. Anibal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2012, p. 50.

21 BLANCHOT, Maurice. *Une voix venue d’ailleurs*. Paris: Gallimard, 2002, p. 57.

22 Idem, p. 57.

que tautologizam (o mar) e ao mesmo tempo o singularizam em uma repotencialização de um mar impossível, irrepresentável, tomado apenas pela própria palavra *mar*. É disso que trata o infinito *dapoesia*. Para colocar essa negativa, essa disfunção dentro da poesia, Pucheu teve de pensá-la, não apenas dentro do poema em verso ou prosa, mas distante das instâncias ou, como ele prefere, “poderes institucionais”<sup>23</sup> da literatura. Nos muros da cidade, a fotografia procura reinscrever – aqui, talvez, um paradoxo inerente ao problema – as frases públicas, a “imaginação pública”, para fora das coerções e categorias de atribuição do literário. No entanto, o que tento ler aqui é como ele faz *apoesia* desde antes, no espaço do livro, do poema, do verso, justo no sentido de que seu imperativo, por mais que possa ser lido desde o *eu* (embora não o veja assim de modo algum), “não realiza absolutamente nada que nos remeta a uma dimensão expressiva de qualquer suposta interioridade individual criadora”<sup>24</sup>. Digo isso não sem ironia, pois essa imaginação vem transvestida, como me parece, do imperativo de escrever – seja ele pela grafia da luz, pela foto, seja pela grafia do tipo, pelo poema publicado. O ínfimo da voz do surfista, do terrorista, do homem comum enfim (*Here Comes Everybody*) torna-se a perda dessa interioridade e a exposição total ao fora, a imersão do corpo no corpo da cidade. Qualquer “dimensão expressiva” é arranjada para os efeitos em que *apoesia* apenas se possa determinar (*a poesia*) desde sua resistência à própria determinação (*apoesia*).

Podendo ainda especular sobre a tônica transcendental desse dispositivo, importa fazer convergir pensamento e ato poético em uma resposta – ela também irônica – aos categoremias que não permitem compreender a *mais cotidiana* aporia. Desse modo, penso em propor três sulcos momentâneos. De um lado, primeiramente, a inscrição não-original do arranjo na produção de uma língua *gaga* e estranhada do sujeito; de outro, a fusão abismal do pensar e do poeitar na atitude de *apoesia*; e, por fim, a construção do verso *apoético* que se vale da própria noção de fim do verso, na dualidade intrínseca a essa expressão.

1) Desse modo, começaria por reimaginar a constituição do poema a partir do modo de operação orquestrada não por um poeta original, mas pelo sentido original do aedo: o recolhedor, o editor, o colecionador de cantos. A tarefa primeira do aedo, para além de cantar, era a de compor-ajuntando as melodias que, de um modo ou de outro, reinscrevem a urgência do limiar da palavra. Em seu restabelecimento enquanto palavra, o poema arranjado rediagrama as imagens, cria pontes de transição apresenta-se, resistindo, como um modo composicional último, extremado e, por assim dizer, aferido por uma posição que é sempre a de um poder harmonizador e contraditório de visualização e acontecimento por seu próprio dizer. Poderia ainda dizer que o aedo deve assediá-la

23 PUCHEU, Alberto. *apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2014, p. 269.

24 Idem, p. 270.

linguagem e o mundo para, destituindo o pensamento e a representação do reino da inventividade pura, expor e rasurar aquilo que pretensamente se encontra em uma subjetividade própria àquilo que se pode nomear como *dom*, *talento*, *propriedade* ou *estilo*. Ao despir-se dessa finitude autoral, o aedo pode expor seu nome não como *autoridade* do poema, como um nome de vocação autoafirmativa diante da linguagem, mas como *alteridade* constituinte das incompatibilidades, da distância “entre a boca alheia e meus ouvidos, quanta incompatibilidade”, dos silêncios em que “falo pela necessidade implausível de silenciar as palavras com as próprias palavras”, da intransponível da marca do nome, daquilo que nomeia a morte – como no Golem mítico – e pede reconhecimento, apenas de dizer “nunca me reconheci em nenhuma frase, estive sempre perdido, e, hoje, só tenho essa perdição sem qualquer esperança”<sup>25</sup>. Nessa conformidade, primeira e ao mesmo tempo anárquica, o poeta pode afirmar-se desde que exposto ao limiar de sua nomeação e escritura. Isso equivale dizer que a linguagem, como dispositivo icônico da alteridade, é ao mesmo tempo propriedade e proprietária do poeta, ou ainda, com Heidegger: “*Nicht wir haben die Sprache, sondern die Sprache hat uns, im schlechten und rechten Sinne*” [Não possuímos a linguagem, mas a linguagem é que possui a nós, no bom e mau sentido]<sup>26</sup>. Dessa posse, disso que é o potencial econômico do próprio do homem, o poema deve fazer-se distante do reconhecimento – em um fora infinitamente irrecuperável – no mesmo instante em que o poeta diz *eu*, aponta o inscritível e despe a folha com um potencial estilo.

Em um fundo sem-fundo, ali onde o texto se constrói, a tarefa do poeta parece ser dupla, para não dizer simplesmente designada por extratos da ausência que ele mesmo é capaz de produzir. *De um lado*, e elas parecerão de certo excludentes, o poeta toma aquilo que Hölderlin nomeou de *Hälftes des Lebens*, a metade de vida. Observando a terra pender sobre o mar, com peras e rosas selvagens, o tempo do poema se faz de um inverno absoluto no qual o *eu* apenas pode cantar sua colheita como uma demanda – “*Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde?*” [Ai de mim, onde posso colher, quando / é inverno, as flores, e onde / o brilho do sol, / e a sombra da terra?]<sup>27</sup>. A natureza diz desse tempo outro, o tempo que divide a vida entre a canção, a necessária pergunta, e o possível retorno da estação primaveril. No entanto, como os muros, ainda diz o poema, a linguagem potencializa duas forças: o emudecimento (*Sprachlos*) e o tinir (*klirren*). Apenas

25 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 78.

26 HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944 – Band 39 – Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*. 3. ed. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1999, p. 23.

27 HÖLDERLIN, Friedrich. “Hälftes des Lebens”. In: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Hans Jürgen Balmes. Frankfurt am Main: Fischer, 2008, p. 163.

isso o poeta assume como sua tarefa, aguardar uma resposta a seu *onde*, àquele espaço em que seu diferimento dirá da outra metade da vida – a finitude. Todas as sombras da terra assediam esse *eu* que procura colher flores no impossível e o nome desse assédio se transveste dessa exclamação cara ao espírito lírico: *Weh mir*. Assim, assediar o nome do poeta é também uma forma de a linguagem estabelecer sua habitação ao que vem, àquilo que se impõe para além do controle absoluto de uma marca estilística ou de um modo de vida. Assim, ao assediar seu nome, o poema afoga de vida o poeta que, em seu ofício, não pode senão emudecer e ouvir os tinidos de uma direção invernal, última e excepcional.

De outro lado, a designação máxima de um *eu* que pode se cantar, de um *eu* que diz de seu canto uma celebração de si, a partir de si, para outro de si. Recordo aqui o início da *Canção de mim mesmo*, de Walt Whitman: “*I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you. // I loafe and invite my soul, / I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass*”<sup>28</sup>. Sim, há um sujeito que diz *eu*, e muitas vezes diz *eu* como *incipit* desse poema. E, ainda, este *eu* segue se configurando como responsável por uma impressão do imperativo do escrever/cantar, como aquele que se aventura nas margens de um dever intransponível diante de seu próprio sujeito, diante daquilo que fala e pode responder, falando. É o *eu* o assunto para si, é ele seu acusativo, seu genitivo. O motivo da *celebração*, que é ao mesmo tempo canto e cantar, canção e ato, assunção e dever pela assunção, diz de um pertencimento, do *eu* apontado a si, mas sempre por um canto, sempre desde o canto. A solução tradutória que Haroldo de Campos ofereceu para o hemistíquio inicial do primeiro verso da *Iliada* homérica, “*μῆνιν ἄειδε θεὰ...*”, por certo, retoma essa implicação: “A ira, Deusa, celebra...”<sup>29</sup>. Celebração ao mesmo tempo mística, mítica, poemática, festiva e, ainda, inscrita nessa dicção, por assim dizer, moderna do ofício do poeta: sempre celebrar um canto. No entanto, vale ressaltar, os cantos da Homero e Whitman apresentam uma diferença formal evidente e uma movimentação poemática semelhante. A diferença dá-se, claro, por uma questão sintática: o *sujeito* nominativo de Whitman não comparece na frase imperativa da *Iliada*, que abre com um acusativo, com o *do que se fala* no interior do poema, com a própria *ira*. Por sua vez, o canto que se encerra como atividade da deusa convocada por essa *voz* homérica não elimina nem a convocação nem a voz anterior ao canto da deusa, e, ao mesmo tempo, inscreve-os sobre esse mesmo canto. Quem acomoda o cantar nesse imperativo (*áeide*), anterior ao próprio vocativo (*theá*)? Quem pode dizer à deusa que ela deve cantar a ira do Peleio Aquiles? O poema de Whitman, por mais que deixe evidente a inclusão dessa voz como uma voz-sujeito de si, precisa convocar,

28 WHITMAN, Walt. “Song of myself”. In: *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. Nova York: Penguin, 2004, p. 63.

29 CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. 3. ed. São Paulo: Arx, 2002, p. 31.

apelar, endereçar o canto e a celebração para um eu além do eu, para um outro eu: “eu celebro a mim mesmo, e canto a mim mesmo” ou, e a língua portuguesa não nos oferece uma solução prosódica e sintática adequada para a transitividade direta dessa celebração, “que celebro eu mesmo”, “eu celebro o eu mesmo”. A matéria do poema, logo, não é o *eu*, mas o *myself* (a mim mesmo), ou seja, um *eu* tomado por uma voz outra, que pode, ela mesma, celebrar o *mim mesmo* como um outro, como o *você* que deverá assumir a assunção que o eu fizer de si para si. Dito de outro modo, o si da voz poética – tanto na *Iliada* quanto na *Song of myself* – representa um si deslocado, já endereçado, habitando/pertencendo – não à toa o verbo comparece nesses versos de Whitman – à tarefa poética, à impossível ação dada ao poeta conceder. Além de celebrar e cantar, a voz do poeta diz que ainda vadia (*loafe*), convita (*invite*), deita-se (*lean*), para, observando (*observing*), poder construir esse *eu-objetal* a partir da “lança de grama do verão” (*a spear of summer grass*). Algo nesses verbos serve, como diz Pucheu sobre a perícia e a prancha – na união, portanto, entre ação do sujeito e implicação do objeto –, como uma preservação “num ínfimo já líquido de mim”<sup>30</sup>. Trata-se do limite do ínfimo, do quase nada que forma o bem ao outro, o dar-se ao outro sem restituição, como matéria líquida desse eu em mim, desse *mim* que quase nada pode ter em relação ao *eu*, porque é pura distância entre a perícia e a prancha, entre o pé, o peito sobre a prancha e a própria prancha: ínfima e infinita.

Nos dois sentidos, a inscrição do *eu*, como tarefas do poeta, constrói esse impoder diante da linguagem. O poeta pode apenas arranjar de um outro modo a língua desta voz que lhe é imperiosa, imperativa, estranha. Isso no modo de uma potência impotente, ou como diria Agamben:

Somente uma potência que pode tanto a potência quanto a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode advir transportando (...), no ato, a própria potência de não ser<sup>31</sup>.

O poeta impotencializa, se quisermos dizer de um modo mais radical essa passagem ao ato que faz do *eu* que celebra o *mim mesmo* da celebração. Sua *infimidade* é esse retorno sobre a ação de perscrutar a potencialidade do não-escrever, do impor-se uma língua que é muito mais intensa do que a possibilidade dele em ser o arauto daquelas imagens, da *supremidade* que representa a língua diante do eu. Trata-se de um convívio de intensidades, trata-se de um modo em que o poema pode apenas se dizer e não ser dito, ou como ainda escreve Pucheu:

É às palavras que,  
acordado ou dormindo, me submeto,  
elas me traduzem muitas vezes em altos volumes

30 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 12.

31 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 40.



com erros que tomo provisoriamente como direções possíveis, e muitos dos nomes dos sentimentos, ou do que quer que seja do que ocorre em mim, são apenas uma maneira a mais de dizer o que não sei que sinto que elas dizem por mim, escuto-as nas muitas mesas vindas de amigos que por elas me lançam entre ideias e corpos, (...)

com elas escrevo poemas em que, com seus excessos e carências, a vida está sempre sendo jogada, por elas ganho uma sobrevida e perco o que haveria para ser perdido (...)

escrevendo de inúmeras maneiras e falando diariamente em público, não ensinando nada senão a como aprender a conviver mais intensamente com elas, sigo o que eles seguem, apenas em outro ambiente: o conceito de *languageman*<sup>32</sup>.

No outro ambiente, o *languageman* é o homem do arranjo, o homem que, por certo, se *submete* às palavras. A submissão e a submersão fazem dessa inscrição um ato em que a calculabilidade – sempre muito precisa – precise incluir o montante de *erros, direções, excessos, carências* em sobrevida. Trata-se sempre de submergir diante da linguagem para *sobre a vida* conduzir uma maneira a mais de dizer, naquilo, talvez que Jean-Luc Nancy propõe tratar-se “*toujours, en quelque sorte, [d']un calcul infinitésimal, le calcul d'un point exact de fuite ou de tangence : la coincidence du sens incalculable et d'une brève parole*”<sup>33</sup>. A tarefa, se há alguma tarefa, do poeta é submeter-se à natureza das palavras que, no entanto, possuem uma impropriedade, deslocam-se em impotências e, com isso, podem apenas lançar formas de toque, formas de apreensão daquilo que, por *mais cotidiano*, só se toma *provisoriamente*. Como dizer o nome dessa inscrição que potencializa o impotente da linguagem? Como fazer com que essa forma da linguagem submeter possa ser tomada como modo de tradução do erro endereçante da palavra poética, a mais exata? Se há uma coincidência do sentido incalculável e da palavra breve, somente nesse ponto haveria fuga, modo de desgaste, espaçamento infinito do sentido retido e do enunciado elipsado. Os nomes acabam por dizer esse *eu* de modo ainda mais comprimido, em supressão, pois eles podem apenas isso: nomear, apontar, conter a impotência de uma demora calculada. De certo modo, o sentir do nome apenas se faz, em seu poder tangencial e fugaz, como um *dizer por mim*, como um cantar *de mim mesmo a mim*

32 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 16-17.

33 NANCY, Jean-Luc. *Des lieux divins suivi de Calcul du Poète*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1997, p. 59.

mesmo, genitivo e dativo. E, logo, seu não saber, que faz de todo poema um começo, uma gruta de Lascaux preenchida de bestas e ritos irrecuperáveis, podem apenas fazer da palavra um sentir *por mim* mesmo. O que dizem as palavras, por mais breves que sejam em sua coincidência im-potencial, é um modo de pôr-se à escuta, de lograr-se a maneira incalculável daquilo que pode ser lido como *o meu próprio*, *o meu canto próprio* e que a mim pertence, portanto. Estar à escuta, assim como o *waterman* está sempre em um nado entregue absolutamente, diz de um modo de conviver. À diferença de uma poética drummondiana, Pucheu propõe que essa convivência com as palavras parta de uma *vivência-com*. Ao invés, portanto, de penetrar “no reino das palavras”, onde os “poemas esperam ser escritos”, “paralisados”, “em estado de dicionário”, lá, nesse reino metafísico e, de modo em que se possa dizer, à maneira de um conselho, “[c]onvive com teus poemas, antes de escrevê-los”<sup>34</sup>, essa poesia pretende não conviver com *poemas*, mas com a própria matéria da linguagem, com as mesas de intensidades trocadas, enquanto se fala, enquanto se escreve. Dito de outro modo, a linguagem aqui tende a perder esta potência metafísica criacional, geradora de uma fala subjetiva, onde o sujeito diz a sua inscrição simbólica no mundo e passa a fazer-se uma *física*, uma marca de sua impotência nessa exigência de entrega *ao oceano e à terra*, à palavra e ao fora dela. Convivência, portanto, não presunçosa, não autoafirmativa de uma estética do “verdadeiro poeta”, mas daquele que se submete, cômico de que há uma vida “com certas as palavras, / abelhas domésticas”<sup>35</sup>, à tradução, aos modos de transporte e nomeação que fazem do *eu* – não pronome, mas aquele a quem se pode referir – um direcionamento ao “*que quer que seja do que ocorre em mim*”. Convivência aprendida, logo, como se é preciso, como um imperativo exposto ao excesso, à intensidade dilacerante da relação com o outro.

Haver um *languageman*, também, resvala um espaço problemático do ser que deve se lançar ao jogo da vida, ao modo como a vida pode ser sobrevivida. Se nos valermos simplesmente do princípio metafísico, da história, portanto, da filosofia como uma história dessas manifestações da presença metafísica, a ideia de um *languageman* ou é desprovida de significado ou problematiza o rumo da compreensão do papel da linguagem na delimitação das propriedades do homem. O homem é aquele que fala, o único possuidor da linguagem – como lembra a famosa sentença aristotélica “*λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων*”<sup>36</sup> – e, logo, todos deveriam ser *languagemen*. Ora, se análogo ao *waterman*, o homem passa a ser esse anfíbio, o modo de coabitar terra e água, linguagem e

34 ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia”. In: *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Ed. crítica de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 308.

35 MELO NETO, João Cabral. “Psicologia da composição”. In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 95.

36 ARISTÓTELES. *Política*, 1253a.