

**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 sobreviver, 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 arrançadas, 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. Aníbal 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 poetar 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.

silêncio. No entanto, e me interesse aqui por esse lugar na poesia de Pucheu, a contraparte da sentença de Aristóteles é fundamental, pois há a criação analógica do *zōon êkhon lōgon* ao *zōon politikón*. É apenas nessa dimensão que o homem assume por propriedade a fala, na dinâmica da cidade, do convívio, do poder *portar* a linguagem ao *portar* a cidade em sua dialogia. O lugar do poeta, como espaço de incalculabilidade do ínfimo, é o de uma assunção poética e política do dizer em que todas as manifestações do convívio devem ser resgatadas como que de uma extração da propriedade. Não há simplesmente um próprio do próprio do homem, se esse for a linguagem; há, diversamente, uma ex-apropriação de qualquer propriedade e ali a linguagem exerce seu poder de impotência, seu habitar de perdição e, ao mesmo tempo, de sobrevida. O que se escuta nessa submissão não é simplesmente a vida representada, re-apresentada, antes tem-se o lançar de *ideias e corpos* para escrever poemas, de *excessos e carências* em uma entrega que se executa na espera, no aprendizado daquela espera demorada que significa tanto o *aprendizado* da submersão quanto a tomada re-arranjada do outro, de suas provisoriiedades, de seu *portar* da língua, da escrita, do mar.

O *eu* do arranjo, dessa inscrição *não-original*, faz estranhar o sujeito e a linguagem em um espaço que é a própria poesia: *apoesia*. Não por ser o único animal a *portar* a linguagem, mas por ser o único, talvez, a *tomar um caldo* dela. É, nesse sentido, a tomada do devir da palavra, de seu advento não como materialidade signica presentificadora (representacional, portanto) do real, não de “uma voz aniquiladora do corpo / nem tampouco / um duplo copiador”<sup>37</sup>, mas de seu advento como materialidade de rastros, de urgências irremediáveis, de vibrações de uma linguagem que não aceita simplesmente ser apropriada, apropriação. Estranho ao sujeito, o arranjo faz pôe em ordem o pacto de vozes que podem ser tomadas, portadas, extirpadas da fala, da escrita do outro, em sua potencial instabilidade.

É preciso percorrer algumas sendas para deslindar a própria ideia de arranjo e, desse modo, se compreenda como o *eu* que aqui intento conversar pôde ser figurado. O primeiro movimento provém de uma leitura que Trajano Vieira realiza, tradutoriamente, do nome e da função de Homero na Grécia Antiga. O helenista lembra que *Hómeros* “compõe-se de *hom* (raiz cujo sentido é ‘junto’, ‘comum’) e éros (derivado de *ar*, ‘ajustar’); numa tradução aproximada, a palavra significaria algo como ‘aquele que ajusta conjuntamente’”<sup>38</sup>. Dessa forma, o que faz Homero é um trabalho de afinação e edição da linguagem, um trabalho que se compõe de celebração e calculabilidade extremada para dar “garantia” (*hómeros*), como ainda lembra Trajano, de originalidade. Assim, o poeta precisa

37 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 221.

38 VIEIRA, Trajano. “Introdução”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*. 3. ed. São Paulo: Arx, 2002, p. 28.

apoiar-se nessa medida – e a primeira definição de verso aponta para essa noção arcaica de ritmo – para ajustar-o-canto-de-modo-conjunto, com a língua comum. Singularmente e sem concessões, o poema deve tomar distância tanto em intensidades quanto em intervalos para elaborar-se frente ao rosto do outro, que surge, como uma voz estranha e nefanda.

Como segundo movimento, lembro-me de um poema “de Manuel Bandeira” que performa um arranjo. Trata-se de “Uma face na escuridão”, da obra *Opus 10*. O poema vem com uma nota que vale uma teoria do arranjo por si: “Poema desentranhado de uma página de prosa da escritora Dinah Silveira de Queiroz”<sup>39</sup>. Pois se trata disso escrever poesia, *a mais cotidiana*, senão desentranhar a partir do outro, diante da esfera tida como particularmente outra, “uma face na escuridão” na qual a vida pode ir “tomando forma e cor”, como diz o primeiro verso do poema. Aliás, todo o poema de Bandeira pode ser lido como uma teoria *do arranjo*, em que não se sabe “onde acabava eu e começavas tu”, em uma vida “a borbulhar selvagem”, na nudez dos corpos como que fundidos, com o “não sou mais do que uma lembrança do que fui”, em que agora se faz “uma estranha” voz. Eis o modo como “a palavra do pensamento poético ou da poesia pensante”<sup>40</sup> se compõe em impotências do próprio escrever. Não na distância do discurso dito literário, da literariedade do literário, mas naquilo em que o impossível se faz dentro do cotidiano, no, como diz Pucheu, “tiro do impossível no provável do cotidiano”<sup>41</sup>. A cada tiro, a cada verso, o arranjo desentranha e reverte o verso íntimo em um *para-fora*, em um modo de operação em que o pensante do escrever não tem sujeito próprio, apropriante, mas está disposto ao outro, em seu modo de *pensamento intruso*. Um desamparo face ao escuro, um desamparo diante das coisas já ditas, já pensadas. A vida mesma, diz Bandeira, separa o *eu* e o *tu*. Trata-se, pois, de, como ofício do poeta, figurar “vozes derradeiras / dos bichos” para encher “de assombro” o dizer do poeta, da voz feminina que irrompe aqui, na prisão intrusiva de um *eu* desguarnecido de suas fronteiras. Trata-se de *desentranhar* – não à toa o feminino surge como tentativa de fazer *parir* essa nota metalinguística – aquele que desguarnea quaisquer fronteiras pela incisão.

E aqui, já um terceiro movimento, vindo de um posfácio em arranjo, de um texto que pensa a vida se escrevendo ao pensar a calculabilidade – mesmo aquela da dicção e do tamanho dos poemas – que se amontoa em uma conversa de amigos. O texto que encerra *Já que não há cabeça nem lugar para o que passa (tudo na vida é passatempo)*, livro inédito coligido em *A fronteira desguarnecida*, é “A crítica dos arranjos como arranjo da crítica”, que como “Arranjo em busca

39 BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record, s. d., p. 216.

40 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 169.

41 *Idem*, p. 170.

de um paradigma para a relação entre o crítico literário e o poeta”, que fecha a série *Tow-in* em *Mais cotidiano que o cotidiano*, intenta indiscernir a voz de Pucheu poeta da voz de Pucheu crítico, do rebocador e do surfista de altas ondas. O princípio do arranjo é, assim como o surfe com reboque fazer “o impossível ser surfável”<sup>42</sup>, ou ainda, em um grau máximo de impertinência, como em todo escrito poético pensante, o “escrever se torna um lançar-se para dentro da impossibilidade da própria escrita. Impossibilidade que, de seu desamparo, cede, e, cedendo, faz-se possível”<sup>43</sup>. Trata-se, sem dúvida, de um esgotamento da potencialidade onde a incisão é necessária, onde a fronteira não passa senão disso mesmo, o ato incisivo sobre o texto do outro. O texto do posfácio citado apresenta como ideia essa imagem da incisão: “Os arranjos são uma incisão aberta com faca de açougueiro, mas são chatos (no sentido francês da palavra *plat*, isto é, sem espessura)”<sup>44</sup>. O aspecto laminado da edição faz deslizar o equilíbrio sutil dessa fala desamparada do cotidiano, de nossa impossibilidade diante dele, e é preciso, pois, “deixar a vida se escrever”<sup>45</sup> para que se possa de uma modo orquestrado ouvir esse fazer que toma o que é e o que não é do outro. A chatice, não sem ironia, claro, dos arranjos desentranham uma fronteira singular entre a acentuação, a dicção de Pucheu e aquela inventada por respostas enviadas – às cegas, diga-se – de próximos, de distantes, do absolutamente distante. E, por isso, penso que pode não haver espessura no arranjo, se tomarmos o sentido deleuziano talvez de uma busca pela não-verticalidade, mas há *espessura* se dispormos histórica e assimetricamente essas falas coligidas, esses momentos em que não mais o sujeitos assinam, mas o descontínuo compõe o agora na “perda de referência das palavras: perda dos sujeitos e dos objetos – afinal, de quem e do que essas palavras estão falando?”<sup>46</sup>. O arranjo, nesse sentido, é um processo – que pode sim acabar em processo (judicial!) – em que a crítica faz-se em sua espessura de formas, vozes e intensidades de “rumor indistinto”<sup>47</sup> em tempos outros, retomados, reconfigurados em outro *take*.

O procedimento denominado *arranjo* talvez seja o mais cotidiano que o cotidiano da poesia e representa, nesse sentido, a formação de uma figura improvável para a escrita: o *ele lírico*, como diz Caio Meira *apud* Pucheu<sup>48</sup>. Essa impessoalidade do ler e do ouvir conduz a uma aporia do escrever na poesia: uma escritura em *apud*, a “origem de uma citação indireta”. Não sem

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

43 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 171.

44 Idem, p. 162.

45 Idem, p. 157.

46 Idem, p. 158.

47 Idem, p. 161.

48 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 51.

perplexidade, parece-me que seu nome inscreve-o nessa dicção: *apud* e A. Pucheu. De sua conceitualidade, de sua originalidade re-tomada, o arranjo assina o nome daquele que colige, daquele que dá a referência apenas de modo indireto APÓS, em *APUD*. Não se trata apenas de reverter o burburinho cotidiano em poesia, de reproduzir, trata-se antes de *ouvir* e *despir* de referência seu nome, seu próprio *apud*. O *ele lírico* confunde por não exigir do poeta a escrita, mas por manter-se em um imperativo não poder, preferir não, em seu condicionante. Kenneth Goldsmith, atrasado “em relação a Alberto Pucheu”<sup>49</sup>, intenta executar algo parecido, ao que chama de *conceptual poetics*. Contradizendo a ideia de originalidade, Goldsmith propõe que a escrita conceitual empregue:

intentionally self and ego effacing tactics using uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as its precepts; information management, word processing, databasing, and extreme process as its methodologies; and boredom, valuelessness, and nutritionlessness as its ethos. Language as junk, language as detritus. Nutritionless language, meaningless language, unloved language, *entartete sprache*, everyday speech, illegibility, unreadability, machinistic repetition<sup>50</sup>.

Trata-se, pois, de assomar todo o *less* da experiência do mundo em uma tática calculável. A intencionalidade, almejada por essa poética, é aquela ainda de um procedimento metodológico diante da palavra para fazer parecer um apagamento real. O *arranjo* talvez não seja necessariamente da ordem *worldless* ou *weltlos*, ao mesmo tempo em que o *arranjo* também não estaria ao lado do *weltbildend*. O valor de *restância* da palavra poética faz aqui seu nome gaguejar o alguém citado, dando-lhe o *myself*, o *a mim mesmo* do canto, como um *eu* que se esconde por trás de sua impossibilidade. Não há apenas *fraude* ou *everyday speech*, há a composição *sobre* essa mecânica do dia-a-dia, em um desentranhamento que inscreve o *eu* não como compositor, mas como composição, como errância de dispositivos de citação indireta, inversa, adulterada, em *punch in* – mais uma assinatura? – que registra o próprio tempo da linguagem, para além de sua representatividade figurativa imediata. Cada gesto, assim, assume-se como contemporâneo seja do arranjo, seja do dizer de uma “realidade” irrecuperável, ali onde “vivo traindo o que nem sei de mim em mim”<sup>51</sup>. A apropriação conceitual deve tornar-se expropriação poemática, errância entre fronteiras desarmadas, despidas de fronteira. O arranjo monta-se não pela curiosidade pela realidade, mas naquilo que o poema pode imiscuir como imperativo da escrita, como

49 Idem, p. 52.

50 GOLDSMITH, Kenneth. *Conceptual poetics*. In: *Poetry Foundation website*. Disponível em <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2008/06/conceptual-poetics-kenneth-goldsmith/>. Acessado em 1 de dezembro de 2014.

51 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 72.

recolhimento de seus restos, de sua matéria irrecuperável, inapropriável, inoperante. Assomados os restos, o golpe poemático do texto de Pucheu põe em *apud* seu *punch in* de cada outro, de cada estranho, talvez, “simplesmente para diminuir-lhe a dor”<sup>52</sup>.

Assim, o poema deve criar uma outra voz. O *eu* ali não permanece porque simplesmente a cena ocorre para fora do *eu* – *pera* – em uma direção narrativa de *falsa terceira pessoa*. Não por isso a implicação da vida no poema deixa de ser mais alarmante enquanto, com diz Deleuze, “criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida”<sup>53</sup>. Dentro de cada falta, uma sintaxe para um outra voz, uma voz que releve (e, logo, tempere) aquela que não presta, que descomunica antes de tudo, que se deixa faltar, partir, arruinar diante do dínamo da própria escrita. Nessa sintaxe, estão todas as tramas do corpo, da vitalidade, da vida tomada desde o início, em sua materialidade. Em uma página de diário, de 3 de janeiro de 1912, Kafka escreve: “quando se tornou claro em meu organismo que a escrita é forma mais produtiva do meu ser, tudo foi empurrado para trás e deixei repousar vazias todas as habilidades que se relacionam com as alegrias do sexo (...). Emagreci em todos esses sentidos” [*Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und liess alle Fähigkeiten leer stehen, die sich auf die Freuden des Geschlechtes (...). Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab*]<sup>54</sup>. Nenhum sentido pode fazer-se habitar nesse corpo que apenas escreve. Nenhuma voz habita aí a não ser essa outra voz em um outro corpo. Trata-se, pois, de uma questão orgânica na qual qualquer habilidade ou capacidade é negada por uma paixão negativa desde a escrita, desde a compreensão do corpo, da sua própria natureza – para tentar uma vez ainda dizer desse *Wesen* no sentido de sua produção – e não das faculdades intelectuais, meditativas, conceituais da própria cognição escritural, ali “onde se começa falar detalhadamente das preocupações da mais íntima existência” [*wenn zuerst ausführlich von Sorgen der innersten Existenz gesprochen*]<sup>55</sup>. Não à toa preciso atribuir a cena da escritura esquisita a uma memória – a guarda metafórico-condensada dessa memória – do próprio Pucheu. Conversando, numa tarde na Praia Vermelha, confessou-me a gagueira, hoje, a mim ao menos, imperceptível, da qual sofria na infância. Seja em sua disfunção no campo da fala, seja por aquilo que a gagueira guarda de história, o texto marcar-se-á por entonações, rumores, murmúrios, de toda desordem de quaisquer insistências em se retomar a normalidade do dizer. O remetimento de traçados e trejeitos faz do gago um errante inocente diante da tentativa de comunicar-se ao mesmo tempo em que exige dele uma potencialidade de sua

52 Idem, p. 67.

53 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2006, p. 15.

54 KAFKA, Franz. *Tagebücher Bd. 1: 1909-1912*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008, p. 264.

55 Idem, p. 265.

impotência. Seu trajeto linguístico é, antes, um afeto assintático em que cada transformação lexical ou de estrutura redimensiona a violência da força (motora e orgânica) no dizer. Sem identificações, o dizer gago apresenta-se nesse convívio de intensidades e *innersten Existenz*, nas quais a dinâmica de vozes afeta o afetado, o impede, por uma contenção do corpo, dizer aquilo que, justamente não se pode dizer: a linguagem. Nesse sentido, toda sua impotência expõe o não saber à questão última da própria escrita: trata-se antes de uma falta ou do excesso a inclusão desse modo irruptivo da palavra se dar? Para se liberar a fala, cada sílaba dessa boca que não mais diz, talvez o único caminho seja aquele da inapropriação do tempo, da forma temporal durada e sem remissão. Nesse limite tenso em que a linguagem ameaça romper-se, em que “ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela”<sup>56</sup>, o dizer do poeta pode apenas – e essa é uma condição limítrofe perturbadora – impor-se o *cotidiano* diante de sua própria linguagem, diante daquilo que assume a entonação de frase e, ao mesmo tempo, se cala, mantém seus restos de comunicabilidade. O poema gagueja na variação mais mínima da palavra, nas ocupações de tempo e espaço, nos enredamentos diante de uma voz que, ao gago, não é dada como própria, como dicção individuada, como caminho aberto. À aporia da linguagem, o gago se submete, uma vez que lida desde o *fora*, desde essa margem estrangeira; à aporia, também, está submetido o poeta, que, não podendo superá-la, precisa resistir a um silêncio infinito. Como diz Deleuze, “quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio”<sup>57</sup>. Esse momento, de um “desequilíbrio perpétuo”<sup>58</sup> coloca toda propriedade em xeque e lança sobre o cotidiano sua *hiperbolatividade*, supondo-se em uma poética imprópria, logo, possuída, impura, de sujidade. Crescendo *pelo meio*, em ramificações, as palavras mostram-se – monstruosidades – como sopros de uma outra necessidade: incluir o *fora*, a estranha forma do cotidiano lidar com o poeta.

Aqui a necessidade do peso de cada palavra que anima um dizer poético que, tornado o próprio da sequência de agoras formante do cotidiano, precisa dizer-se em outra pessoa, mas deixar ao mesmo tempo o controle onisciente do personagem (“e ainda vêm”, “e ainda hoje a confirma”). É preciso dizer outra-mente, de outro modo que (não) a palavra cotidiana, doída, mas sempre disjuntiva, assintática, estrangeira – no sentido de uma tradução interlingual, também problematizadora da obra – para que a gagueira torne-se um tempo durável para além do tédio, na retenção que faz participar da poesia esse índice inautoral – que quebra a autoria e a autoridade – da *apoesia*. Dito de modo claro: o gago nunca é senhor de sua própria palavra, que sai como se de outro, como se a ele

56 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2006, p. 128.

57 Idem, p. 128.

58 Idem, p. 123.

impossibilitada, de possibilidades; o cotidiano é também esse tempo impossibilitado de possibilidades. E se houve, se há, um tempo da representação, esse é resgatável apenas por esse arranjo de si para si, num durante que não pode ser senão dilatado em voz, em um fazer que é o próprio paradoxo do cotidiano que é haver um mais cotidiano que o cotidiano.

de tão cotidiano, com o mais esgarçado  
do cotidiano, com o mais engasgado, fraturado, vazado,  
desfiado e roto do cotidiano, com o cotidiano  
em baixíssima rotação (naquela rotação que,  
de tão baixa, parece ser possível chamá-la  
de o informe do cotidiano ou do mais cotidiano  
enquanto informe)<sup>59</sup>

No fundo, um poema nos assalta justo por sua não cotidianidade, por aquilo que ele traz de improvável, imprevisto, de *a mais*. No entanto, e ao mesmo tempo, apenas no cotidiano é que se estabelecem os riscos de uma condensação do cotidiano, de seu esgarçamento, fazendo-o perder sua propriedade cotidiana ao ser atravessado justamente por isso que é o cotidiano, em *baixíssima rotação* – um muro pichado, um livro de viagem, de bolso, a palavra coletada no transporte público, o depoimento do assassino suicidário. O cotidiano do poeta é um corpo extenso de palavra que deixa o fora construir uma gramática. Trata-se, ainda uma vez, de uma “*vida que se exila em palavras*”<sup>60</sup>. De um exílio em curvatura limitrofe, forma não necessariamente radial, mas dispersiva, não necessariamente convergente, mas espargida e esparsa em sua força rota e informe. O sentido, desse modo, exila-se, como a vida se exila na fala sempre gaga, sempre contida (antes mesmo da emissão do som), de uma gramática do poema. Fraturar o dia, na *quota* de cada dia, pode chamar à resistência cada palavra dita, colhida, reimpressa dessa tensão diante do limite, necessariamente, repellido. Como dizer um exílio em língua? De passagem, lembro-me de Edward Said, dizendo: “o exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo”<sup>61</sup>. A eterna excentricidade, o caminho de uma direção e disposição sempre intransigente marcam a gramática do exilado, seja por imposição, seja por heciedade. Esse cotidiano mais cotidiano faz do tempo matéria de exílio ofertada ao poeta que, por sua vez, faz costume, cria hábito – como na sutil diferença da *Poética* de Aristóteles, entre ἥθος (espaços costumeiros, hábitos) e ἔθος (costumes, hábitos), dois usos que falam do uso e da assombração de ser habitado pelo comum, por aquilo que espacializa o habitar comum de um tempo, ele também, comum – e, assim, diz outra a gagueira deste que se

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

60 Idem, p. 45.

61 SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 50.

expõe à irrepresentabilidade, à corporificação de cada poro que se fecha pela escrita. A coisa indizível pelo menino é o próprio da linguagem. Seu apelo, seu desejo refrata um romper de vidros, um modo de estar afetado por essa rotação também outra da linguagem, do outro. É indizível não algo comunicável, mas a própria linguagem que lhe é interdita, bloqueada. Impedidos, poetas se fazem “senão quando subitamente engasgam / e, de repente, esgarçam o tecido / do tempo, que aparece em seu limite, / em sua negação, em seu mais fora / do presente, passado e do futuro, / fraturado, deixando aparecer”<sup>62</sup>. Nessa *aporia* a poesia surge como uma fenda de outras, de certas palavras que apenas existem – e isso também está na obra – para a escrita. Resta a pergunta: como diz o poeta? Como nos é possível dizer, em nossa própria voz, um outro pronome, sobretudo o *ele*? A coisa deixada feito um resto entre dentes, em cada sílaba. Das cinzas desse dizer cada vez mais cotidiano, sobrevém o esquisito *dapoesia*. Informe, *dapoesia* do parte *dapoesia*, em um duplo elo *partitivo* e *genitivo*. Por um lado, toma-se a dinâmica metonímica daquilo que da poesia pode-se tomar, do apreensível da poesia, em suas partes, em sua *quota*; por outro, é preciso pensar em *dapoesia* como uma marca – se colocamos nela esse *d* – de propriedade imprópria, do modo impróprio de a posse do informe, a posse do chamamento, daquele que captura a imagem esgarçada a mais. O sujeito *dapoesia* é, desse ponto de vista, aquele que em sua inscrição não-original assume essa gagueira estranha do próprio e da parte, “do cotidiano / em baixíssima rotação”.

2. Talvez, sem muitos rodeios, valesse tomar dois excertos de Pucheu, um “poético-filosófico” e outro “filosófico-poético” para que possa falar ainda da fusão abismal do pensar e do poetar na atitude de *dapoesia*. Primeiramente, retomo um fragmento do poema “Tradução livre de um fragmento recém-descoberto no Vale do Socavão do Prêmio da Cosmogonia de Lino”:

E o agora ainda é este tempo  
em que todas as coisas, bem antes de serem coisas,  
crescem juntas, confusas, sem nomes, sem nada  
senão o crescer latejante do ainda nem coisa,  
do menos que coisa, do que nem coisa é,  
do minimamente esboçável do que virá a ser  
coisa, de seu logo que vindo, de seu depois  
do nada e de seu antes de coisa, quase  
a pura matéria em movimento perturbado<sup>63</sup>

A fusão indiscernível da poesia e da filosofia nasce num tempo outro, em um demorar-se distante e, hoje, irrecuperável. A especialização e a espacialização de disciplinas, o campo do saber *constativo* e constitutivo de tensões pouco problemáticas com a linguagem deixa assegurada a lição da matéria científica

62 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 27.

63 Idem, p. 76.

diversa daquela da filosofia e da poesia. Em uma espécie de clarificação “helênica” do pensar, o discurso da poesia não poderia simplesmente reocupar o espaço delimitado a “profissionais do saber”, a *savants*. No entanto, não é isso que me interessa aqui, aliás, talvez seja o justo oposto. Interessa-me, sobretudo, como o texto de Pucheu cria essa *carne crua* do pensar-poetar, resgatando, contra a pureza “clássica”, a língua dos bárbaros, sua espera, sua espreita – de Kaváfis, “[p]orque a noite chegou e os bárbaros não vieram. / E pessoas recém-vindas da zona fronteira / murmuram que não há mais bárbaros”<sup>64</sup> a Pucheu quando “[os] bárbaros de ontem, quando chegam / falam a mesma língua que falamos, / e quando não é este o caso, há pessoas / a traduzi-los para nós” até que um “deles ecloda desfigurado, sem rosto, / do meio da multidão do próprio país, / lançando aviões contra arranha-céus, / metralhando balas contra escolas / ou bombas contra uma praça qualquer”<sup>65</sup> – no modo do bárbaro tomar a fusão não-Ática de saber e sabor, de pesar e pensar, da poesia e da aporia.

Trata-se, portanto, de formas em metamorfose, do ato temporal em que se torna possível essa mutabilidade bárbara para se dizer um pensar em uma vida. O pensamento absoluto sobre a poesia, recaído sobre ela, demove os sentidos em sua capacidade de força e evocação. Como dizer um poema, dizendo-o para além dele, para fora de suas formas? Talvez não se possa falar aqui de uma negativa, de uma operação metamórfica em que a dinâmica do tempo de um outro dizer supera e reivindica o lugar de dizê-lo. Talvez apenas se possa dizer, a cada dia, nessa matéria sem nome, nesse *ainda* em que as coisas se unem, em que as línguas se confundem, em que cada marca latejante da objetualidade das coisas do mundo são assomadas e convocadas a *crescer juntas*. Se, na cosmogonia de Lino, a filosofia e a poesia cresciam juntas, a tarefa do poeta aqui é, por certo, dar conta desse tempo esgarçado e irrecuperável das coisas ainda sem nome, das criações não taxonômicas. Como dizê-lo sem encerrar-se em uma aporia inútil, infértil, desmobilizante? O tempo cronologicamente datável desse *pensar-poetar* não só não é recuperável historicamente como não se depende desse resgate para *dizer-fazer* o esboço de uma fusão entre poesia e filosofia. O tempo do qual fala o poema é o tempo do *agora*, de sua saturação efetiva nas trevas de um hoje infinitesimal. Dizendo-se *agora*, diz-se contemporâneo, diz-se na marca de uma era impossível de ser recuperada em um dizer que não seja ele mesmo um fazer. O ato poético, dessa forma, é o único agora que mantém a *aporia* produtiva entre o “ainda nem coisa / do menos que coisa” ao estatuto da nomeação, da apelação, do esboço de um nome que presentifique o cada dia, em mais dias. O *agora* do poema, “que é noite”, como diria Hegel na esteira da reimaginação de

64 KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas de Konstantinos Kaváfis*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 19.

65 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 37-38.

Haroldo de Campos, suspende quaisquer apreensibilidades da coisa em um nome ao mesmo tempo em que, nomeado, poetizado, é preservado de sua fugacidade, volatilidade. Bem antes, ainda, nem, senão, menos que, minimamente, todas elas expressões que apenas esboçam um tempo de ser *junto*, um modo do *agora* dizer *tempo* e fazer *tempo*. Manutenção e superação relevantes da *Aufhebung* hegeliana, o modo do poema *dizer* é um modo da filosofia *fazer*, que, dito de outra forma, força a linguagem a uma performance não-dialética (e, logo, não-sintética) do tempo do agora apreendido cotidianamente. Em cada poema está à mostra um *agora* impossível de um tempo *impossível* e, nesse instante, cada pensamento impossibilita esse *agora* e *tempo* de fazer-se, de dizer-se. Cada agora deve ser lido como um golpe, como esse ato violento em que o espanto da pergunta torna-se a *apatia* da demanda diária, convivida diariamente, na mais “natural” proximidade do cotidiano, ou, como ainda diz Pucheu, quando “o tiro do impossível no provável do cotidiano é o destino do qual não se pode escapar”<sup>66</sup>.

Nomear, assim, essa miscigenação é tornar-se partícipe da palavra da reinvenção do sentido do mundo. Em um nome, talvez muito breve, talvez muito historicamente fundacional, o “movimento perturbado” dessa fusão aporética é, efetivamente, o *amor*. Já que “o amor não pertence a um corpo”<sup>67</sup>, o agora não pode simplesmente pertencer a um tempo apressadamente recolhido, subjugado à percepção. No amor, como já demonstrei algumas páginas atrás, há sempre mais de um corpo, há sempre, ao menos *dois corpos*. Como o poema pode ser produzido – e todo o poema é uma produção – por *dois corpos*? Desde muito a relação entre filosofia e amor constitui o cerne da aporia e, logo, ponto em que o léxico da própria filosofia se explica e se apresenta como tal. Dentro das potencialidades que perfazem a história do pensamento, dentro de sua previsibilidade, o próprio pensamento – aquilo que lhe é próprio, diria de modo mais acertado – é atingido por esse duplo corpo, no qual “o amor sabe encontrar a brecha por onde fugir de um corpo, materializar-se a si mesmo fora de qualquer corpo, corporificar-se independentemente de qualquer pessoa”<sup>68</sup>. Duplo corpo, esgueirado e volátil, em que linguagem e saber tomam uma outra dimensão: aquela da corporeidade, do tato, da impossibilidade de passagem de um a outro, de um qualquer a outro qualquer. O poema de Pucheu – em seu “Livro de hoje do amor”, e mesmo em “O amor” – participa e faz participar dessa impossível distensão, da extensão do corpo qualquer, a um fim outro também qualquer.

66 PUCHEU, Alberto. *A fronteira desguarnecida (Poesia reunida 1993-2007)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 170.

67 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 41.

68 *Idem*, p. 41.

— Original Message —

From: Alberto Pucheu

To: Cláudio Oliveira; Renato Rezende; caio.meira (uol); Francisco Bosco

Sent: Monday, September 15, 2008 6:27 PM

Subject: Re: separação

quando dois corpos se unem e não se separam imediatamente depois, quando dois corpos se unem e permanecem ligados por um tempo, quando, depois da união e da permanência da ligação, é tão difícil separá-los, talvez seja porque não chegou o momento de os separar, talvez seja porque os corpos ainda estejam unidos e, dada a dificuldade de separação, não desejando se separar imediatamente, talvez, quem queira se separar não seja tanto os corpos, mas alguma coisa que, por fora dos corpos, fala mais alto, alguma coisa que, por fora dos corpos, insiste em ser ainda mais escutada do que os corpos, alguma coisa que insiste em uivar mais forte do que os corpos<sup>69</sup>.

Algo aqui assume, diante da dispersão, do descontínuo, das irrupções do sexo, a matéria aporética do amor, do pensamento e da poesia. Na troca de mensagens, nesse modo de envio e reenvio que teima em falar da *separação*, o texto surge em prosa como que assinado por Cláudio Oliveira e recebe o tratamento poético do corte, da cisão, da disjunção por Pucheu, em resposta a todos. Diz-se, cotidianamente a cada vez *mais cotidiano*, de um tempo do quando, de um tempo dos corpos unidos que não pode se separar, não podem prescindir de mediação. Os artificios desse tempo são reinscrições de corpo a corpo, no qual amigos se confessam em separados para que o outro torne problemática a recepção dessa temporalidade do outro. Tratam-se, pois, de dois corpos que não mais se unem, sexual e amorosamente, mas também de dois corpos que estão impossibilitados de se unir por afastados por um artifício teletecnológico. À distância a originalidade de mensagem – *artefato da ironia* – é convertida em *tesô*, em resposta poemática desse instante impossível de ser resgatado, reimaginado: dois corpos juntos, quando separados. A permanência, em seu efeito de *resto*, aponta para um tempo que é também um não tempo, um não momento, de elo sem elo, o tempo aqui se esparsa em *talvez*, em indefinição do momento definido, definitivo, equiprovável. Na cena, talvez a *mais cotidiana* de todas, a separação não deseja; há um não desejo de separar-se para que o imediato possa ser rompido com essas cargas de agoriedades. A forma, portanto, de romper o

69 Idem, p. 93-94.

próprio e o impróprio desse instante é, como diz-faz o poema, cortar, cindir, cotizar, contar a quota dos dias, seu cotidiano formal em uma contemporaneidade ininterrupta. O poema de Pucheu – à diferença da mensagem eletrônica a qual ele responde – consegue estabelecer nesse meio teletecnocomunicativo o modo de atenção do “fluir do tempo, ou seja, o agora e agora e agora”, que Heidegger se refere ao criticar o instante desperdiçado de tempo. Enquanto Heidegger diz que “[n]ós nos fechamos para este rumor inquietante e paralisante da sequência de agoras que estão transcorrendo e que podem aí se dilatar mais ou menos. Nós tomamos para nós este tempo, a fim de deixá-lo para nós; isto é, a fim de descartá-lo como *um tempo que passa*”<sup>70</sup>, o poema demonstra essa dilatação sem estagnação, sem desperdício – apesar de sua inutilidade autotélica – no qual não há unicidade em que esse descarte possa simplesmente ser tomado como distensão ao tédio do ser. O *tempo que passa* entre os dois corpos montam esse *quando* da imediatividade, da irrupção e da cesura onde o mais externo, o *fora* mais deslocado insiste em falar do corpo enquanto corpo, do corpo como esse *passamento*, como certa superação da duração, sem hesitação. O poema não *toma o tempo para si*, mas deixa aos dois corpos a tarefa reflexionante da separação, da quebra, da finitude e, ao mesmo tempo, exige uma escuta que excede a fala ou a escrita do corpo humano, de sua materialidade computável por uma metafísica do tédio. Qual o tempo “depois da união e da permanência”? Talvez só haja poesia nesse instante em que o *fora* – a marca do desconhecido – pode fazer do tempo cotidiano outro tempo, também cotidiano, convivendo externamente, em uma pluralidade excedente.

A exterioridade não pode ser convertida em algo dele, do um; daí a necessidade de se rearranjar um dia, mas tomado por sua cota, por aquilo que seja uma marca, o rastro do que ainda não é coisa, “do minimamente esboçável”. O tempo das palavras cotidianas depende de um tempo democrático, logo, comum em que o sentido é refigurado ao esboço de um traço contemporâneo – como diz Pucheu, “se há alguma ruptura no contemporâneo, é para que nos coloquemos no abismo intervalar de sua fissura na exclusividade de lados tidos como sólidos de suas margens”<sup>71</sup> – e, por isso, não identificável por aquilo que se chama, sem crises, representação. Movências irregulares, modo de o presente ser desorientado, demorado, o efeito contemporâneo aqui é o de retomar desde o *fora* da experiência um rastro de absorção em relação ao passado, em relação aos motivos insustentáveis dos corpos separadamente unidos, por um tempo. Nessa sintaxe o tempo não pode simplesmente ser um *fora* que é retomado, por isso a necessária marca temporal para além de quaisquer tentativas de

70 HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo – finitude – solidão*. 2. ed. Trad. Marco Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 163.

71 PUCHEU, Alberto. “Efeitos do contemporâneo”. In: EYBEN, Piero (org.). *Demoras na aporia: bordas do pensamento e da literatura*. Vinhedo: Horizonte, 2012, p. 63.

cronologização externa à circunstância. O tempo é apenas cotizado, mesurado na medida do comum, não apenas na medida de uma esfera reconhecível, identificada antes mesmo de ser um problema, mas justamente na partilha impossível a qual sempre corremos o risco de esperar por uma esfera dos seres de finalidade, de uma teleologia poemática. O tempo não está fora porque é o próprio dizer cotidiano, dizendo-se muito antes de sua inscrição mais aquém do vivível. É porque fazemos o dizer viver que ele se torna a matéria desse tempo cotizado, reconhecido em seus deslimites. A experiência do cotidiano abisma-se, desse modo, ali onde a sintaxe esburacada é a nossa única forma de reconhecimento, ou seja, não há nada que, de fato, nos faça reconhecer(-nos). O nós do comum partilha sua maior impossibilidade: o sentido do mundo que “de tão cotidiano, só pode viver no paradoxo”<sup>72</sup>. Tratar-se-ia, pois, de um sentido qualquer, de um modo do *qualquer* se mostrar ao mundo? Giorgio Agamben abre *A comunidade que vem* com essa máxima: “O ser que vem é o ser qualquer [qualunque]”<sup>73</sup>. A emergência desse mundo *qualquer* alerta para a falência e o prejuízo do pensamento da *heccidade*, das garantias soberanas e, assim, das instâncias limítrofes que dizem quais corpos podem ou não pertencer à poesia ou à filosofia. Qualquer que seja a aquiescência do sentido, ela está aqui posta em risco, nessa vinda extremada do ser lançado ao por vir. Para o *tal qual* do ser, Agamben ainda lembra que:

O Qualquer que está aqui em questão não toma, de fato, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (...), mas apenas no seu ser *tal qual* é. Com isso, a singularidade se desvincula do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre a inefabilidade do indivíduo e a inteligibilidade do universal<sup>74</sup>.

Assim, não se trata do *como tal* do ser da propriedade, mas antes do *como se* de uma performatividade que se diz desde a linguagem. Sem recuperação, a poesia lança-se ao pertencimento como modo de destruição do arquivo, do previamente guardado, mantido, por uma distensão que segue o cotidiano qualquer de todo e qualquer outro, a quem devo responder, a quem deve responder por mim, a mim. Desse modo, a figura do *qualquer* pode conduzir-nos aos dois corpos aporetizados do discurso filosófico-poético, em seus *desguarnecimentos*, em seus limiares de impasses e singularidade. Como o *schibboleth*, o cotidiano, tempo do *qualquer*, é sempre cotidiano se ele ocorre apenas uma única vez, em sua singularidade absoluta. A resistência do pensamento diante de uma pluralidade relativizada mostra-se como um pensar que apenas se oferece de uma vez só, uma única vez. A palavra não-repetível do poema é também esse espaço de

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

73 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 9.

74 Idem, p. 10.

abertura em que não precisamos escolher entre o inefável e o inteligível. Como diz Derrida, à propósito do efeito de *restância* do poema: “o poema fala além do saber. Ele escreve, e o que ele escreve, é primeiramente isso mesmo, que ele se endereça ou se destina ao para além do saber, inscrevendo datas ou assinaturas”<sup>75</sup>. Assumir esse pertencimento faz do poema uma tarefa antes de tudo amorosa, desejosa, portanto, da “coisa com todos os seus predicados”<sup>76</sup>. Acontecimento que pode surgir aqui dessa voz terceira, que se diz, assumindo, o pertencer a si e ao outro, como nos lembra Whitman, justo em seu convite e vagar – *I loafe and invite my soul*.

Essa errância do pensamento e da poesia pode ser pensada dentro da dupla figura baudelaireana e benjaminiana do *flâneur* e do *basbaque*. Em uma nota ao texto “Paris do Segundo Império”, Benjamin convoca Victor Fournel para diferenciar de modo interessante esses personagens citadinos: “o simples *flâneur* está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *basbaque*, ao contrário, desaparece. Foi absorvida pelo mundo exterior...; este o inebria até o esquecimento de si mesmo”<sup>77</sup>. As metáforas do poeta urbano, do poeta das multidões poderiam, por certo, parecer apropriadas para falar de Puceu, igualmente fascinado pela cidade. No entanto, seu fascínio parece-me anti-baudelaireano, anti-flanador, para dizer de um modo claro e apoiando-me em Fournel. O sonhador individual não é senão o qualquer que se perde em perplexidade, não podendo julgar ou avaliar o mundo e seus perceptos. Em sua ânsia pelo indiscernível – seja nos discursos, seja nas vozes – a instância do *basbaque* adentra seus poemas, atingindo, com isso, um tropismo outro, a direção de alteridade radical que não existe na poesia de Baudelaire. Se há, como propõe Benjamin, “na *flânerie* a consciência da fragilidade dessa existência”<sup>78</sup>, os poemas de Puceu, ao assumirem a vida crua, a inscrição de *apoesia* autônoma e anônima (ao mesmo tempo), não expõem a particularidade de um *eu* consciente das desventuras da cidade. Para *celebrar a si mesmo*, o poeta precisa vagar – ao modo do *basbaque* – impossibilitando sua *flânerie*, sua consciência de si, para a abertura total ao outro.

A lâmina observada dessa impossibilidade coloca essa voz antes de qualquer *Baudelaire*, em um pertencer não a essa tradição, mas aquela que vem grafada nas margens espúrias e efêmera de uma irrecuperável data, de uma irrecuperável assinatura. O acontecer do poema *mais cotidiano que o cotidiano* deve ser lido como a extensão em constelação do outrora sobre o agora. A estética de Puceu, como o modo de apreensão da aporia do cotidiano, deve perguntar

75 DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986, p. 63.

76 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 11.

77 Victor Fournel *apud* BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José M. Barbosa; Hemerson A. Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 69.

78 Idem, p. 70.

não como escrever o cotidiano, mas como escrever cotidianamente (apesar de tudo). Tratam-se sempre de afetos secretos com o tempo, do estar-se diante do tempo, em seu poder anacrônico. Lá onde a pergunta e sugestão de Baudelaire – “*Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste*”<sup>79</sup> – deve impor-se não como maquinaria de um modo de fazer a viagem moderna pelos grandes centros urbanos, mas por seu efeito de dejetivo, de risco, de rasgo. Para escrever cotidianamente é preciso, pois, ficar, permanecer, mas na pergunta pela partida, por essa demanda abissal que exige o outro lugar. O verso que encerra *Les fleurs du mal* talvez represente a marca maior da diferença dessa poesia cotidiana daquela do lírico baudelairiano: “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau*”<sup>80</sup>. Colocar-se diante do tempo, em sua anacronia, implica necessariamente despir-se da busca pelo novo, por essa palavra exageradamente marcada na modernidade lírica. E, assim, não para encontrar o desconhecido, mas constitui-lo em um corpo dúbio, ali onde “ateamos então este hiato de desconhecimento / entre o corpo abandonado e as diversas vidas / que a tentam colonizar”<sup>81</sup>. O rasgo da escrita cotidiana, ou ainda e melhor, da *mais cotidiana*, é justo tornar o desconhecido e o novo o próprio cotidiano, obrigando a desdobrar-se do tédio que o mundo faz ver o tempo – como diz Baudelaire à propósito da viagem: “*Le monde, monotone et petit, aujourd’hui, / Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image*”<sup>82</sup>. O mundo tornar-se matéria do fim do mundo, marca dessa morte irremediável, como colocação diante da imagem do tempo, da imagem monótona e pequena em seus sentidos extremos. Do risco em se escrever cotidianamente, Pucheu assume a não-*novidade* do desconhecido para *partir* e *permanecer* sem ir em busca de um outro tempo. Como o outrora e o agora estão fundidos nesse *mais cotidiano*, basta a nós uma hipótese: se o escrever acontece, só o mais cotidiano pode se escrever; apenas ele pode vir a assombrar o tempo da linguagem, em uma escrita descontínua, tátil e incontável no presente e ao presente – algo que diz a inscrição da herança, mas igualmente a supera, a lança à singularidade do qualquer não *como tal*, mas *como se*.

Tomo aqui, na medida de suas incursões entre dizer e fazer, um excerto em que Pucheu, pensando no Íon, em Goethe, na poesia, na filosofia, apresenta o dispersivo no pontual:

Aporética, a ironia é a Musa socrática por excelência – o percurso abissal de um itinerário impossível de ser levado a termo; a ironia é o próprio caminho da aporia, possibilitando mostrar que, desde o primeiro passo, desde a primeira indagação, o que sempre se quer é deixar a admiração,

79 BAUDELAIRE, Charles. “Le Voyage”. In: *Œuvres complètes I*. Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 133.

80 Idem, p. 134.

81 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 33.

82 BAUDELAIRE, Charles. “Le Voyage”. In: *Œuvres complètes I*. Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 133.

espantosa, aparecer. Trocar o ponto de interrogação pelo de exclamação: eis o objetivo da ironia questionadora e aporética, o ponto onde o filósofo e o poeta, sem rodeios, se encontram<sup>83</sup>.

Aqui temos o modo do abismo, do impossível, conduzindo a dinâmica da ironia, da escrita afirmativamente negativa. Isso equivale dizer que o pensar e o poetar unem-se pelo rigor do abismo que se apresenta diante da impossibilidade do dizer uma imagem sem dela se interrogar, mas dela se esquivando em uma potencial exclamação, anunciação, dinâmica da escuta, do canto. Se o poeta e o filósofo compartilham o comum, talvez esteja nessa dicção do anúncio irônico – e não meramente analógico – da aporia que faz do início, do começar, um abismo em que não pode haver onde ou porquê. Desse modo, a “musa socrática” experimenta sua própria inessência apropriando-se da potencial habitação da poesia, da filosofia. Aporia e *apoesia*, desse modo, são um mesmo em que toda ponderação e reflexão filosófica, assim como todo prazer da sensibilidade poética, estão dispensadas e transformadas na tarefa – na feitura, para inscrevermos o elemento helênico desse modo de fazer do poema – não de categorizar o caminho da interrogação, mas de, em seu aspecto *inessencial*, encontrar um tom afetivo, no qual o acontecer se abre no encontro sem frase, sem caminho, em um passo muito aquém de qualquer vivência simplificadora desses atos. Exclamam o poeta e o filósofo não para sensibilizarem o discurso da ficção ou do pensamento, eles exclamam perguntando, eles dizem o que se pode demandar no impossível do próprio escrever. Importa dizer, por certo, que é preciso trair a própria impossibilidade, trair a “partilha do acontecimento” para que uma palavra se torne ainda algo dito “em outras palavras”. Não há nenhuma palavra que, posta em campo da fala, não seja tocada – trata-se do corpo da linguagem, sempre dessa verbalidade desmesurada pelo peso, por um certo peso só pensável na medida do corpo – por certa cotidianidade, por aquilo que, de certa forma, impede compreender o próprio tempo. Em uma palavra que hesita, insuficiente, temos justo aquela extensão temporal do durante que nos apresenta Heidegger. Pucheu diz, em seu modo poemático, “Em outras palavras”:

Ele havia sentido diversas vezes o que só conseguia expressar pela palavra esquisito (e com nenhuma outra), mas, quando se lembra disso, lembra-se de ter dito a palavra à sua mãe na garagem do prédio em que moravam, entre carros, azulejos, um vão central, alumínio e lâmpadas fluorescentes. Era uma palavra insuficiente, equivocada, que não funcionava, que ele sabia não dar minimamente conta do que estava sentindo, da mesma maneira que nenhuma outra serviria a tal fim, inclusive as que vieram mais tarde, e ainda vêm, carregadas de peso, como ausência, nada, vazio, angústia, morte... em algum lugar, ele intuía a verdade, e ainda hoje a

83 PUCHEU, Alberto. “Platão, Goethe e o Íon”. In: PLATÃO. *Íon*. Ed. Bilingue. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 74.

confirma: nenhuma palavra pode expressar isso que, uma vez sentido não deixou de retornar, imprevisível e incansavelmente, encontrando-o até não mais largar, até se tornar seu cotidiano, até se tornar um mais cotidiano que o habitualmente chamado cotidiano, isso para o que nunca houve um antes nem um depois, sendo por fora do que se costuma chamar de tempo, isso para o que ele não tem nem nunca teve nem jamais terá nenhum acesso, nenhuma língua, nenhuma tradução, nenhuma gramática. (...) talvez seja isso que ele tenha passado a vida buscando, explico, não exatamente a palavra que dissesse enfim o impossível de ser dito, mas uma tranquilidade qualquer com o inacessível<sup>84</sup>.

Esse poema serve aqui de *mise-en-abyme* daquilo que tento dizer juntamente com Pucheu, em outras palavras. Toda partilha deve estar (a)fundada nessa massa não homogênea do dizer que, de uma *memória paradoxal*, assume o acontecer impossível do fazer poético no dizer filosófico. A expressão em outras palavras pressupõe a impossibilidade de uma literariedade do poema como fraseado indecomponível, imexível, palavra por palavra, palavra tomada como *nenhuma outra*, em uma sentença justa e adequada. A expressão, dessa forma, inscreve no cerne da poesia o cotidiano do pensamento como traição da própria poeticidade, justo porque pressupõe explicar, desdobrar, parafrasear uma palavra anterior, um dito que deve ser assumido em seu modo de *esquisitice*, na insuficiência de cada expressividade, com a equivocidade que é própria do *qualquer*. Se há uma outra palavra para o sentir, para o sentido, ela sempre terá de ser equivocada, ausente, quando apegada ao esquecimento e à experiência despida, remontada em outras palavras. Por isso é preciso trair o possível, a condição de que o poema possa dizer, de outro modo, aquilo que retorna incansável e imprevisivelmente ao cotidiano. “Sem antes nem depois”, o cotidiano atravessa essa memória de outras palavras no mais íntimo da fala, no mais externo da experiência. Aqui, o limiar tangível do murmúrio, onde o poema pode *tocar* o murmúrio mesmo como vestígio de uma vida buscada. E, dizer em outras palavras nada mais é do que assumir essa ironia como caminho sem saída, como aporia apoética.

À marca de um tato do sentido, o poema propõe tomar a palavra ao mesmo tempo em que se toma o tempo. Do *rumor infinitamente* de Heidegger, o cotidiano deve ser lido como um tempo tomado, mas não apenas no sentido de um tempo que se espalha na indiferenciação e imperceptibilidade do ser. Esse rumor tomado do cotidiano faz habitar o sentido da palavra tomada, do pertencimento a essa palavra cotidiana, tomada ainda *mais cotidiana* que o próprio cotidiano. Por isso, sem tédio, por nos ser necessária toda retenção memorante, tateante, no rumo de uma voz do tempo para si. Se não há nenhuma língua que diga o *dito* de modo indizível, é apenas no tempo sem tempo do cotidiano que

84 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013, p. 43-44.

o acontecer se faz coisa e causa de um corte, de uma sobrevida no *fora*. Assim, tornar inacessível a palavra, a palavra do outro, trai e atrai o saber irônico, o saber negativo do cotidiano, do comum da morte comunitária, desses índices de cotidianidade que faz Heidegger, na analítica do *Dasein*, expor o domínio de sua preocupação (autocentrada) diante do tempo:

É tão tenaz o domínio que a esquiva encobridora ante a morte exerce sobre a cotidianidade que, no ser-um-com-o-outro, seus “próximos” ainda se empenham com frequência precisamente junto ao “moribundo” para o persuadir de que escapa da morte e retorna em seguida à tranquila cotidianidade do mundo de suas ocupações. Tal “preocupação-com-o-outro” pensa “consolar” dessa maneira o “moribundo”. Ela quer devolvê-lo à existência, ajudando-o a encobrir ainda mais completamente sua possibilidade de ser mais-própria e irremetente. A gente se ocupa dessa maneira de uma constante tranquilização sobre a morte. Mas, no fundo, ela vale tanto para o “moribundo” quanto para “os que consolam”<sup>85</sup>.

A preocupação de Heidegger com a constância tranquilizadora acerca da morte apresenta-se como a forma de domínio que o próprio do cotidiano exerce sobre o próprio do morrente. Se nos é demandada a coragem para a angústia, essa não pode simplesmente ser compreendida como uma interioridade do *Dasein* sobre sua própria morte, ou ainda sobre a ipseidade de seu morrer. Muito dessa consolação que se apresenta como domínio do morrer sobre o moribundo, em um fantasioso retorno às ocupações cotidianas, de fato diz não apenas que o cotidiano procura apaziguar nossa finitude, em seu caráter não equívoco de fim, mas que dão a esse cotidiano uma forma outra de experiência do tempo. Dito de outro modo, o cotidiano, ao contrário do que parece sugerir o pensamento de Heidegger, partilha de uma parcela significativa do tempo inapropriável do ser, do tempo, única apropriação própria do ser, em que o próprio *lhe* é mais próprio e, logo, em sua dimensão de apropriação total com a morte. O cotidiano não apenas consola o morrente, mas coloca o ser um – aquele que deve se apropriar de sua própria morte – com o ser com o outro – aquele que expropria o próprio da morte. O *Miteinandersein* não significa apenas um dos modos de colocar o ser em uma fuga da morte (Heidegger diz, acerca do cotidiano do ser: “*Das alltägliche Sein zum Tode ist als vergallendes ein ständige Flucht vor ihm*”<sup>86</sup>), mas também dispõe o *ser-com* em uma força de inacessibilidade, de distância mesmo, do tempo cotidiano. Não que o cotidiano possa estabelecer um consolo de sua possibilidade extrema de existência [*die äußerste Möglichkeit seiner Existenz*], mas como tempo posto em questão para além de um ser já pré-compreendido como *fim* do ser no mundo. A relação entre tempo e

85 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Ed. Bilingue. Trad. Fausto Castilho. São Paulo/Petrópolis: Unicamp/Vozes, 2012, p. 699.

86 *Idem*, p. 700.

morte, se pensada desde a existência possível ao *Dasein*, faz retornar o mesmo ao mesmo, faz do cotidiano apenas o consolo do insuperável. No entanto, se pensarmos essa relação do ponto de vista desse ser com o outro, que experiencia sua primeira morte na morte do outro, pode-se pensar em um cotidiano permeado de mortalidades, num fim sem fim de responsabilidades diante da morte não como estar diante de si, mas expondo-se diante do outro. Trata-se, nesse sentido, de uma espécie de cotidiano da morte, em que a noção de propriedade do *Dasein* é que significaria o ocultamento do acontecer diário da morte e, sobretudo, da *sobrevivência*. Não há um simples acolhimento do problema da morte em sua cotidianidade e, mesmo, me parece simplória a afirmação de Heidegger de que “a cotidianidade permanece nesse ambíguo reconhecimento da ‘certeza’ da morte para abrandá-la – encobrendo ainda mias o morrer e aliviando a dejeção da morte”<sup>87</sup>. O ser cotidiano não apenas se esquia da morte, como se vivente, estivesse sempre a viver só sobre sua angustiada correspondência encobridora de si mesmo, de seu ser mais-próprio. Exercendo-se sempre no plural, o ser diante da morte está sempre diante do outro, precisamente junto aos morrentes não para persuadi-lo do escape, da esquivança [*Ausweichen*], mas para *sobreviver* no discurso não da certeza da morte do *Dasein*, em sua ontologicidade compreendida no mundo, mas na mostra justamente de seu aparato impróprio, da propriedade mais imprópria, por expropriada, de uma intencionalidade de si a si. O cotidiano, desse ponto de vista, não devolve o morrente à existência, é ele próprio seu paradigma de existir, ou seja, somente no ser-um-com-o-outro é que o aspecto “irremetente” do *Dasein* pode também ser colocado em xeque. A certeza da morte no cotidiano é tão provável quanto quaisquer improbabilidades atinentes ao ser mais próprio do *Dasein* e da morte enquanto tal. Por certo Heidegger parece estar correto, como bem nos alerta Levinas, quando se pensa que “ninguém pode tomar de um outro o seu morrer [*Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen*]”<sup>88</sup>, tratando-se sempre de uma morte à cada vez, a minha. No entanto, ressalta também Levinas que é possível morrer mil mortes pelo outro, em uma proximidade abissal entre sobreviver e culpabilidade pela sobrevivência:

*Survivre comme coupable*. Dans ce sens, le sacrifice pour autrui créerait avec la mort d’autrui un autre rapport: responsabilité qui serait peut-être le pourquoi l’on peut mourir. Dans la culpabilité de survivant, la mort de l’autre est mon affaire. Ma mort est ma *part* dans la mort d’autrui et dans ma mort je meurs cette mort qui est ma faute. La mort de l’autre n’est pas seulement un moment de la mienneté de ma fonction ontologique<sup>89</sup>.

87 Idem, p. 705.

88 Idem, p. 663.

89 LEVINAS, Emmanuel. *La mort et le temps*. Paris : L’Hermé/Le Livre de Poche, 1992, p. 44.

Talvez aqui a grande figura do cotidiano: o sobrevivente culpado. Tomar parte da morte de outrem faz de minha responsabilidade cotidiana não um apaziguar, não apenas uma forma hipostasiada de vivência moribunda da morte, mas a formalização da culpa pela sobrevivência, do rastro dessa inscrição que – traumática – revela um tempo para além do tempo, em ganhar um tempo a mais. Pode-se morrer por outro, tomando-se *parte* dessa morte que passa a ser *minha* morte. Esse *minha* que excede a mesmidade da “função ontológica” redimensiona o cotidiano da relação com outrem justamente na medida em que o outro a mim se dá como *mais cotidiano* que o cotidiano. Não havendo, portanto, marca própria, um próprio do cotidiano, posso assumir, enquanto sobrevivente, que se vive o cotidiano no mais grave das palavras que chegam “carregadas de peso, como ausência, nada, vazio, angústia, morte”, em seu retorno sem tempo dentro da dicção da morte, dentro da expressão inalcançável do que significa *sobreviver* ao outro *como culpado*, *sobreviver ao outro* cotidianamente, em sua marca que devo carregar. Tudo se passa, se nos atermos ao poema, ali onde “nos damos conta / de que o mais importante do que vivemos / se passa por fora do tempo e dos nossos próprios nomes, / se passa decisivamente por fora dos nossos nomes próprios?”<sup>90</sup>.

3) Como, então, e para tentar um rumo de encerramento, dizer autobiograficamente esse *ele* abissal que se distancia e esburaca na quebra de um verso? Sobreviver é um tempo de corte, um tempo de pôr em causa a coisa do verso, ali onde a construção do verso *apoético* se vale do fim do verso, de sua finalidade, de sua finição:

“Escrevo para conviver com uma marca que desconheço”, é o que pensava enquanto dirigia seu carro, às sete da manhã, pela rua deserta. Não de troncos, águas, lamas, lixos, escombros e os sinais da morte de uma catástrofe anunciada pelo rádio na voz, ao vivo, do prefeito, a não deixar ninguém sair de casa, nem pra trabalhar. (...) Quem está no momento pensando tal alternativa sou eu, não ele, que pensou o que eu já disse e não vou repetir uma vez mais<sup>91</sup>.

Trata-se, pois, de ter de conviver com uma marca que a cada um é desconhecida. Marca desconhecida, que como tal permanece. Essa marca que emperna o próprio verso, o finda sem terminar, o estende, expande até um limite em que nos é impossível reter – aí o *mais cotidiano* da retenção do tempo –, perceber,

90 PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 103.

91 Idem, p. 109-110.

pôr em imagens, a não ser com imagens do próprio convívio. O verso, em seu fim, como no primeiro poema que aqui citei, o primeiro da obra, quebra-se, *por algum tempo*. Trata-se de um tempo em duo. Curta a respiração, entrecorta pela submersão, curto *enjambement* que suspende por algum tempo o verso que continua, logo abaixo, justamente com as palavras que formam a frase *por algum tempo*. Algo que deve ocorrer, em um passo, algo deve se passar para que esse presbítero da morte possa ressurgir como desafiante do impossível. Esse porvir espacia justo o lugar da decisão, diante da morte, justo um passo que pode ser o não se passar do passo, ou como escreve Derrida: “voici pour l’aporie, à savoir l’impossible, l’impossibilité comme ce qui ne peut passer ou se passer, non pas même le non-pas mais la privation du pas (la forme privative en serait une sorte d’a-pas)”<sup>92</sup>. *Por algum tempo* a espera para mais uma sentença em fim, enfim, no tempo que expõe qualquer fronteira à essa provação do impossível. Tempo que é preciso portar e suportar. Mundo acabado, tempo finito. Tempo da espera e do esquecimento. Tempo de cada dia, todo dia. O que se espera, nos limites da verdade? Não a aprendizagem da consciência, mas a do ser atirado para fora da morte, ali, no fim do verso, em sua finalidade de desguarnecimento.

O acontecer do poema se faz desde a ruína do verso, desde a ideia de verso como uma linha arruinada, fracassada, que não chega a ser uma disposição grosseira (da prosa) em toda a página. Nesse sentido, o *fim* do verso é seu próprio *fim*, ali onde ele deve “lhe negar qualquer possibilidade de um acordo entre o som e o sentido”<sup>93</sup>. Essa marca de uma convivência desconhecida precipita o sujeito em seu silêncio, em um ritmo que esparsa a coincidência de som e sentido em um excesso que encerra a perna do poema enquanto *modo*, enquanto *tropismo* de uma marca de circunstancialidade, cingindo a pausa e o abismo de uma sintaxe amorosa, “sintaxe esburacada”. Nessa trópica abissal, é preciso sobreviver qualquer excesso em uma língua que “consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz”<sup>94</sup>, sem permanecer impassível ao tempo que o *enjambement* dá ao termo da vida, ao termo do texto, da obra. Assim, a retenção do tempo cotidiano torna-se ainda mais cotidiano se tomado, se contido no reter das reticências, nesse espaço em que uma perna se estende a outra perna – como o *amor* fluido entre um e outro corpo. Ali, onde uma perna se quebra para que outra possa ser iniciada, em mais um tempo, em mais uma reticência retida no interior mesmo do verso. Esse silêncio entre um verso e outro, entre o fim e o começo, inscreve a marca *que desconheço*, naquilo que *se passa fora dele*, da própria *coisa* que se movimenta sem nome, de um *topos* a um *tropo*. Convive-se, portanto, com o *eu* e o *ele* do que se abisma quando se escreve, justo no momento em que é preciso ser inquestionado para ser cotidiano, para

92 DERRIDA, Jacques. *Apories: mourir – s’attendre aux “limites de la vérité”*. Paris: Galilée, 1996, p. 50.

93 AGAMBEN, Giorgio. “O fim do poema”. Trad. Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, n. 1, 2012, p. 147.

94 Idem, p. 148.

estar nessa circunstancialidade do abismo que encerra a dicção de um verso a outro verso, do fim ao retorno. Um verso pode voltar ainda, nessa sintaxe plena de buracos?

É preciso para que haja uma cotidianidade que o *ser atirado* para fora da morte, o ser sobrevivente e culpado, coadune o fim e a finalidade do poema. O tempo findo do cotidiano faz circular o comum, faz “circulação de sentidos” em que a cisão é uma admissão democrática, do comum entre o eu e o ele. No “regime do mundo”, como diz Nancy, a democracia pode querer dizer “a admissão – sem assunção – de todas essas diversidades a uma ‘comunidade’ que não as unifica, mas desdobra contrariamente sua multiplicidade e com ela o infinito cujas formas elas constituem inumeráveis e intermináveis”<sup>95</sup>. Admite-se a infinita cisão, o ato finito que confere limiar às formas do próprio verso, da vida nele contida para fazer tempo, para compor o tempo em um aberto ali onde o *enjambement* pode “gerir o sulco pelo qual o poema semeia sua beleza e pensamento desde seu princípio, provindo, daí, sua importância decisiva”<sup>96</sup>. Em seu excesso, a partilha do comum da democracia e do *enjambement* fazem surgir a singularidade do verso, da voz, que pode acentuar seu não-dito, já que “colocando o dito em suspensão, a *versura* é a dicção do não-dito e de todos os dizeres possíveis”<sup>97</sup>. O *enjambement* abre, com isso, o espaço do rastro democrático da partilha impossível de som e sentido, de vozes que arriscam dizer autobiográfica e alterbiograficamente a expectativa do dizer. Ao acontecer do poema soma-se essa “dimensão porosa”<sup>98</sup>, mas sobretudo um súbito fechamento, uma dicção que faz do gesto *mais cotidiano*, sua expropriação.

Enquanto “a areia cuspir navalhas em seu rosto”<sup>99</sup>, estarei à deriva nessa dobra que traduz a língua em uma mesma língua, o fim de seu fim. Anguloso, o poema reacende a necessidade de esquecer, do sono, do olhar o outro, diante dele. Do poema, sou atravessado por um comum, por aquilo que, sem aviso, chega, pós-voz, impossivelmente. O cotidiano, se o há como pensamos haver, faz corte no presente, faz corte, como o verso, em um tempo que não é simplesmente a marca metafísica, o pilar fundacional dessa montanha pensatória. O cotidiano corta-se, sobre o fim, sobre o abismo. O cotidiano é o contemporâneo impossível, de tempos atravessados na excessão, dos nomes todos impossíveis de nomear em um luto, igualmente impossível. A poesia *apoesia* – dito assim, intransitivamente. Uma vez que o cotidiano não cabe em si, não cabe naquilo que

95 NANCY, Jean-Luc. “Démocratique finie et infinie”. In : AGAMBEN, G. et al. *Démocratie, dans quel état?* Paris: La Fabrique, 2009, p. 91.

96 PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia e crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 70.

97 Idem, p. 76.

98 Idem, p. 101.

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

continuarei vivendo a partir daqui, ao que é preciso cometer – quase como um crime, quase como um gesto (que vi antes do poema da tua voz contada, a velhinha e sua boneca no parque de Steglitz) – a memória excessiva, fazem-se um só e mesmo risco a ser poema do falar e do falado – essa fala endereçada (*Zugesprochenen*) que diz o não-falável (*Ungesprochenen*). Fora do limite, um pária que vê o rosto de outrem, da menina perdida, do manuscrito encontrado da travessia de uma

promessa  
impossível.

### ENVIO

E ainda, apesar de tudo, surge aí um *é-preciso*, de uma precisão excedente, de uma precisão que é o próprio do criar, o que fricciona e esgarça. Antes tive de ver as folhas mortas quebrarem-se – essa discussão travada horas antes de teu livro chegar, como chegou pelos correios – para que elas pudessem crepitar. E não sem espanto vejo o corpo ganhando corpo, quando o poema – tu – alerta o cego de Quios falando, inquebrantável, das folhas ao vento da vida humana. Ora, tenho essas linhas literal e tatuadamente grafadas em mim, sobre o braço esquerdo, uma linha mais acima da manga da camiseta: *οἴη περ φύλλων γενεῆ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν./ φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη / τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη: / ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει* – “Símile à das folhas, / a geração dos homens: o vento faz cair / as folhas sobre a terra. Verdecendo, a selva / enfolha outras mais, vinda a primavera. Assim, / a linhagem dos homens: nascem e perecem”, diz a versão de Haroldo de Campos. Eu propus, há tempos: “como à linha de folhas, assim é a de homens. / folhas que ao solo o vento entorna, outro caule / novas as faz florir, a primavera, visto tecido: / lado a lado, linhas de homens tecem-se e desfolham”. E penso que até então, a melhor resposta é aquela de Nelson Cavaquinho, pisando em folhas e alarmando sua Escola, que chora poetas mortos. A aniquilar o mundo que pouco ou nada se transformará, esperas habitar um lugar – o cerne desse lugar de nome tão assinado, o Socavão, mas também esse d’apoesia – enquanto eu, aqui, no caule de folhas secas espero ao menos mais uma primavera – não foi Hölderlin quem pediu às parcas ao menos mais um verão e um outono? – para habitar um tanto mais isso que é palavra, e tu demoras de ti. Um verão a mais, apoesia é o que torna mais cotidiano o cotidiano. Mais cotidiana aporia, apoesia como o tempo do jamais, mas também do ainda não. Ali, onde a poria, a poesia.

Brasília, 4 de dezembro de 2014.

## § 11. assim precipitados “aporia ou abismo”

*K. a été appelé, et il est bien vrai que la mort semble un appel; mais il est vrai aussi que répondre à cet appel, c'est le trahir, faire de la mort quelque chose de réel et de vrai.*

Maurice Blanchot

Muito embora fosse anunciada, desde seu título, a vinda de uma gralha, chegaram primeiramente as pombas – *die Tauben fliegen vor mir her* –, logo, os pássaros que acompanham o cortejo infinito do caçador Gracchus formam um bando diverso de seu nome, de sua anunciação, de seu chamado. Diria até duplamente diferente entre a língua que fala o caçador da Floresta Negra e aquela que se fala em Riva. Certamente isso se conta em alemão, mas, com a língua italiana insinuada entre os lábios, com a referência de um pequeno vilarejo portuário, entre água e falésias, entre a vida e a morte. Disso muito se falou, do *gracchio* italiano ao *Gracchus* do nome do personagem que substitui o alemão *Dohle*, mas, sobretudo, o *kafka* tcheco, o nome da gralha, o nome do próprio Kafka. Importa-me, no entanto, uma outra cadeia substitutiva, aquela que implica a aporia da morte, do último limiar, da soleira entre a matéria contável e a matéria esquecida, entre aquilo do que se pode tratar e aquilo que participa do impensável desse falatório, do gênero *garrulus*. Importa-me, portanto, a relação infranqueável entre o ato do dizer, do espaço confessional na escritura e a coluna da morte, do transitório.

Palra. Assuada. Essa moldura pretende dizer, deve dizer. E, como todo dizer, marca muito mais a ausência de algo, o aquém de algo, o voo furtado de algo que ainda não se mostrou, que ainda permanece como que por vir, como concessão desapropriada em uma tensão entre aquilo que se fala e aquilo que se deve falar, entre a expressão maior da passividade da fala e a implicação imperativa de um *fala tu*. Nessa dupla injunção da fala e do dizer está a inscrição da passagem do limite; da disjunção, de fato, do lugar em que o sujeito se impossibilita *como tal* e de sua violação pelo outro, em um dizer deliberadamente imperioso e apelativo, em um chamado que evoca seu nome, em hesitações e oscilações que não deixam nunca de ser violentas – e é impossível esquecer-se da entrada unilinear no diário de Franz Kafka, de três de novembro de 1921: “*Der Anruf [O chamado]*”<sup>1</sup>. Limite, então, entre o vocativo, a necessidade de uma linguagem dizer um nome e a necessidade de fazer-se ouvir por esse nome; de a linguagem construir o chamamento como dizer, como rastro desmedido de uma proximidade, como significação primária, mas extrema. Na linha do diário

<sup>1</sup> KAFKA, Franz. *Tagebücher – Band 3: 1914-1923*, Frankfurt am Main: Fischer, 2008c, p. 195.