

que porra

é essa -

poesia

?



que porra

é essa -

poesia

?



alberto pucheu

coordenação editorial e projeto gráfico *sergio cohn*

distribuição *editora hedra*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

P977

Pucheu, Alberto

Que porra é essa: poesia? / Alberto Pucheu. – Rio de Janeiro:
Azougue Editorial, 2018.

294 p.; Il.

ISBN 978-85-7920-221-6

1. Teoria Literária. 2. Análise Literária. 3. Crítica Literária. 4.
Literatura. 5. Literatura Comparada. 6. Poesia. I. Título.

CDU 82

CDD 800

rio, abril de 2018
www.azougue.com.br

QUE PORRA É ESSA - POESIA?

9

DE CAPIVARAS, BOIS, POVO, DOMÉSTICAS, LEÕES,
SERPENTES, LAGARTOS, POETAS, BUGIOS, GALINHAS
E OUTROS ANIMAIS

23

POESIA, FILOSOFIA, POLÍTICA

83

POR ENTRE O VERSO E A PROSA, POR ENTRE...,
UMA MATÉRIA INFORME

105

QUANDO NÃO ESTOU POR PERTO DE ANNITA COSTA MALUFE

155

ALGUNS MOTIVOS PELOS QUAIS NÃO CONSIGO FUGIR
DOS POEMAS DE LUÍS MIGUEL NAVA

183

MANOEL DE BARROS, EM QUE ACREDITAR SENÃO NO RISO?

203

AS COISAS QUE NÃO EXISTEM SÃO MAIS BONITAS:
ENTREVISTA COM MANOEL DE BARROS

217

A QUEDA DO CÉU: O ARCAICONTemporâneo
DE DAVI KOPENAWA E BRUCE ALBERT

221

EU, VOCÊ, NÓS, O OUTRO - O AMOR

238

APÊNDICE:

ÉDIPO REI: APORIA, ENIGMA, PARADIGMA

271



avec la 'poésie', nous n'en avons pas fini
Jean-Luc Nancy

ainda não demos conta da 'poesia'
com a 'poesia', ainda não terminamos
não estamos quites com a poesia
João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho
e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla

com a 'poesia', não se acaba de vez
Piero Eyben

a poesia, isso não acaba nunca,
ou, a poesia, não acabamos nunca com isso.
Anamaria Skinner

minha... com a 'poesia', nós não findamos nunca

[...]



QUE PORRA É ESSA – POESIA?

Desta vez, não chego aqui com a delicadeza costumeira. Como poesia sempre foi para mim uma experiência vital, não será por ela que, por delicadeza, perderei minha vida. Com poesia, trata-se, sempre, de algum modo, de lidar com vida arrepiada, de lidar com o irrepresentável de vida em seu arrepio, com a experiência de um não vivido com as palavras do poema, de um não vivido com palavras, de um não vivido, de um...

Venho para recolocar uma pergunta anteriormente colocada, para recolocá-la nesta data, para colocá-la para esta data, em homenagem a uma colocação anterior, para recolocá-la entre ele, que a colocou antes, e eu, mas também entre um passado mais ou menos longínquo e o tempo atual, entre eles, que a colocaram e a recolocaram antes, e nós, mas também entre mim e quem me convidou a falar hoje aqui (entre você que responde pelo nome com que lhe chamo, Piero, e eu, que lhe respondo ao ouvir o apelido pelo qual me chama), mas também entre cada um de vocês que estão aí, para mim, em grande parte, anônimos, e eu, apesar do nome na programação do evento, para mim mesmo e para vocês, em certo grau, anônimo, para recolocá-la entre nós, entre os muitos nós do passado e os nossos nós de agora, para recolocá-la entre todos nós, de diversas maneiras, aqui presentes, mesmo que fantasmagoricamente.

Entre nós, quaisquer, nominados e, simultaneamente, anônimos, poesia alarga os nós, sem saber se isso que passa entre nós (entre esse grande nós do nosso tempo histórico e dos muitos tempos espectrais) tem – ainda – força para afrouxar os nós, para oferecer uma respiração maior do que teríamos sem ela, para oferecer, senão a impossibilidade de todo o ar disponível, uma máscara de oxigênio, para oferecer, senão o mar, impossível, um copo de mar, para oferecer, senão a liberdade, uma saída, hoje, de emergência. De emergência: em um poema recente que não escrevi, ou que talvez o tenha escrito em um devir Piero, pelo coração e pelas mãos do Piero, escrito pelo Piero, escrito por um outro do Piero, por um Piero outro, por um Piero, anônimo, em devir outro, escrito, agora, entre Piero e eu, entre mim, Piero e os anônimos entre nós,

trata-se de um estilhaçar-se, de um estilhaçar – não metafórico – de uma porta de vidro, de estilhaçar-se ao acaso com ela, de atravessá-la sem se dar conta estilhaçando-se com ela que estilhaça, para, mesmo sem saber, “[...] de um ao outro/ lado o ar por()vir” e, com o ar que vem, “um convívio de sopro”¹. O atravessamento de um tempo a outro, a outro tempo e a um tempo outro que não se sabe, mas em que seja possível o convívio, ao menos, senão com um vendaval, com um sopro, para não sermos sufocados.

Venho para recolocar uma pergunta anteriormente colocada e recolocada, e o próprio fato de, seja em um passado mais ou menos recente, seja agora, ser necessário colocá-la e recolocá-la me leva a mudar o tom, o tom que, neste caso, para vir, vem igualmente arrepiado. Talvez, este arrepio indique que eu não esteja – ainda – demasiado velho para colocar a pergunta, mas, se a posso colocar, é por já não estar demasiado jovem para tanto. Jovem ou velho, ou nem demasiadamente velho nem demasiadamente jovem, tanto faz, porque, não importa quando, esta pergunta é colocada tardiamente, mas sem que jamais se esteja pronto para ela; esta pergunta é colocada depois do atordoamento da experiência, depois de um instinto que levou nossa vida em direção à aceitação da exclamação, do impasse e da ignorância, como dito, em busca de mais ar, em busca de “um convívio de sopro”.

O fato de, ao ser posta, quando à meia-noite de uma ou duas vidas, provocar agitações discretas naqueles que a colocam, mostra a ansiedade, de algum modo – ainda – juvenil, que ela provoca, e, mesmo então, mesmo quando à meia-noite, não se está pronto para ela, é-se – ainda – inevitavelmente jovem para ela. Mesmo que tardia, esta indagação é colocada antes do tempo, precocemente. Para mim, não se trata de colocá-la quando nada mais resta a perguntar (se fosse o caso, restaria – ainda – tudo a indagar); trata-se de colocá-la, a princípio, a contragosto de mim mesmo, em nome – ainda – disso que chamamos poesia. Para mim, trata-se de colocá-la simplesmente pelo fato de o título haver se imposto antes mesmo da necessidade da pergunta, pelo fato de o título ter surgido antes, como surge antes um verso pelo qual um poema se inicia,

1 Eis, na íntegra, o poema “Porta fantasmática”, de Piero Eyben: “seguras o tempo, o fim/ desse verso, onda e/ maré – de um ao outro/ lado o ar por()vir –/ em mesmo reboque,/ eclipse e críptico/ esperas a outra noite,/ aquela da palavra/ dia – e ao termo, um/ convívio de sopro,/nanquim e bolsos (estão/ no bolso os poemas)/ atravessa o corpo/ do tempo, enquanto/ estilhaças.”

levando-nos, não sem alguma irresponsabilidade, levando-nos, não sem alguma responsabilidade que passamos ter de assumir, a apostar em seu futuro. Como ocorre com um verso inicial, responsável e irresponsavelmente, aposto então no futuro do título anunciado. O título, um verso em salto para o futuro de um texto, um verso em salto para um texto que vem. Na desconexão entre a exclusividade da velhice e a da juventude, no intervalar entre o demasiadamente velho e o demasiadamente jovem, entre o demasiadamente jovem e o demasiadamente velho, na desconexão dos tempos entre juventude e velhice, no tempo fora da juntura, coloco a indagação, de modo arrepiado. Talvez seja o arrepio o que – ainda – resta de poesia, e se, ao menos, ele – ainda – conseguir restar por aqui, talvez possamos – ainda – fazer alguma experiência de poesia, que, em seu arrepio, arrepio de vida, resta. Restando poesia, é vida que, em seu arrepio, – ainda – resta.

Recolocar a pergunta significa uma dificuldade de encontro com a experiência que a antecede, pois a experiência que antecede a pergunta é de uma violência impactante que, diante dela, apenas a exclamação, o impasse e a ignorância sobre o que e sobre o como dizer. A respeito de poesia, a única constatação que se possa, talvez, fazer, ao menos, a única que, com alguma clareza, faço: poesia é radicalmente anterior à pergunta, o que a precede sem saber, sem precisar – ainda – saber dela, sem precisar – ainda – saber da pergunta, sem precisar – ainda – saber da pergunta a respeito da violência impactante da experiência que nos arrancou, mesmo que momentaneamente, as palavras em seu o que e em seu como dizer, sem precisar – ainda – saber da pergunta a respeito de poesia. Anterior à interrogação, a exclamação se dá no impasse, sendo, no impasse, sem sair dele, desde uma ignorância bruta em que as palavras nos são impedidas em seu o que e em seu como dizer, na qual então trepidamos, que poesia passa.

Em poesia, trata-se, antes de tudo, de uma ignorância, de uma carência, de um não pressuposto, de um não saber que precede qualquer saber, de uma ausência de aprendizagem de alguma coisa, qualquer que seja, de ser surpreendido por um esquecimento das palavras desimpedidas, de ser surpreendido por um esquecimento de abrir as bocas (a externa e as internas, que são muitas), de ser surpreendido por um esquecimento da cadeia discursiva, de ser surpreendido por um esqueci-

mento do que quer responder à pergunta por ela, por um esquecimento da colocação da pergunta por ela, por uma gagueira. Nos intervalos da gagueira e da hesitação, em que a vida pulsa, ali, pode nascer um poema. Nomeia-se poesia o que, não podendo ser dito, vive igualmente nele, sobrevivendo a ele, sobrevivendo às vozes das narrativas e dos contados, sobrevivendo ao que é aprendido ou escutado, sobrevivendo ao que passa, sobrevivendo a toda e qualquer tentativa de sua investigação, sobrevivendo a toda e qualquer tentativa de sua divulgação, sobrevivendo às respostas possivelmente dadas, sendo seu nome – poesia – o hematoma resultante do encontro.

“As palavras me fogem... as palavras me fogem...”², parecem repetir os poetas, designando, em nós que falamos, em nós que escrevemos, a disponibilidade para uma dimensão do logos fugitivo da poesia. Por falar, o poeta se posiciona, mesmo que pontualmente, pontual e repetidamente, na fuga da língua, sofrendo esse emudecimento, recebendo a marca desse improferível ao se entregar a ele e deixando essa barbaridade extrema, para a qual tampouco conhece a passagem, ser sua inspiradora, de maneira que não necessariamente a escreva, mas que, mesmo silenciando-a, escreva, se for o caso, a partir dela. Com a pertinência de quem não sabe o que diz, eles, que não sabem o que dizem, já cantaram: “aporia: dizer o quê?” Se há uma aprendizagem que a tragédia nos lega é a da experiência humana como a experiência desse impasse e dessa ignorância sobre o que e sobre como dizer diante do que o motiva, e se, mesmo que em sua ignorância, se, mesmo que em seu não poder dizer, o poeta pôde ser chamado de sábio é simplesmente porque, muito próximo da ausência de conhecimento, ele sabe que não sabe, ele sabe de seu impasse e do padecimento da violência que o atacou: diante do excesso de realidade que, impactando-o, o toma, uma penúria, poética, do dizer. Mesmo que seja a pergunta sobre o que dizer enquanto impasse maior diante do que o acomete, o coro de Édipo diz, como se, não podendo dizer, ele não pudesse, tampouco, calar-se. Ele se interroga na pergunta deixada pela exclamação que provocou a ignorância.

Poesia não trata propriamente do movimento de fazer aparecer o que não existia antes, nem de uma artesanania enquanto um modo de sa-

2 LOANDA, Fernando Ferreira. Entrevista com Fernando Ferreira de Loanda, por Alberto Pucheu e Sergio Cohn. Revista Azougue, número 8, abril de 2003. p. 38-41.

ber que leva a um impulso para o desvelamento em uma produção, nem o poema se coloca somente como uma figura, um aspecto ou uma finitude de algo que, finalmente, passou a existir, nem como o passo à frente que, pondo a verdade em obra, presentificando-se, revelaria o anteriormente não revelado: não tendo exatamente a ver com o saber, não tendo a ver exatamente com fazer aparecer o que não existia antes, vulnerável, desprotegido, o poema, ultrapassando-se, retorna à experiência anterior – da exclamação, do impasse e da ignorância –, à experiência de seu antepassado, à experiência de um antetempo, de uma precedência anacrônica ininteligível, do que, antecedendo-a, vem antes do que é chamado de obra. Pressão constante que o poema recebe do informe, esse retorno é a volta do verso do poema, a volta da estrofe do poema, a interrupção suspensiva da cesura, o corte abissal do enjambement com sua *versura*, o salto do poema que, projetando-se, não finda, a volta do poema, mesmo que sem verso, a volta do poema, mesmo que sem estrofe, a interrupção suspensiva do poema, mesmo que sem cesura, o corte do poema, mesmo que sem *enjambement* nem *versura*, o salto do poema, mesmo que sem fim, a volta, a suspensão, o corte e o salto do poema, o poema em sua volta, em sua suspensão, em seu corte e em seu salto. Poema, o que volta, o que suspende, o que corta e o que salta, poema, o que se volta, o que se suspende, o que se corta e o que salta por sobre si, o que, na volta, na suspensão, no corte e no salto, quer, trepidando, esquecer-se de si e do desimpedimento de suas palavras, o que quer, a cada vez, o impossível. Diverso de si, o poema se lança ao seu reverso. Para toda uma tradição, o poeta é colocado fora de si; aqui, também o poema é deslocado, desencaixado, exógeno.

Com poesia se confundindo com a ignorância, com a ignorância de o que e de como dizer, com a ignorância que a cada momento volta na volta do poema, com a ignorância que, com o impasse e a exclamação diante do mais insólito do mais óbvio dos óbvios, com a ignorância que, com o impasse e a exclamação diante do óbvio ululante do insólito de qualquer coisa, retorna, com a ignorância desse vazio no qual flutua o poema como coisa (vazada) de linguagem, com a ignorância testemunhada por nosso homenageado ao dizer “não sei mais, sei menos do que nunca de que modo escrever”, o que saber da poesia, para que perguntar algo como “O que é a poesia?”. Testemunhando que não se sabe o que ela,

poesia, é, e que, por isso, a pergunta retorna para ser mais uma vez lançada, para ser, de relance, relançada, para ser relanceada, na minha vez de recolocar íntima e publicamente a pergunta, na minha vez de recolocar a pergunta em algum horizonte entre o íntimo e o público, na minha vez de, desde uma íntima estranheza, ter de recolocá-la, na minha vez de recolocá-la, como dito, como uma homenagem a quem antes a colocou e recolocou-a de maneira decisiva, não posso simplesmente perguntar com delicadeza algo como “O que é a poesia?”. Para a variação anteriormente proposta de “Che cos’è la poesia?”, pergunto, portanto, como posso, pergunto, portanto, com outra variação, pergunto, portanto, com raiva, com a raiva que – ainda – posso: Que porra é essa – poesia?

Indiscernibilizando-se, como dito, dela, poesia imerge na encruzilhada. Perguntar a respeito dos caminhos que se trifurcam (da exclamação, do impasse e da ignorância) significa que a encruzilhada já não existe, não acionando o impacto de sua experiência? Longe de isso acontecer ou de termos saído para sempre de sua ambiência: ocorresse isso, poesia não haveria, haveria sua morte, a memória longínqua do que se dissipou para nunca mais. Há poesia, há encruzilhada. Aquele que hoje aqui comemoramos, aquele cuja vida hoje aqui comemoramos, aquele cuja sobrevivência hoje aqui comemoramos muito para além de sua morte, aquele para quem, mesmo na comemoração de sua morte e por causa mesmo de tal celebração, em decorrência da força de seu pensamento, a morte não lhe é plenamente possível, em um de seus livros, afirmou: “O que nos perdeu, [sic] foi a verdade, esta horrível fantasia, a mesma que a da criança, enfim. Nada de verdadeiro, você sabe, em nossas ‘confissões’. Somos ainda mais estranhos, ignorantes, estamos ainda mais distantes do que se passou ‘realmente’ e que acreditamos nos ter dito, contado, mais privados de saber do que nunca”. Com a verdade perdida, “confessamos” apenas a estranheza, a ignorância, o maior grau da privação do saber. Mesmo que nosso evento seja em homenagem a ele e apesar de eu o ter citado algumas vezes, ainda que seja desnecessário, aproveito essa última citação para fazer um esclarecimento: não falarei sobre ele nem falarei propriamente dele; só sei entrar nos livros de um filósofo ou de um escritor como ele fugindo, ou, para dizer de maneira mais clara e pertinente, só sei entrar para fora nos escritos dele.

Mesmo não se esquivando de nenhum lugar, o lugar da poesia, digo, seu não lugar, é lugar nenhum, ou lugar aqui, do texto, escrito, para ser ouvido, ditado neste auditório, neste auditório-texto, neste auditório em que estamos, lugar aqui e lugar nenhum e lugar textual em que agora ocorre esta audição. Dizendo respeito a este lugar de audição em que agora estamos, dizendo respeito a este tempo e a este lugar em que estamos, poesia pode estar e não estar aqui, porque poesia não se localiza nem se temporaliza totalmente, restando sempre uma secreção atópica, uma porra qualquer, em fuga, em direção a um outro, a um outro lugar e a um outro tempo, e – ainda – a um outro e outro. A pergunta por ela é um modo de – ainda – dar notícias dela, de, mais do que isso, mostrar que a encruzilhada é possível, mesmo quando pouco notada.

Enquanto perguntar pela poesia pode indicar uma dificuldade qualquer de seu reconhecimento, a indagação sinaliza igualmente uma estratégia: a de colocar a pergunta a serviço – ainda – da exclamação, do impasse e da ignorância. Sabemos que a pergunta é secundária, que ela vem depois da exclamação, como uma de suas derivações, como uma espécie de herdeira de um valor gasto, pouco reconhecido, mas só a colocamos como um modo histórico necessário de desanuviar os sentidos embotados – os nossos –, as percepções esterotipadas – as nossas –, os pensamentos sobrecarregados – os nossos –, para que possamos, mais uma vez – ainda – receber a violência em seu impacto, para que possamos – ainda – fazer a experiência, para que possamos – ainda – imergir na exclamação, no impasse e na ignorância do óbvio ululante completamente insólito. A segunda constatação, talvez tão clara quanto a anterior, é esta: a interrogação é serva dos caminhos que se trifurcam, a interrogação é serva do arpejo, a interrogação é serva da exclamação, que aprendeu, como dito, por estratégia, a trazer a pergunta para dentro de si.

Nós, professores e alunos aqui reunidos, nós, amantes da poesia aqui presentes, nós, para quem a exclamação, o impasse e a ignorância nos parecem (ao menos a alguns de nós) congênicos, mesmo que tendo nascido conosco em algum momento posterior ao nosso nascimento biológico, mesmo que tenham nascido tardios em nós, mesmo que os tenhamos percebido com maior clareza por entre os estilhaços e seus efeitos, sabemos do esforço que é, para nós, aprender diariamente a colocar a pergunta. Para alguns de nós, parece o inverso, o que se dá:

como a exclamação, o impasse e a ignorância nos parecem congênitos, para aprendermos a perguntar pela poesia, precisamos de uma aeróbica diária esquisita do corpo, dos afetos e do pensamento, precisamos enveredar por labirintos dos mais difíceis, precisamos de um preparo diário de muitas horas, nas quais suamos, arfamos, trememos e latejamos, em busca de um trabalho com o outro, em busca de um trabalho para o outro, em busca de um trabalho em que o outro se faz presente em nós em uma instância decisiva.

Não é fácil lidar com o acúmulo da cultura, não é fácil lidar com as muitas modalidades das perguntas historicamente reelaboradas e das respostas a cada vez dadas. Não é fácil estabelecer uma relação com quem, anteriormente, colocou e recolocou a pergunta em busca – ainda – da exclamação que a precede, em busca – ainda – da exclamação que passou a acolher a pergunta, com ela se misturando. Não é fácil; o risco de não conseguirmos, de nos tornarmos ridículos ou risíveis, de cairmos no erro, na ilusão, na tolice, na pequenez e na “viagem” demasiada nos persegue a cada momento, mesmo que seja ele, o risco, que nos lança na errância que nos concerne com nosso faro, mesmo que sejam o erro, a ilusão, a tolice, a pequenez e a “viagem” demasiada que possam nos lançar, com nosso faro, na errância que nos concerne com seu arrepio de vida.

Com toda esta aeróbica esdrúxula hoje requerida para lidar com poesia, há uma terceira constatação: diante da leitura de um poema, diante do caminho de inserção de nós, leitores, no poema, todas as respostas naufragam, levando-nos, depois do preparo com elas, a abrir mão delas; ei-lo, a um só tempo, próximo e distante, ei-lo, a um só tempo, íntimo e estranho, ei-lo, a um só tempo, arcaico e contemporâneo, ei-lo arcaicontemporâneo, ei-lo, reaparecendo, a cada vez, mais velho e rejuvenescido, ei-lo, com sua voz inimaginável, ei-lo selvagem e caçado, ei-lo, entretanto, jamais domesticado, ei-lo, mesmo quando cercado, inapreensível, ei-lo, de quase impossível perpetuação em cativeiro, ei-lo irrepresentável e instigando desdobramentos diferenciais, ei-lo, com sua couraça impenetrável, ei-lo, inacessível, ei-lo, desconhecido, ei-lo, mortal (com a maior parte de seus tipos ameaçados de extinção, sobretudo, pelos mercados calcados em superstições culturais), ei-lo, portanto, mortal e sobrevivente e, ainda assim, mortal, ei-lo em sua máxima

potência corpórea, ei-lo, ainda assim, impotente diante de quase tudo, menos talvez diante de mim, menos talvez diante de vocês e de alguns outros, ei-lo: o rinoceronte, potente em sua impotência e impotente em sua potência.

Ninguém sabe de onde ele vem, de que ares o seu cheiro, de que áfricas ousara partir; vem apagando passados ou rastro de viagens, contrariando regras, aparece aqui mesmo, agora, neste texto, neste lugar de audição, neste auditório, galopando imperceptível, tão habituado a seu sísmico afazer. Quando aparece, com seu corpo angariando o máximo que pode e contendo uma explosão, alguns de nós – ainda – nos espantamos: quantas distâncias incrustadas em nossas vísceras, quantos movimentos nesse estranho corpo impalpável contra o qual, carne a não carne, nós lutamos, mesmo sabendo que iremos perder. Perder também seu nome, esquecermo-nos dele, do nome que ele não carrega consigo, do nome que lhe é dado de fora, por quem, relacionando-se com ele, contagiado por ele, infectado por ele, com ele, se transforma. É no contato conosco, é no contato com o outro, é em quem, nele, se envia para nós, enquanto nós nos enviamos para ele, que, esbarrando em nós, ele explode em nós seu inacessível guardado – sua provocação de nossa exclamação, sua confirmação de nossa ignorância –, dando-o – o inacessível – a nós em modos inantecipáveis, rinoceronte lembrado, rinoceronte esquecido (), rinoceronte riscado (~~rinoceronte~~), rinoceronte de palavras (rinoceronte), papéis, cores, panos, bronzes, madeiras, plásticos, borrachas, nem por isso mais acessível que o outro, nem por isso menos explosivo que o outro, nem por isso menos potente ou impotente que o outro...

Querendo – ainda –, no impasse e na ignorância, viver com o rinoceronte, querendo – ainda –, no impasse e na ignorância, viver com o poema-animal, com o rinoceronte-poema, o homem – ainda – é capaz da exclamação. O homem – ainda – quer viver com o animal porque, como animal, o rinoceronte-poema, como afirmou Nietzsche, “quer também responder e falar, [e] isso se deve ao fato de que sempre esquece o que queria dizer”. Também Kafka, para quem, segundo Benjamin, “os animais são o receptáculo do esquecimento”, “não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido”; certamente por isso, Benjamin acrescenta que “o que é certo é que de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem”. Sobretudo em uma época que po-

deria ser caracterizada pelo que Irineu Funes, personagem de Jorge Luis Borges, disse de si, que “Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos”, eis o poema: o que, apesar de querer responder e falar, infundado, abissal, esquece, a cada momento, o que teria a dizer, o que esquece, a cada momento, o que teria a responder, o poema, o que esquece, o que esquece o que, de tão íntimo e estranho, é impossível de ser recordado, o poema, o que diz que o homem pode esquecer, o que diz que o homem pode não lembrar de saber, o que diz o homem em sua potência de esquecimento, o que diz o homem em sua impotência, o que diz o vazio do dizer, mesmo do seu. Também nosso homenageado ressalta a intensidade afirmativa do esquecimento: “A amnésia, que força. É preciso esquecer, saber esquecer, saber esquecer sem saber”. Eis o poema: o que diz que poetar é esquecer. Diriam nossos Nietzsche e Drummond que, se uns, que sabem, nobres e graves, tristes, cruéis e até sinistros, de inconcebíveis fragilidades, incomodamente agitados e vazios interiormente, possuem mais sabedoria do que outros, estes, que não sabem, que esquecem sem saber, alegrando o coração, possuem “mais vida” do que aqueles, tendo a “ignorância” mais futuro do que a sabedoria.

Para a poesia lírica, existe uma dependência inata entre ela e o animal, a tal ponto que, não fosse este último, não haveria o canto com a lira. Há milênios, ao se deparar com uma tartaruga logo ao sair recém-nascido de sua gruta, Hermes percebeu que ela, se morta, retirada sua carne, a partir de seu casco oco, poderia ajudá-lo. A carapaça seria envolta em couro de vaca, atravessada por duas talas de cálamo, ajustadas acima por uma trave perpendicular, pela qual se estenderiam sete cordas afinadas, de tripas de ovelhas. Morta, com seu casco – a lembrar a gruta em que o deus acabara de nascer –, com o auxílio luxuoso de ao menos uma ovelha e um bovino também mortos, a tartaruga seria a primeira a auxiliá-lo, oferecendo-lhe belos cantos através de uma nova arte inventada por ele, que, com seus muitos encantos e diversões, aliava a alegria, o amor e o sono tranquilo.

Em decorrência de sua invenção, Hermes foi levado a conseguir uma imensa prosperidade, ao trocar a primeira lira jamais criada pelas 50 vacas roubadas a Apolo, que tanto invejara o amável brinquedo, por sua vara folheada de ouro, por sua fidelidade e pelo renome ou pela glória. Se, em vida, segundo a tradição, apotropaicamente, o quelônio servia como proteção contra o mau-olhado ou contra os feitiços maléficos,

morto, assistiria primeiramente a Hermes e, em seguida, a Apolo e, então, aos demais deuses e homens, propiciando-lhes a poesia cantada ao som da lira, música até então inaudita por mortais e imortais.

Em certo momento do hino homérico ao respectivo deus (v.242), mesmo depois do animal morto e transformado em instrumento poético-musical, é dito que Hermes estava “com a tartaruga debaixo do braço”. Tendo o auxílio das tripas de uma ovelha, do couro de uma vaca e das talas de cálamo, a tartaruga, um nome de animal (morto) para a lira em seu nascimento. Com grande ironia, já que o quelônio é um dos animais mais silenciosos, o verso 25 afirma: “Hermes foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor”. Vinda a lírica da tartaruga, não significa isso que, em algum grau, o quelônio, constituindo-a, também a possui? Sendo o casco, como a gruta, uma caixa de ressonância, já estaria nele, em algum grau, a poesia lírica? Com a ovelha emprestando suas tripas à lira, a música já estaria, em algum grau, na ovelha com suas tripas? Com a vaca emprestando seu couro para a lira, a música já estaria, em algum grau, na vaca? Com os cálamos se erguendo para sustentar a vibração das cordas, a música já estaria, em algum grau, nos cálamos? Apesar das perguntas que deixo repercutindo, Hermes teria, segundo o verso citado, um papel transfigurador decisivo.

A lírica não começa com o poeta possuído pela Musa nem, portanto, pelo entusiasmo, mas com possibilidades que, brincando, uma criança (forte, sapeca e malandra), – bem verdade que divina, porém terrestre –, nascida na caixa de ressonância que é uma gruta, descobre nos animais e nos vegetais. Com Hermes, os animais e os vegetais são ainda mais poético-musical que as Musas; ao menos, é o que parece indicar Apolo, real companheiro delas e condutor de seu coro: “E olha que sou eu o companheiro das olímpicas Musas,/ que dos coros e da luminosa sequência do canto se ocupam,/ e do bailado viçoso e da sedutora vibração das flautas!/ Mas jamais outro interesse tocou assim o meu coração/ como essas obras, adstras para festas de jovens./ Assombra-me, filho de Zeus, quão docemente tanges a cítara!” [v. 450-455]. Como dito, a lira ganhou o apelido de “tartaruga”, e, para aprender a tocá-la, basta tomá-la por entre as mãos, manter a “tartaruga debaixo do braço”, dedilhá-la improvisadamente com o plectro deixando-a vibrar, permanecendo com ela e com o canto. Comparecendo, a Musa vem depois, apenas depois.

De resto, chegou até nós, não se sabe exatamente como, mais um apêndice a essa história. Diz-se que Hermes era tão malandro, mas tão malandro, tão mais astucioso que qualquer mortal que possamos imaginar, que, quando, no verso 25, é dito que ele “foi o primeiro a fazer da tartaruga um cantor”, não havia de maneira alguma, algo irônico ali. Talvez, no verso mencionado, – embora isso não possa ser captado pela razão humana –, haja a percepção de Hermes, mais astucioso que o mais astucioso dos mortais, de que o cantar está desde sempre e irredutivelmente atrelado ao não canto da tartaruga, à sua afonia, sendo o não canto e a afonia quem, de fato, cantam, sendo o não canto e a afonia o canto por de fora dos sons da lira e das palavras, sendo o não canto e a afonia o canto por de fora de todo e qualquer canto. Não temos, entretanto, como saber isso ao certo.

Em todo caso, passados todos esses séculos e milênios, é certo que a poesia não perdeu seu vínculo com os animais, nem tampouco com os vegetais, ainda que possa ter tido alterado o modo dessa relação inata; em nosso tempo, crítico e pós-mítico, em que – ainda – há poesia, o caminho do canto ou do poema inverte o daquele verso do hino homérico, levando o cantor a se descobrir, ele mesmo, também uma tartaruga, se descobrir, ele mesmo, também tripas de ovelha, se descobrir, ele mesmo, também couro de vaca, se descobrir, ele mesmo, também talas de cáalamo, de que são feitos os braços da lira. Não será, de modo algum, irrelevante o fato de o verso 240 do hino homérico dizer que, ao se dar conta da chegada de Apolo para buscar seu gado roubado, Hermes “encolheu de imediato braços, pernas e cabeça” (talvez venha dele o apêndice chegado de modo inesperado e desconhecido). Se os gestos do inventor da lírica são indiscerníveis dos movimentos dos quelônios, – e ele estava, então, com a lira debaixo do braço –, pode-se ao menos suspeitar que seu canto canta como, hermeticamente, canta a tartaruga. Enquanto a tartaruga se faz lírica, a lírica faz-se tartaruga³.

Não à toa, revendo o que havia escrito em *A farmácia de Platão* e privilegiando modos anteriormente não ressaltados, nosso homenagea-

3 Em *Prometeu acorrentado*, na tradução de Mário da Gama Kury, em certo momento, é bem verdade que em outro contexto, Hermes afirma a Prometeu: “Em minha opinião, insistir em falar/ seria uma longa conversa sobre nada”. Na tradução para o inglês de Herbert Weir Smith, a mesma passagem diz: “I think that by speaking much I will only speak in vain”.

do escreve: “Eu parei de me interessar pela minha velha história Thot-Hermes etc. [...] Quanto a Hermes, hoje ele me seduz mais em razão de toda a rede de pequenas faixas na qual sua história é apreendida (sua habilidade lendária em desfazer os ‘laços’, a fazer deles liras, cordas musicais: por exemplo com o próprio intestino, o mais intestino dos animais sacrificados, ele sabia tencionar, distender, ligar, desligar, analisar, paralisar, serrar, esticar – mais ou menos estritamente”. É a lira e a relação do deus-criança com o animal e o canto musical que nosso homenageado passa a privilegiar.

Tartaruga, rinoceronte ou ouriço vivos, rinocerontouriço, rinoce-rontequelôniouriço, o que, por ser em nome do esquecimento, por ser em nome da ignorância, há para ser decorado, trazido no coração e na memória, para ser ditado, copiado e guardado. Ei-los, portanto, o rinoceronte, a tartaruga, o ouriço, e, diante deles, ei-nos inaptos com todo o aparato que criamos. Com todo este aparato, para entrar em um poema, só nos resta lidar com sua dispersão causada pela lida com o poema, com a rejeição que o poema lhe impõe para se pôr para nós, para nos fazer virar para a exclamação, para o impasse e para a ignorância, para nos disponibilizar para eles, para nos disponibilizar para ele em sua volta, em sua virada, em sua suspensão, em seu corte. Cientes de que nenhum aparato serve para a apropriação do poema, escrevemos, sob a experiência do impacto da violência do rinoceronte, da tartaruga, do ouriço, sobre nós, sob o impacto do que nos fez voltar, do que nos fez virar, do que nos fez suspender e sermos suspensos, do que nos fez cortar e sermos cortados, do que, saltando sobre si, nos fez saltar sobre nós, sob o impacto da exclamação, do impasse e da ignorância em que o paquiderme, o quelônio, o ouriço, nos lançaram. Na impossibilidade de escrevermos o rinoceronte, o quelônio, o ouriço, na impossibilidade de eles falarem de outro modo que não pelo que chamamos de seus guinchos anginosos, seus barridos, seus grunhidos ou silêncios, deixar que algo deles, que eles jamais poderiam dizer, que algo deles lembrado, esquecido e riscado, seja dito, virando-nos de frente e de costas para eles. Somos o *enjambement* e a *versura* do rinoceronte, da tartaruga, do ouriço, somos suas travessuras. Poetas e amantes dos poemas nos tornamos certamente alfabestizados e anônimos.

É quando, mesmo sabendo que a exclamação parece congênita a nós e a interrogação sua serva, mesmo sabendo que a interrogação está a

serviço da exclamação, do impasse e da ignorância, mesmo aparentando certo ar intelectual de tranquilidade, mesmo colocando a difícil pergunta fingindo certa calma, mesmo podendo transparecer certa erudição blasé, preciso ser honesto com o que estou, de fato, sentindo, preciso ser honesto com meu sangue europeu, com meu sangue negro, com meu sangue índio e com meu sangue mestiço, preciso ser honesto com este sangue de quem fala depois da morte, preciso ser honesto com este sangue de sobrevivente, preciso ser honesto com este sangue de jagunço pactário e de anti-herói sem caráter, preciso ser honesto com este sangue de um boi que vê os homens, preciso ser honesto, com este sangue, como cantou Noel Rosa, “tipo zero”, o “tipo zero [que] não tem tipo”, preciso ser honesto com este “tipo vulgar tão fora do comum” que também sou, preciso ser honesto com todos esses sangues que me atravessam ao colocar a pergunta a respeito supostamente de algo como o que é a poesia. Desta vez, como os preveni logo no começo, não chego aqui com a delicadeza costumeira. “O que é a poesia?” é o caralho! Eu pergunto – ainda: Que porra é essa – poesia?

DE CAPIVARAS, BOIS, POVO, DOMÉSTICAS,
LEÕES, SERPENTES, LAGARTOS, POETAS,
BUGIOS, GALINHAS E OUTROS ANIMAIS
(poesia, animais e política)

O homem não sabe

(boi Canindé, “Conversa de bois”, *Sagarana*, João Guimarães Rosa)

Na história hegemônica da filosofia, uma propriedade excessiva pretensiosamente dignificada (o fogo, a técnica, a linguagem, a razão, o conhecimento, a política, a rememoração, a história, o êxtase, o erotismo, a liberdade, o riso, a vestimenta, o luto, a sepultura, o dom, o pudor, o fingir, o prometer, o apagar seus traços etc.), colocada por sobre uma carência prévia anunciada, como no *Protágoras*, de Platão, em que Epimeteu seria o responsável pela falta e Prometeu pelo exagero, foi atribuída aos homens para distingui-los dos animais, privilegiando claramente aqueles em detrimento destes últimos. Como, no mito platônico, Epimeteu não fora suficientemente sábio e Prometeu, corrigindo o descuido de seu irmão, cometeu um gesto desmedido que, determinando as potencialidades humanas, o fará sofrer por isso, poder-se-ia dizer que, desde então, desde o excesso de Prometeu, tal tradição nos legaria, nos animais, a falta, e, nos humanos, o exagero. Por tal época, Antifonte, por exemplo, caracterizava o homem como aquele que, “de todos os animais, [é] o que tem semblante mais divino”. Apesar disso, talvez o mito platônico não permita que o engano de Epimeteu seja recalcado, fazendo com que a carência nos diga igualmente, e, quem sabe, sobretudo, respeito.

Pelo mergulho na alteridade, os poetas se afastam tanto daquela história predominante da filosofia quanto do imaginário popular que, indiscernível do modo de pensamento que faz com que uma parcela da história da filosofia se irmane, então, ao senso-comum, trouxe para a linguagem uma série de adjetivos ou substantivos metaforizados que implicam os animais, majoritariamente pejorativos, para designar os humanos: com intenções depreciativas, misturando o que já foi chamado, ainda que problemáticamente, de especismo com racismo, diz-se habi-

tualmente em português-brasileiro que fulana é uma vaca, uma piranha, uma galinha, uma cachorra, um jaburu, um bicho feio, uma baleia, uma égua, uma potranca (que se leva furtivamente ao matadouro), afirma-se que fulano é um cavalo, um garanhão, um pavão, um animal, um veado, uma bicha, um cão, que alguém é porco, burro, um asno, uma besta, uma anta, uma ameiba, um verme, um pato, um vampiro, um sanguessuga, um parasita, um urubu, um rato, uma víbora, um espírito de porco, um tubarão, um gatuno, um bicho grilo, um abelhudo, que tem sangue de barata, que é um cabeça de bagre, que fez uma tromba enorme, que está matando cachorro a grito, que é uma raposa velha, que é metido a besta, que só diz besteira, que está cabreiro com alguma coisa, que está apenas engatinhando em tal assunto, que ficou uma arara, que fala feito um papagaio ou parece uma maritaca, que se encaramujou, que fez algo mal e porcamente, que deu uma patada em alguém, que fez porcarias, que levou gato por lebre, que fez o outro de gato e sapato, manda-se o outro deixar de bestice, xinga-se uma pessoa negra de macaco ou macaca, despreza-se os macacos de imitação que macaqueiam alguém, ironiza-se as macacas de auditório, os micos de circo e as peruas, manda-se a pessoa pastar, manda-se alguém (como Boechat mandou Malafaia) procurar uma rola, designa-se a genitália masculina de peru, pinto ou rola, a feminina, de perereca, passarinha, pomba ou aranha, a bunda, de rabo, a penetração anal, de enrabar, aquele que vai ter uma relação sexual pode dizer que vai afogar o ganso, culpabiliza-se a preguiça, diz-se que deu o maior bode ou que se está hoje de bode, que o bicho vai pegar, que a maré não está para peixe, que uma pessoa está tirando o couro da outra, que deu zebra, que a vaca vai pro brejo, que deu com os burros n'água, que este é um mundo-cão, que se ficou bestificado, que tal texto é um saco de gatos, nomeia-se o diabo, dentre inúmeros outros modos, de cão e de besta, acautela-se diante de um ninho de cobras ou de um vespeiro, tem-se eventualmente um galo na cabeça, diante de uma situação desfavorável pergunta-se onde fui amarrar meu burro (ou minha égua)?, fofoca-se sobre o corno ou sobre aquele que foi chifrado...

Essa animalização do humano tomada como algo degradante, como a determinação de uma inferioridade menos humana nos humanos ou como a perda do que seria propriamente humano, como a negatificação do humano, levada a cabo por quem quer que se coloque em uma posi-

ção de soberania que privilegia incondicionalmente o mesmo do homem ou sua autoimagem diante dos animais e de outros humanos rebaixados estrategicamente ao chamado de condição animal, parece ser uma das chaves prioritárias de compreensão dos regimes totalitários e, contraditoriamente, em uma zona nebulosa, uma das ligações possíveis entre o imaginário popular e os engendrados de diversos tipos de tiranias, havendo essa linha comum de posicionamento entre eles. Se os ditos do povo, se os ditados populares, se os sentidos totalizantes aí expressos, se os veredictos daí emanados não se confundem obviamente com governos ditatoriais, eles não são jamais imparciais: eles são granadas ditatoriais, torturas totalitárias do cotidiano vividas em afetos coletivos presentes, desde o começo, na língua de um povo. Nessa guerra não declarada explicitamente, xingar um outro de algo vinculado à animalidade é uma atitude de imposição a ele de sua subalternidade, fazendo com que o animalizado não ganhe uma posição político-social-linguagreira, fato para ser, obviamente, pensado.

Em graus distintos, mas com a mesma prescrição do modo excludente de agir, julgando-se de posse tanto da positividade imaginária da essência exclusivamente humana que lhes pertenceria em sua superioridade quanto da essência exclusiva ou predominantemente animal menosprezada que pertenceria aos outros, ou seja, rebaixando a alteridade ao modo preconceituosamente sub-humano como a determinam, ambos os grupos mencionados (os totalitarismos e o imaginário popular) se acreditam incumbidos na captura do isolamento do animal no humano, ou do humano enquanto animal, para apreendê-lo, capturá-lo, dominá-lo, subjugar-lo e gerenciá-lo. É significativo que um dos instrumentos de tortura mais utilizados e conhecidos no Brasil seja nomeado justamente de pau-de-arara, um pau roliço no qual araras, papagaios e outras aves são amarrados para serem levados para a venda, que tigrada tenha sido o nome dado aos torturadores e policiais de modo geral do golpe militar que recebiam ordens para matar, que na gíria dos torturadores e policiais os alcaguetes eram chamados de cachorros, que canil era o conjunto de cachorros que um determinado comandante e seus oficiais tinham infiltrados entre os subversivos, que cobras eram os combatentes mais destacados, que operações do exército no Araguaia tenham sido chamadas de Operação Papagaio e Operação Sucuri, que suas equipes eram chamadas de Zebra, que o nome dado a uma operação com oficiais da FAB

que queriam derrubar o avião de Jango para que ele não assumisse tenha sido Operação Mosquito, que o lema da Força Expedicionária Brasileira na Segunda Guerra Mundial tenha sido “a cobra está fumando” sendo exatamente uma cobra fumando um cachimbo o seu símbolo e que o chicote de couro cru, trançado ou retorcido, usado para castigar escravos tenha sido chamado de bacalhau.

No que diz respeito ao pau-de-arara, além de servirem para prender e maltratar as aves e os humanos, animalizados (nesse sentido) que foram ao serem torturados pela máquina de repressão brasileira, em *A ditadura escancarada*, Elio Gaspari conta, de tal momento, que um sargento da Vila Militar da Polícia Estadual de São Paulo, mostrando a cancela do quartel, afirmava: “Dali pra dentro Deus não entra. Se entrar, a gente dependura no pau-de-arara”. Submetido à onipotência do homem militar ou policalesco, mesmo Deus, naquilo que preservaria de uma bondade qualquer e de uma superação possível do ser humano, é, como as araras, os papagaios, outras aves e os humanos, animalizado, melhor dizendo, subanimalizado, ou seja, completamente inferiorizado em relação ao homem militar ou policalesco que, em soberania total, dispondo das vidas alheias, se coloca, primordialmente, como centro de todo e qualquer acontecimento, subjugando o outro, quem quer que seja, seja animal, homem ou deus, colocando-os no pau-de-arara. Soberania extrema essa manifestada e, obviamente, perpetrada pelo ex-presidente, o General Emilio Garrastazú Medici, que declarou: “Eu posso. Eu tenho o AI-5 nas mãos e, com ele, posso tudo”.

Em 1978, no tempo da ditadura militar no Brasil, quando se preparava para suceder o presidente Ernesto Geisel, o General João Baptista Figueiredo, ministro-chefe do Serviço Nacional de Informação (SNI), deu uma entrevista bombástica a Getúlio Bittencourt e a Haroldo Cerqueira, publicada na Folha de São Paulo, em que, entre outras coisas, dizia: “Prefiro o cheiro de cavalos ao cheiro do povo”. Mostrando um modo de operação dos militares ao segregar dois cheiros como quem classifica duas essências¹, o futuro presidente, escolhido a dedo com a incumbência de fazer a transição para o retorno à democracia em um momento em que a pressão popular tornava o regime ditatorial inviável, ou seja,

1 Uma das designações da palavra “essência”, todos sabem, é a de óleo fino e aromático, extraído por destilação de flores, folhas, frutos ou raízes de certos vegetais

um militar supostamente menos autoritário que seus antecessores, não hesita em criar uma hierarquia, colocando o povo em uma zona de inferioridade em relação aos cavalos e, em decorrência disso, submetendo-o a uma dimensão autoritária de esvaziamento político e de uso da vida das pessoas pela determinação que aprovesse ao governo militar, cuja história de estados de exceção, assassinatos, torturas e exílios forçados é conhecida. Acerca desse aspecto, as palavras de Peter Singer são oportunas: “Os humanos matam outros animais por esporte, para satisfazer a sua curiosidade, para embelezar o corpo e para agradar o paladar. Os seres humanos matam, além disso, membros da sua própria espécie, por cupidez e por desejo de poder. [...] Além do mais, os seres humanos não se contentam simplesmente em matar; através de toda a história, eles mostraram uma tendência para atormentar e torturar tanto seus semelhantes humanos como seus semelhantes animais, antes de fazê-los morrer. Nenhum animal [a não ser o homem] se interessa muito por isso, isto é, pela tortura”. Em “Tortura e sintoma social”, salientando a humanidade – e não a animalidade não humana – da tortura, Maria Rita Kehl vai na mesma direção: “Sejam sensatos: se a possibilidade de gozar com a dor do outro está aberta para todo ser humano, por outro lado a tortura só existe porque a sociedade, explícita ou implicitamente, a admite. Por isso mesmo, porque se inscreve no laço social, não se pode considerar a tortura desumana. Ela é humana: não conhecemos nenhuma espécie animal capaz de instrumentalizar o corpo de um indivíduo da mesma espécie, e além do mais gozar com isso”. Ainda em consonância com essas palavras, em *The beast in the nursery*, o psicanalista inglês Adam Philips caracteriza os homens como “os animais que humilham, que são muito adeptos de destruírem a esperança; os animais que podem tirar imenso prazer em diminuir uma outra pessoa e, obviamente, em nos diminuir”. A partir dos militares brasileiros (obviamente também de outros totalitarismos) e das citações anteriores, pode ser pensado que os homens são os únicos animais que matam, torturam e humilham – já não importa tanto se animais ou homens – conscientes e por desejo de, suspendendo toda e qualquer lei e instrumentalizando ao limite o corpo alheio, estarem matando, torturando e humilhando.

Em tempos mais recentes, no dia 4 de março de 2011, no programa Canal Livre, da TV Bandeirantes, foi a vez de Delfim Netto afirmar: “Há

uma ascensão social visível. A empregada doméstica, que, [in]felizmente, não existe mais. Quem teve esse animal teve. Quem não teve, nunca mais vai ter”. Aqui, é preciso atenção; para isso, facilita dividir as quatro frases ao meio. Na primeira, enaltecendo implicitamente os governos do PT, há o elogio da ascensão social provocada pelas políticas do partido. Vinculada à primeira, a segunda frase resguarda uma ambiguidade: em vários meios de comunicação, como, por exemplo, no Jornal do Brasil (em cuja matéria *online* o vídeo do programa está anexado), bem como no texto escrito pela então ministra da Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), Iriny Lopes, está transcrito “infelizmente”, enquanto, ouvindo a fala de Delfim Netto pelo Youtube, a sensação é que ele pode ter dito “felizmente”. Tentando fazer a justiça necessária, mesmo que a ambiguidade entre o afirmativo e o negativo fique preservada, parece que o “felizmente” da segunda frase combinaria mais com o diagnóstico da primeira. Chega-se, entretanto, à segunda metade da colocação, essa, sim, integral e indubitavelmente problemática: tanto por retirar das empregadas domésticas sua humanidade colocando-as na exclusividade do reino animal (do animal domesticado) quanto por, desde o rebaixamento dessas trabalhadoras à pura animalidade, subjugá-las a uma dimensão escravocrata em que, – é preciso repetir – de sua redução à pura animalidade, se tornam uma posse, uma propriedade, um bem do qual, dispondo de sua força de trabalho e de seu domínio, subjugando-o, mantendo-o preso e seguro, uma elite, autodesignada de humana, no vínculo que haveria entre os supostamente merecedores da classificação soberana e a detenção do capital, teria o usufruto e o assenhoreamento.

Chamando as empregadas domésticas de animais, mesmo que animais em vias de extinção na medida em que tal função estaria chegando ao seu fim, Delfim Netto mostra um dos paradigmas do pensamento brasileiro em seu elitismo mais forte daqueles que criaram, buscando mantê-la, a dicotomia factual entre casa grande e senzala. Se se pensa que as mais de sete milhões de trabalhadoras domésticas representavam algo em torno de 16% do total da ocupação feminina, que elas são mulheres, sobretudo negras, naquele momento majoritariamente sem carteiras assinadas (73%), cujos recebimentos eram abaixo do teto salarial, trabalhando em carga horária acima do limite legal, sem remuneração pelas horas extras e, muitas vezes, sem o descanso do fim-de-semana, vê-se a

herança escravocrata em que a dualidade criada entre o “animal” e seus donos humanos (assegurados pelo verbo “ter”) ganha uma das dimensões mais cruéis da história dissimulada de nosso país. Mesmo elogiando a política do PT, que estaria pondo fim à informalidade e à exploração do trabalho das empregadas domésticas, Delfim Netto as lê como animais, como posses ou propriedades disponíveis à exploração, ao dizer, como citado: “Quem teve esse animal teve. Quem não teve, nunca mais vai ter”.

Para lembrar aos de memória curta ou aos jovens alheios à história, Delfim Netto foi ministro da Fazenda, da Agricultura e do Planejamento ao longo do governo militar, além de embaixador do Brasil na França e cinco vezes deputado federal após a redemocratização. No livro já mencionado, Elio Gaspari conta o envolvimento de Delfim na solidificação da *Operação Bandeirante*, a Oban (que centralizava as delegacias policiais – inclusive o DOPS – obrigadas a lhe mandar todos os suspeitos de “atividades terroristas”), criando uma “polícia política dentro do Exército”, englobando um ministro de Estado, a polícia e os empresários paulistas (com seus industriais, fazendeiros e comerciantes) conjuntamente interessados na tortura dos porões e na conseqüente redução do ser humano a uma tal animalidade como só vista em nossa história na época da escravidão e assassinato de negros e indígenas: “A reestruturação da PE paulista e a *Operação Bandeirante* foram socorridas por uma ‘caixinha’ a que compareceu o empresariado paulista. A banca achegou-se no segundo semestre de 1969, reunida com Delfim num almoço no palacete do clube São Paulo, velha casa de dona Veridiana Prado. O encontro foi organizado por Gastão Vidigal, dono do Mercantil de São Paulo e uma espécie de paradigma do gênero. Sentaram-se à mesa cerca de quinze pessoas. Representavam os grandes bancos brasileiros. Delfim explicou que as Forças Armadas não tinham equipamento nem verbas para enfrentar a subversão. Precisava de bastante dinheiro. Vidigal fixou a contribuição em algo como 500 mil cruzeiros da época, equivalentes a 110 mil dólares. Para evitar pechinchas, passou a palavra aos colegas lembrando que cobriria qualquer diferença. Não foi necessário. Sacou parte semelhante à dos demais. ‘Dei dinheiro para o combate ao terrorismo. Éramos nós ou eles’, argumentaria Vidigal, anos mais tarde./ Na Federação das Indústrias de São Paulo, convidavam-se empresários para reuniões em cujo término se passava o quepe. A Ford e a Volkswagen forneciam carros, a

Ultragás emprestava caminhões, e a Supergel abastecia a carceragem da rua Tutoia com refeições congeladas. Segundo Paulo Egydio Martins, que em 1974 assumiria o governo de São Paulo, ‘àquela época, levando-se em conta o clima, pode-se afirmar que todos os grandes grupos comerciais e industriais do estado contribuíram para o início da Oban’”.

Ressalta-se aqui que o major Benoni de Arruda Albernaz, um dos chefes dos interrogadores da Oban, para cujo financiamento Delfim havia passado o chapéu entre os empresários paulistas, dizia com frequência às suas vítimas que “Quando venho para a Oban, deixo o coração em casa”. Ainda mais dentro dessa trajetória histórica, mesmo que anos depois, vê-se o quão perigoso é o vínculo criado pelo ex-ministro entre as empregadas domésticas e o animal. Para deixar tudo mais claro, inclusive o tratamento animalizado ao ser-humano, que pode ser flagrado nessa fala, em 1970, Daniel Machado de Campos, presidente da Associação Comercial de São Paulo, em banquete em homenagem a um general da época, invertendo estrategicamente o lado do totalitarismo e chamando a justiça social de algo “quimérico”, mostra o pensamento próprio e de seus pares: “Nesta hora do lobo afiam as presas as alcateias totalitárias que, ao revés, em nome de uma quimérica justiça social, preparam-se para assaltar o poder através da máxima e mais impiedosa compulsão política”.

Tendo cursado primeiramente a Escola Preparatória de Cadetes do Exército e, depois, a Academia Militar das Agulhas Negras, o militar da reserva Jair Bolsonaro, que foi vereador e está em seu quinto mandato de deputado federal, é o maior representante de nossos dias de parcela significativa do que há mais à direita hoje nas Forças Armadas Brasileiras. O fato de, em 2014, com mais de 460 mil votos, ele ter sido eleito o deputado federal do Rio de Janeiro com mais votos mostra a presença ainda incontestada e ameaçadora do Golpe Militar na sociedade do Brasil de hoje. Não cabe aqui obviamente elencar o rol infundável das atrocidades que abertamente ele defende, mas mencionar apenas poucas de suas falas que interessam diretamente ao tema aqui abordado. No dia 7 de março de 2013, quando o pastor Marco Feliciano, outro político que, além de já ter dado diversas declarações de cunho racista e homofóbico, defende uma das pautas mais retrógradas atualmente existentes, foi eleito presidente da Comissão dos Direitos Humanos da Câmara, e manifestantes

contrários ao acontecimento foram proibidos de acompanhar a sessão, Bolsonaro disparou contra eles: “- Voltem para o zoológico, que lá é o lugar de vocês. Volte para casa, bando de viadada”. Mais uma vez, a redução do homem à pura animalidade e a identificação da casa dos manifestantes com o zoológico, ou seja, como prisão das vidas controladas pelos que Bolsonaro consideraria humanos. No ano 2000, ele já havia colocado na porta de seu gabinete um cartaz, endereçado aos familiares que reivindicavam os corpos de seus mortos e desaparecidos durante a ditadura militar, em que estava escrito: “quem procura osso é cachorro”. De novo, o significante animal como rebaixamento da alteridade em nome do discurso autoritário.

Em conjunção a esses e outros modos prioritários de se determinar a alteridade ao se precisar a (degradante) animalização do humano, submetendo-o a uma “cesura biopolítica” [o conceito é de Agamben] que traça uma zona de primazia interessada, o isolamento do animal ou da “vida nua” no humano é realizado a fim de, reduzindo este àquele em uma humanidade mais animalizada possível, em uma sub-humanidade, geri-lo. Ao invés de se querer a coexistência de uma dupla dimensão, estabelece-se a cisão para produzir o isolamento de uma delas, a animal antagonizada à humana, *zoé* antagonizada à *bíos*, a não languageira ou não política antagonizada à languageira e política, para deter o poder sobre ela. Na medida em que os totalitarismos se implicam no subsequente apagamento estratégico da possibilidade de distinção no outro entre o humano e o inumano, ou melhor, implicam-se na subtração do humano em tentativa de alcançar no outro um puro inumano, “o poder soberano”, como afirma Gabriel Giorgi em *A vida imprópria. Histórias de Matadouros*, “mata seus inimigos políticos da mesma maneira que mata animais”. No caso, pode-se entender esse matar animais como matar animais não humanos e humanos, sendo o soberano o que detém um poder absoluto, o poder absoluto sobre a vida e sobre a morte. Sua estratégia é a de aniquilação moral, existencial e física do outro, a de aniquilação da dignidade do outro, em resumo, o extermínio do outro em sua alteridade, um verdadeiro alocídio. A nossa época, a do pau de selfie, a do fálco si mesmo que não recorre ao outro nem mesmo para tirar uma fotografia de si.

Diante de tal quadro, evidenciando que nossas relações com os animais são mediadas historicamente, entende-se a urgente necessidade

prática, ética e política de luta contra a redução do homem ao que se entende por animal, a necessidade de não se deixar que a diferença dos dois termos seja esvaziada, a necessidade de se preservar algo como o humano para que ele não seja passível de ser completamente apagado pelo modo coercitivo de se fabricar no homem (e nos animais) o animal totalmente subalterno, a necessidade de se continuar sendo um ser humano, a necessidade de se pensar os dois elementos mais por suas desconexões do que por suas conexões, mais por suas cesuras do que por suas conjunções que facilitariam a tentativa de apagamento do humano, a necessidade de pensá-los, como diz Agamben, em *O aberto; o homem e o animal*, por uma “exclusão inclusiva”: “Mas, se isto é verdade, se a cesura entre o humano e o animal passa sobretudo no interior do homem, então é a própria questão do homem – e do ‘humanismo’ – que deve ser posta de um novo modo. Na nossa cultura, o homem foi sempre pensado enquanto articulação e conjunção de um corpo e de uma alma, de um vivente e de um *logos*, de um elemento natural (ou animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, pelo contrário, aprender a pensar o homem como aquilo que resulta da desconexão destes dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação. O que é o homem, se este é sempre o lugar – e, simultaneamente, o resultado – de divisões e cesuras incessantes? Trabalhar sobre estas divisões, interrogarmo-nos sobre o modo como – no homem – o homem foi separado do não-homem e o animal do humano, é mais urgente do que tomar posição sobre as grandes questões, sobre os supostos valores e direitos humanos. E talvez até a esfera iluminada das relações com o divino dependa, de algum modo, daquela – mais obscura – que nos separa do animal”. Se, em outro texto, Agamben sinaliza que, mesmo considerando Guy Debord um filósofo, este, entendendo seu tempo como uma guerra e procurando intervir nele, lhe disse “não sou um filósofo, sou um estrategista”, poder-se-ia aqui dizer que, com a passagem anteriormente citada, sem deixar de ser filósofo, Agamben se coloca igualmente como um estrategista que busca intervir, prática e politicamente, na guerra de seu tempo, disseminada por todos os lugares.

O Relatório Final da Comissão Nacional de Verdade narra que, entre 1972 e 1974, por ocasião da repressão militar à Guerrilha do Araguaia em

terras dos índios Aikewara, todos os homens desse povo foram obrigados a guiar os militares nas expedições de busca dos guerrilheiros, enquanto as mulheres e as crianças eram mantidas reféns, presas em suas próprias casas, impedidas de irem aos roçados (que foram, inclusive, queimados) em busca de alimentos, impedidas de caçarem e mesmo de satisfazerem suas necessidades biológicas básicas, impedidas, inclusive, sob tortura psicológica, de obterem qualquer informação sobre o paradeiro dos homens forçados à atividade mencionada. Em seu depoimento à CNV, o velho índio Marahy, que, o relatório esclarece, “ficou surdo e tuberculoso em consequência tanto das rajadas de metralhadoras quanto das condições desumanas de quando permaneceu na mata por tempo prolongado, guiando os militares sem saber exatamente o que eles queriam”, afirma: “A gente não comia não, só biscoito, não tinha caça não. Nós-ou-tros também não dormia, nós-ou-tros ficava no chão, que nem bicho pela mata. Ele não nos deixava dormir em rede. ‘Mas a gente não é bicho!’, eu dizia pro capitão. (...) A gente andava junto pra todo lado (...) Eles atiravam bem aqui no meu ouvido... doía de verdade para mim. [Depois] ... eu só ficava escutando aquele zunido, [como...] bicho lá dentro do meu ouvido, não escutava mais nada, não!”

A contraposição estabelecida pelo testemunho de Marahy é nítida: diante da desumanização ou da animalização dos índios perpetrada pelos militares, diante da negação da alteridade deles, diante da impossibilidade de eles, como de hábito, comerem caças e dormirem em redes e da obrigatoriedade de permanecerem, como “bichos”, famintos e insones ao chão, mesmo vinda daqueles que têm uma relação com os animais em tudo distinta da do homem dito civilizado, a impetração do índio Aikewara ao capitão: “Mas a gente não é bicho!” Para ele, além dos que dormem, porque ficam sem rede, com fome, no chão, “bicho” era exatamente o zunido dos tiros propositais na proximidade de seus ouvidos, que, ferindo-o, o tornaram surdo. A requisição de não serem, então, confundidos com animais, a exclamação visando desanimalizar os índios, é um grito de demanda por suas dignidades, pela alteridade que os militares insistiam, mais uma vez e continuamente, em negar. Sabe-se que várias outras pessoas da região foram obrigadas a, como mateiros, guiar o exército pela mata, sob a pena de morte caso se recusassem a fazer, como houve de acontecer. Nesse contexto, entende-se a importância da

ênfase de Giorgio Agamben em se “investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele prático e político da separação”.

Não é, portanto, apenas uma coincidência o fato de, na carta de Pero Vaz de Caminha, de primeiro de maio de 1500, a arma portátil ser chamada de “besta”: “Passamos o rio, ao longo da praia e fomo-la pôr onde havia de ficar, que será do rio obra de dois tiros de besta”. Dentro da confusão estratégica que, ainda segundo o testemunho de Marahy, os militares fizeram entre índios e animais, vale ressaltar que, na mesma carta ao rei, os índios são comparados a “alimárias monteses” ou “animais monteses”, a “pardais” que se “esquivavam” do “cevadoiro”, alguns deles são tidos por “gente bestial, de pouco saber”; trata-se, repetidamente, de “os bem amansar”, já que “imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar” pois eles “não tem, nem entendem, nenhuma crença”. Dentro da ingenuidade ressaltada dos índios animalizados, no primeiro dia dos portugueses em terras até então indígenas, é dito que eles, os que já estavam na terra, revelando algo como a hospitalidade dos que nela viviam e os interesses escusos e o inóspito dos que então chegavam, “são muito mais nossos amigos que nós seus”. Ao menos desde a chegada dos portugueses e, conforme visto, até nossa época, a animalização do homem nos moldes mencionados está, no Brasil, intimamente ligada à nossa história, à nossa cultura, à nossa política, à nossa educação, à nossa sociedade.

Corroborando em sequência essa animalização dos índios historicamente determinada pelos europeus enquanto degradante, há uma passagem do relato da viagem ao Brasil realizada por Spix e Martius que é citada, em uma nota de pé-de-página de sua *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*, por ninguém menos que Hegel, ao dizer que, enquanto os pássaros tropicais têm plumagens mais belas que os nórdicos, estes cantam melhor do que aqueles: “De resto é imaginável que, se um dia deixarem de ressoar pelas florestas do Brasil os quase inarticulados sons de homens degenerados [os indígenas], também muitos dos emplumados cantores hão de produzir refinadas melodias”. Se, para a história da filosofia, a linguagem humana se faz exatamente em sons articulados, os índios, cujos sons supõe-se parcamente articulados, são “quase” completamente vetados de sua humanidade, que se mantém em persistente degenerescência. É compreendido igualmente que, em seus

cantos, os pássaros tropicais imitam essa fala “quase inarticulada” dos índios, sendo por isso que cantam mal; uma vez que tais “homens degenerados” deixem de existir nas florestas, ou deixem de fazer suas falas ditas precárias ressoarem pelas florestas, os pássaros daqui passarão a cantar com refinamento, ficando, finalmente, nesse quesito, como os europeus. Confirmada pelo filósofo que cita Spix e Martius aprovando-os, em tais linhas, os índios são sub-humanizados e, mesmo, como é dado a entender, subanimalizados.

Como se sabe, uma das leis do campo de concentração ditada pelos nazistas era “porcos, não homens”, ou seja, a fabricação no homem do que eles então queriam entender por esses “porcos”. No comovente final de *O que resta de Auschwitz*, Agamben cita alguns testemunhos de ex-muçulmanos; logo no primeiro dentre eles, Lucjan Sobieraj testemunha o sucesso da máquina da fabricação de “porcos” no campo de concentração, o sucesso na produção de uma desumanidade ainda maior do que a que haveria nos “porcos”: “Os dias, nos quais eu era muçulmano, não os posso esquecer. Estava fraco, exausto, cansado até à morte. Para onde quer que olhasse, via algo para comer. Sonhava com pão e sopa, mas logo que acordava sentia uma fome insuportável. A porção de pão, 50 gramas de margarina, 50 gramas de marmelada, quatro batatas cozidas com toda a casca, que havia recebido na noite anterior, já faziam parte do passado. O chefe do barracão e os outros internados que tinham algum cargo jogavam fora as cascas no lixo para comê-las. Passava nelas a marmelada; eram realmente boas. Um porco não as teria comido, mas eu sim, mastigava até que sentisse a areia nos dentes”. Lucjan Sobieraj coloca sua condição como inferior à de um suíno, que não teria comido o que ele comeu. É igualmente fato que Hitler revelou que exterminava os judeus “como piolhos” e é significativo que, como Agamben afirma em *Homo sacer* sem citar a fonte, “o comatoso pôde ser definido como ‘um ser intermediário entre o homem e o animal’”, já que poderia ser induzido ao mais próximo da morte, à morte em vida.

Sendo a poesia um mergulho na alteridade, e havendo nela outras maneiras de se pensar os homens, os animais e os modos de relação entre eles para além da hierarquia do imaginário popular e dos regimes militares ou totalitários mencionados, para além daquilo que Lévi-Strauss chamou de “um ciclo maldito” dos últimos quatros séculos a “separar ra-

dicalmente a humanidade da animalidade” visando encerrar o homem em uma humanidade absoluta e isolada, é hora de ir à poesia, resguardando na memória as palavras certeiras de Giorgio Agamben: “A coesão originária de poesia e política – que, em nossa cultura, é sancionada desde o início pela circunstância de que o tratado aristotélico sobre a música está contido na *Política* e o lugar temático da poesia e da arte tenha sido situado por Platão na *República* – é algo que, para ela [a revista], não é necessário nem mesmo ser colocado em discussão: a questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia”. A frase de Agamben parece dialogar com a de um de seus amigos e autores admirados, Guy Debord, do ensaio “All the King’s men”, em que escreve: “Não se trata de colocar a poesia a serviço da revolução, mas sim de colocar a revolução a serviço da poesia. É somente assim que a revolução não trai seu próprio projeto”, acrescentando ainda que “toda revolução nasceu na poesia, fez-se de início pela força da poesia. Este é um fenômeno que escapou e continua a escapar aos teóricos da revolução – é verdade que não se pode compreendê-lo se se atém ainda à velha concepção da revolução ou da poesia”. Pensar, portanto, a poesia e, no caso, modos que ela estabelece para a relação entre humanos e animais, é uma maneira de, em nosso tempo, em que a política foi eclipsada, requisitar – ainda – da própria política a memória de sua “coesão originária” com a poesia, que se torna, então, muito mais política do que o que hoje se anuncia como política. Despolitizada, é necessário à política o reencontro com a poesia, para, por ela, com ela, com sua virtualidade infinita a querer intervir nas pré-compreensões estereotipadas, politizar-se. Trazer a poesia para o debate é poder pensar a relação entre humanos e animais muito para além daquelas dos discursos opressores nos mais diversos níveis, sejam elas vindas do imaginário popular ou da prática militar ou, ainda, da zona nebulosa em que ambas se indistinguem. Enquanto o animal de modo geral é impolítico porque nosso tempo, afastado do pensamento poético, também o é, recuperar o modo de a poesia se relacionar com o animal é exatamente politizá-lo e, com ele, politizar-nos. Afora isso, com uma outra abordagem dando o que pensar, o dizer poético se singulariza ainda em relação à etologia, à psicologia animal, à psicologia comparada, à biologia, à zoologia, à paleantropologia e, muitas vezes, à própria filo-

sofia. Em um livro em que quem assume a voz poética é um aracnídeo, António Franco Alexandre faz o animal dizer ao homem: “Triste sina porém é não poderes/ suportar os contatos animais”; são esses contatos que, no livro, tem efeitos duplos e reversivos, como “vem tu, humano, transformar-te em ave/ sem temor nem cautela, e em silêncio” e “A teia sem enredo é minha ideia fixa,/ puro cristal, como os da neve, abstracto,/ tão claro como o mero abecedário/ onde as palavras falam, sem barulho;/ a recta, a espiral, e o nada/ que só à filigrana se consente,/ são todo o meu orgulho, e no final/ ter desenhado esse lugar exacto/ onde em segredo posso ser humano”.

*

É, pelo menos, curiosamente desconcertante ler um *fait-divers* noticiado no dia 28 de novembro de 2014 pelo site do jornal O Globo, intitulado “Uma capivara estressada, que só baixa a guarda ao ouvir versos de Fernando Pessoa e Drummond”, trazendo ainda o subtítulo “ambientalista só consegue medicar animal após declamar poemas”. Na matéria, Paulo Maia, presidente da ONG Aves & Cia., revela que, tendo de medicar uma das capivaras monitoradas que vivem na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, por ela ter sido ferida nas costas com facadas humanas e estando nervosa, ela só se acalmou quando ele leu para ela fragmentos de *O livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e o poema “E agora, José?”, de Drummond: “Eu costumo conversar com todos os animais. Eles já me conhecem e gostam que fale com eles. Enquanto lia os poemas ela olhava para mim com aqueles olhos enormes. Aos poucos foi ficando sonolenta e dócil, o que permitiu capturá-la com a ajuda dos bombeiros”. Engendradas pela escuta dos poemas, a docilidade e a sonolência de um animal que, em alguma medida, acolhe-os, conseguindo, então, fechar pacificamente seus olhos enormes e se acalmar para receber o tratamento necessário. De alguma maneira, a capivara manifestava ali seu vínculo atávico e contemporâneo com o poético, de cuja animalidade ela se sentia obviamente muito mais íntima do que da temerosa perversidade humana; para além de uma fala de poetas e filósofos, esse acontecimento parece indicar uma dimensão não humana dos poemas, capaz de tranquilizar um animal colocado à escuta deles.

Que passagem de o *Livro do desassossego* Paulo Maia teria lido para a capivara? Teria a capivara escutado que “A Humanidade, sendo uma mera idéia biológica, e não significando mais que a especie animal Humana, não era mais digna de adoração que qualquer outra espécie de animal”? Não tenho como saber. Em todo caso, a intimidade da capivara era com poemas de poetas que, empáticos à arte de se outrar, escreveram, além da recém-citada, coisas como “O homem não sabe mais que os outros animais; sabe menos. Eles sabem o que precisam saber. Nós não.” e “Um boi vê os homens”:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

*

Se uma história dos poemas e da melhor reflexão sobre eles e sobre os poetas revelaria com facilidade que, desde há muito tempo e ao longo dos séculos, os poemas e os poetas, acolhendo a alteridade, continuamente, se outram com uma força que, íntima e estranhamente, lhes diz respeito², direta ou indiretamente, é essa assunção do ponto de vista da alteridade dos animais em confluência com os poetas enquanto salto em uma alteridade emcampada e inapreensível que os dois poemas reproduzidos anteriormente (ou, se se preferir, que o aforismo de Pessoa e o poema de Drummond) acolhem. Àquele animal supostamente especial que a história predominante da filosofia atribuiu insistentemente, como dito, uma propriedade excessiva pretensiosamente dignificada por sobre uma falta a ser superada, ambos os textos poéticos lhe conferem uma carência, uma ausência, uma privação, um vazio, um não saber e uma inadequação inultrapassáveis que, não podendo não o constituir, o coloca em desvantagem frente a outros animais; nenhum excesso compensador é dado ao homem em tais passagens. Para além das predicções animais dos homens na poesia clássica, o primeiro passo para uma lida hoje poética com os animais é tanto a assunção dessa carência, dessa falta, dessa privação, dessa ausência, desse vazio, desse não saber, dessa inadequação e dessa impotência quanto o assumir daquilo que haveria de supostamente mais baixo, degradante ou sub-humano no ser humano: suas dimensões animais. Se, presos em si mesmos, digo, na fixidez de suas próprias identidades, os predadores militares da própria espécie e os do imaginário popular desmerecem o animal no humano para se apoderar de um, do outro e de qualquer alteridade, domesticando-os e em busca de uma, como afirma Michael McClure, “sociedade domesticada”, a poesia expande as fronteiras do humano em direção ao que este consideraria de modo geral seu fora.

No ensaio intitulado “Rede de Lobos”, McClure oferece uma aporia combativa impossível de não retornar: “Quando um homem não admi-

2 Só para mencionar alguns textos de importância maior, ver, por exemplo, o Íon, de Platão, a carta de Keats de 27 de outubro de 1818 a Woodhouse, a chamada carta de Rimbaud para Paul Demeny, de 15 de maio de 1871 (conhecida como a “carta do vidente”), a carta de Fernando Pessoa para Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935, e, do mesmo ano, seu texto intitulado “A gênese dos heterônimos”, “A morte do autor”, de Roland Barthes, de 1968, “O que é um autor?”, de Michel Foucault, de 1969, “O sujeito lírico fora de si”, de Michel Collot, de 1996, e “O autor como gesto”, de Giorgio Agamben, de 2005.

te que é um animal, ele é menos do que um animal. Não mais, porém menos”. Aqueles que não admitem ser animais malograram em ser humanos porque malograram em ser animal, não alcançando a dignidade de serem esse último³. Poderia dizer que o poeta *beat* admite, imediatamente, que é um poeta *beast*, um poeta *bea(s)t* que vai em busca de uma *beast language* e de um *beast poem*, e que os homens, esses “mamíferos”, trazem consigo a estranheza misteriosa das bestas. Visto por uma ótica convencional, uma *beast language* seria o total contrassenso, na medida em que as bestas não são determinadas pela linguagem. Por sua frase de uma política poética interventiva, a postura dos militares e do imaginário popular quando atribui um animal qualquer a um outro em busca de aviltá-lo os torna, nesse mesmo movimento de distanciamento obsessivo, mais desprezíveis do que o que eles mesmos entendem por animal. Não se trata aqui, de maneira alguma, de evitar os animais, mas, antes, de aquiêscê-los, ainda que obscuramente, em nós, ressaltando que, como ainda afirma McClure, “a não ser que nos demos conta de que um animal é muito mais do que o homem socializado considera, não teremos noção da amplitude de fronteiras a serem exploradas”. No poema “Saudações àquele que brinca” (“Hail thee who play”), dedicado a Jim Morrison, jogando com as maiúsculas e minúsculas a mostrarem as diferentes ênfases que deseja demarcar, o poeta *bea(s)t* atesta uma zona de indiscernibilidade, uma zona intervalar, uma zona de indistinção, uma zona de desguarnecimento de fronteiras, “as fronteiras a serem exploradas”, entre animais e homens:

O LEÃO E A LEOA QUE
DORMEM SOBRE A ESTEPE
sou eu

(*THE LION AND THE LIONESS THAT
SLEEP UPON THE VELDT
am I*).

3 Eduardo Viveiros de Castro parece assumir essa mesma lógica da reversão, dando a entender como nós, civilizados, que opomos humanos e não-humanos, somos menos humanos que os índios: “Agora, porém, tudo mudou. Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão pouco humanos somos nós, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram”.

Se, logo no começo do poema “Love lion”, fundindo-se com o animal, ele grunhe “I, lion man” (“eu, homem leão”), na passagem de “Saudações àquele que brinca”, quem fala no poema deixa de ser um para ser, ao menos, ele (o “eu”) e mais dois, o leão e a leoa, ganhando inclusive um duplo gênero, o masculino e o feminino, que conduz a questão dos animais para a da alteridade múltipla e em direção a um ir além tanto de um antropocentrismo quanto de um androcentrismo.

Que os escritores estadunidenses se colocam em uma tradição em que há constantemente o vínculo intrínseco entre poesia e a “amplitude de fronteiras a serem exploradas”, entre poesia (ou poeta) e alteridade, entre, pela poesia, humanos e animais, entre, pela poesia, humanos e selvagens, entre, pela poesia, humanos e vegetais, entre, pela poesia, humanos e bosques, entre, pela poesia, humanos e natureza, cuja pregnância do chamado se faz historicamente presente de modo constante na literatura poética, pode ser mostrado por diversos textos, entre os quais *The call of the wild*, publicado em 1903, escrito por Jack London, cujo narrador, apesar de não se confundir com ele, narra a história pelo ponto de vista do cachorro Buck tal qual interpretado pelo escritor, um são bernardo mestiço. Traduzido e “recontado” no Brasil por ninguém menos que Clarice Lispector, que compôs alguns dos textos significativos em nosso percurso com os animais, depois de criado em uma fazenda como rei entre animais e humanos, o cão até então soberano, perdido irresponsavelmente no jogo por um ajudante de jardineiro que trabalha na casa de um juiz, passa por várias peripécias como carregador de carga maltratado pelos diversos novos “donos” e disputa espaço aguerridamente com os cachorros das matilhas nas quais trabalha, até receber finalmente o chamado. A passagem a seguir ocorre chegando ao final do livro, após todas as peripécias pelas quais Buck passa. Além de ela nos dar sensações e afetos do que ocorre quando se ouve o chamado, é igualmente ela quem conceitua o título do livro: “Mas, além dessas visões perturbadoras, reminiscências de seu passado longínquo e primitivo, vinha das profundezas da floresta o estranho chamado, trazendo-lhe selvagens anseios e inquietações, cujo motivo desconhecia. Às vezes, atendendo ao chamado, penetrava na floresta e começava a procurá-lo como algo concreto, latindo com brandura ou desafiadoramente. Outras vezes enfiava o focinho no musgo frio que cobria o chão ou entre as delgadas hastes da grama, e ros-

nava de gozo ao odor agradável da terra. Ou se arrastava durante horas, como procurando esconder-se, atrás de troncos de árvores caídas, cobertos de fungos. Sempre os olhos bem abertos e ouvidos muito atentos. Pensava que, deitando-se assim, poderia surpreender aquele chamado, até então impossível de localizar. Agia instintivamente, impulsionado por uma força que não conseguia entender, mas que sentia vibrar em cada fibra do seu corpo, poderosa e irresistível como a própria natureza. [...] Buck sentia uma alegria selvagem. Estava finalmente atendendo ao chamado”.

Poder-se ia flagrar três momentos em tal passagem: 1) a escuta do chamado; 2) o atender ao chamado; 3) o chamado atendido. Escutar um chamado é escutar uma voz que chama, uma convocação. De quem recebe uma convocação, de quem recebe um chamado, diz-se que isso para o que se é chamado, o que se ouve na voz que o convoca, é sua vocação. Essa vocação se mostra por uma convocação, pela escuta de um chamado, que o texto diz ser um “estranho chamado”. Por estar além do que se pode ver, por estar além mesmo do que sua memória pode, por mais longínquo e antigo, recobrar, o chamado, a convocação, vindo ou vinda de fora, é, de fato, estranho ou estranha. Apesar de não se saber de onde vem a convocação, ela vem e, vindo, acaba por chegar. Apesar de não se saber o porquê de a convocação vir, ela vem, ela chega, como uma intensidade pré-individual que chacoalha o indivíduo. Ela não vem do que se está acostumado a ouvir nem do que se conhece, mas de uma estranheza que, distinta dos estereótipos superficiais com que se está acostumado, se é levado a achá-la, desde nossa ignorância dela, profunda. Estranho, ampliando a ignorância, o chamado vem de uma profundidade da qual não se dá conta. No caso da passagem citada, a profundidade em questão é a da floresta, a profundidade dos bosques, a profundidade do que é estranho na floresta ou nos bosques. O problema maior da estranheza da convocação é que ela, sem deixar de ser absolutamente estranha, convoca para o que há de mais íntimo daquele a quem o chamado é feito. O chamado é o que há de mais estranho e de mais íntimo daquele que o escuta, daquele que é seu alvo, daquele que a ele, sabe-se lá porque, se torna vocacionado. A característica dessa voz que chama é que, não sem consequências, ela pode ser atendida ou não. Aceitar a convocação seguindo a vocação descoberta é colocar-se a favor do fluxo no qual, vindo

de fora e muito superior a si, se está, é colocar-se em simpatia com o que o move; diz-se em português que se segue uma vocação, sinalizando com isso um seguir um movimento impessoal necessário que já existia quando chegou a si, lançando o convocado em um já começado, que ele agora segue. Esse seguir a vocação é um entregar-se ao chamado, um dar-se a ele, uma doação de si a um fora de si que o toma. Negar a convocação significa encarar uma antipatia com o que o move⁴. Tanto a aceitação quanto a negação do chamado têm consequências incontornáveis: a primeira, favorecendo-a, garante ao menos uma dose significativa de aquiescência da força que move alguém; a segunda dificulta, também significativamente, a vida da pessoa, colocando uma antipatia apriorística entre ela e sua vida. Eis, quando a força não vem de roldão não deixando alternativas, o dilema que o chamado pode provocar no indivíduo que tenta se preservar. A tensão entre a preservação de si em sua própria identidade e sua doação a uma força desconhecida resulta da hesitação que se pode ter ao ouvir a convocação. Para Buck, o chamado é tão intenso que, não tendo dúvidas de que aquela estranheza é o que de mais íntimo lhe diz respeito, ele imediatamente o atende, atendendo essa vida que não lhe pertence, mas que o toma. A força da convocação é tanta que, ao invés de tomá-la como uma intensidade incorporal, incompreensível, impossível de ser localizada, da floresta selvagem, ele a procura como uma concreitude, como uma materialidade presente na floresta, como uma corporeidade que possa ser surpreendida. A princípio, de tão profundo que é o chamado, na tentativa de se viabilizar, ele mesmo requer uma superficialidade. Para o cachorro, assim como para qualquer um, nessa intensidade, já irresistível, a força, não deixando mais alternativas, “poderosa e irresistível”, vibra “em cada fibra do corpo” “como a própria natureza”. É o momento em que o corpo se transforma em pura natureza, recebendo, uma vez atendido o chamado do selvagem que extrapola o humanamente civilizado em que o cão fora criado, a “alegria selvagem”.

Em 1858, praticamente cinquenta anos antes do livro de Jack London, Emily Dickinson havia escrito um poema em que as fronteiras eram igualmente exploradas, desguarnecidas, mas, dessa vez, com uma planta, um vegetal e mais:

4 Sobre o que pode ocorrer quando se trai o chamado, vale a pena ver o filme de Luiz Rosemberg Filho, *Crônica de um industrial*.

*A sepal, petal, and a thorn
Upon a common summer's morn –
A flask of Dew – A Bee or two –
A Breeze – a caper in the trees –
And I'm a Rose!*

(na tradução de Augusto de Campos:

Sépala, pétala e um espinho –
Nesta manhã radiosa –
Gota de Orvalho – Abelhas – Brisa –
Folhas em remoinho –
Sou uma Rosa!

na tradução Aíla de Oliveira Gomes:

Uma sépala, uma pétala e um espinho,
Em uma manhã comum de estio –
Um frasco de rocío – uma abelhinha ou duas –
Uma brisa – na folhagem viravolta –
E eis-me – uma rosa!).

O que, com maior evidência, interessa aqui é flagrar a repetição de o(s) outro(s) – no caso de McClure, os leões, ser(em) quem fala no poema (“O LEÃO E A LEOA QUE/ DORMEM SOBRE A ESTEPE/ sou eu) – ou de que quem fala no poema ser um outro, no caso, uma rosa (“E sou uma Rosa.”). Como, para além do humano, se dá um possível selvagem, ou algum seu equivalente, no poema de Emily Dickinson? Sendo a poeta “uma Rosa” que diz ser, o poema leva o leitor, que agora, na leitura, diz “And I’m [...]”, a fazer igualmente uma experiência de ser “uma Rosa”: ao fim do poema, eu, leitor, quem quer que seja esse eu, quem quer que seja esse leitor, repete o ditado do poema, “E sou uma Rosa.”. Se o poema é um lugar de se fazer uma experiência, nesse específico, trata-se de fazer uma experiência de ser “uma Rosa”. Que não se pense, entretanto, que, com isso, se conquista, no lugar de uma suposta essência anterior (a humana), uma nova essência, a da “Rosa”: nada mais afastado da expe-

rimentação do poema do que um pensamento essencialista. Nada nem ninguém aqui se remete à “Rosa”, à rosa definida, à essência-Rosa, mas ao indefinido de “uma Rosa” qualquer que, ao se fazer sua experiência, mostra-se que tampouco há uma essência (pré-)definida do que é ser um humano. Não à toa, enquanto os quatro primeiros versos têm oito sílabas, o último tem quatro, a metade exata, mostrando-se nele uma falta, uma ausência exatamente de um eu essencial exclusivamente humano que, agora, com ao menos uma metade em falta, faltante, devém “uma Rosa”. A despeito da dificuldade – ou mesmo, talvez, da impossibilidade –, de se determinar com precisão os modos de uso das maiúsculas (e dos travessões) nos poemas de Emily Dickinson, um procedimento pode ser notado nesse verso e nesse poema: se, em inglês, o eu, ou melhor, o “Eu” (“I”) se escreve em maiúsculas, mostrando, em algum grau, a soberania do sujeito que fala inscrita nessa língua, a poeta contrabalança a imposição histórica da língua com uma nova maiúscula, a de “uma Rosa” na qual o “Eu” (“I”) se torna. No falar do verso propositalmente diminuído, o “Eu” maiúsculo que fala se mostra o “Eu” maiúsculo que falta. Ao longo dos versos, as maiúsculas são colocadas nos elementos naturais líquido (Orvalho, “Dew”), animal (Abelha, “Bee”) e gasoso (Brisa, “Breeze”). Vindo ao fim do poema, o verso final, “And I’m a Rose.”, é um tornar-se que, desde o verso inicial em que se expõe partes de uma rosa tratadas também no indefinido e na carência de qualquer artigo (“uma sépala, pétala e um espinho”), vai ocorrendo no acompanhamento do poema, ao longo do qual se vai tornando “um frasco de Orvalho”, “uma Abelha” (*to be a bee*), “uma Brisa” (*to be a bee in/and a breeze*), “uma Rosa”. Tornar-se, então, “uma Rosa” é tornar-se esses indefinidos múltiplos de “uma Rosa”, “uma Brisa”, “uma Abelha” e “um frasco de Orvalho” que participam de uma manhã qualquer, comum, cotidiana, de verão, também ela indefinida (“*a common summer’s morn*”). Em comentário a uma postagem que fiz no Facebook desse poema com esta interpretação que aqui vai proposta, Piero Eyben acrescentou ainda que o eu do poema, seu “Eu” (“I”), além de se tornar “uma Rosa”, “uma Brisa”, “uma Abelha” e “um frasco de Orvalho”, “está [afirma meu amigo] no sou do verão (SUMMers)”, dizendo o verso, em inglês devindo latim, algo como “Ego sum-mer’s morn”, “eu sou uma manhã de verão”. Para justificar sua leitura de lupa criadora de quem sabe como poucos ler um poema, ele mesmo acrescentou: “aqui,

colocaria uma nota, lembrando a *Poética*, que diz: ‘Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças’ (1459 a 4). O reconhecimento, que muitos atribuem apenas a um movimento de leitura de Ezra Pound, como ideogramatização de palavras estrangeiras, parece já estar sugerido por Aristóteles, quando do dizer de uma significação a outra.* (ENCERRARIA A NOTA AQUI) –”. Vale lembrar ainda que, em um verso de outro poema “My life has stood – a Loaded Gun -”, a poeta escreve: “And now We roam in Sovereign Woods -” (na tradução de Aíla de Oliveira Gomes: “e ora vagamos em matas soberbas”; na de Ivo Bender: “Agora, vagueamos por regiões bosques”). Soberanos, aqui, jamais os seres humanos: apenas “Bosques” (também com maiúscula no verso recém-citado). No poema que lemos, entretanto, nada nem ninguém parece se colocar como soberano; vinte três anos antes de Rimbaud escrever a explosiva frase “Eu é um outro”, Emily Dickinson se diz ser “uma manhã qualquer de verão”, “um frasco de Orvalho”, “uma Abelha”, “uma Brisa”, “uma Rosa”...

Beirando a perfeição (se isto é passível de ser dito), esse poema, impossível de ser traduzido em toda sua simplicidade e requinte, é um problema para os tradutores, que, como no caso, por melhor que sejam, traduzem o possível que do impossível conseguem: como preservar em português as oito sílabas dos quatro versos iniciais e a metade delas no verso final?; como preservar em português a acentuação na segunda, na quarta, na sexta e na oitava sílabas nos quatro versos iniciais e na segunda e na quarta no último verso?; como preservar em português a rima de “thorn” (espinho) do fim do primeiro verso com “morn” (manhã) do fim do segundo?; como preservar em português a sonoridade aliterativa dos “m”s, dos “mm” e dos “n”s do segundo verso?; como preservar em português o jogo, lido por Piero Eyben, entre “summer” e o “[ego] sum” latino?; como preservar em português a rima interna, no terceiro verso, entre “Dew” (“Orvalho”) e “two” (“duas”)?; como preservar em português a manutenção, do segundo ao terceiro verso, da palavra “Bee” (“Abelha”) dentro de “Breeze” (“Brisa”) e ainda a repetição dos “ee” dobrados das

duas palavras mencionadas em “trees” (“árvores”)?; ainda no jogo sonoro entre o que vem entre travessões no terceiro verso e o que vem entre travessões no quarto verso, como preservar em português essa enumeração de “– A Bee or two –” (“– Uma Abelha ou duas –”) com o “trees” final do penúltimo verso que nos faz escutar a sequência da enumeração dessas abelhas que seguem aumentando, como se dissesse “– A Bee or two or three... –”?; como preservar em português a musicalidade desses monossílabos e dissílabos, sem que haja no poema qualquer palavra com mais de duas sílabas? Como trazer esse poema para o português sem perdas imensas? Como? Nessa guerra de traduzir o poema, mesmo os melhores tradutores são Heitor diante de Aquiles. Se o intérprete ou o crítico, no caso, este ensaísta, também é um tipo de tradutor do poema, sinto-me não como Heitor diante de Aquiles, mas, antes, como Tércites, conhecido por ser o pior dos homens, diante de Ulisses.

Pouco antes de Emily Dickinson ter composto o poema trabalhado, Henry David Thoreau publicara, em 1854, “Walden; ou a vida nos bosques” (“*Walden; or life in the woods*”). Se a poeta escreveu que, em um agora, um “Nós” “vagávamos” em “Bosques Soberanos”, o que estivera em jogo quando o poeta-filósofo-autobiógrafo, pensando sua experiência de, aos 28 anos, ter passado mais de dois anos morando em uma cabana por ele mesmo construída à beira do lago Walden, na vizinhança de Concord, em Massachussetts, subintitulava seu livro com “life in the woods”? Que bosques são esses? Que vida é essa que se vive nos bosques? Bosques para ele é onde se realiza a experiência de “vida”, de “toda a medula da vida”, de vida que não é senão vida, de vida que expulsa tudo que não é vida, de vida reduzida à sua simplicidade mínima, já não importa se humana ou não, porque selvagem, dos bosques, da natureza. Esse mínimo de vida é sua medula intensiva presente em tudo o que é vivo: “Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os fatos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que tinha a me ensinar, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido. Não desejava viver o que não era vida, a vida sendo tão maravilhosa, nem desejava praticar a resignação, a menos que fosse de todo necessária. Queria viver em profundidade e sugar toda a medula da vida, viver tão vigorosa e espartanamente a ponto de pôr em debandada tudo que não fosse vida, deixando o espaço limpo e raso; encurralá-la num

beco sem saída, reduzindo-a a seus elementos mais primários, e, se esta se revelasse mesquinha, adentrar-me então em sua total e genuína mesquinhez e proclamá-la ao mundo; e se fosse sublime, sabê-lo por experiência, e ser capaz de explicar tudo isso na próxima digressão”.

The call of animals, the call of the wild, the call of roses, the call of the woods, the call of life como *the call of all the marrow of life*, o chamado da poesia, da literatura poética, qualquer que seja o modo de sua aparição, já que poesia, já que a literatura poética, escutando esse chamado que com ela se confunde, torna-se ela também, segundo o termo usado pela tradução da passagem de Thoreau, a proclamação do chamado da medula ou do tutano de vida, ou, traduzindo mais diretamente a palavra do original (*publish*), a publicação do chamado. A exclamação que possibilita a questão dos animais é extensiva à do selvagem, à dos bosques, à da vida em sua medula ou em seu tutano, a de tudo que, animado, compartilha o sopro de vida. A dimensão política dessa vida que não é senão vida pode ser compreendida pelo que Gabriel Giorgi afirma em *Formas comunes: animalidade, cultura, biopolítica*: “Não há vida em última instância *própria*: a vida não é apropriável, não é determinável por um ‘eu’, não é um domínio sobre o qual temos ‘direitos’ (de propriedade, de autonomia etc.). Mas tampouco é o objetivável, o que está disponível para outras formas de poder ou de soberania”. Este caminho aqui percorrido pela tradição norte-americana de estabelecimento de zonas diferenciais de intensidades, de vibrações, de devires, de alteridades reciprocamente implicadas, de instabilidades impossíveis de serem apropriadas por qualquer gestão, por fora do que haveria de individual, poderia facilmente se estender a, dentre outros, Walt Whitman e Emerson, a esses que se colocam por fora de uma tradição antropocêntrica e humanista que teima em traçar divisórias hierárquicas entre o vivente humano e o vivente não humano.

Se, hoje, apesar de não se ver mais animais (senão basicamente os domesticados e os em zoológicos), se hoje, então, apesar de não se ver animais, selvagem, rosas, bosques e vida chegarem, a poesia não apenas – ainda – os vê, mas provém igualmente deles, e poetas dizem fazer sua experiência, publicando-a, é porque animais, selvagem, bosques e vida nos são – ainda – imprescindíveis. Do tempo mítico ao nosso, animais não deixaram de ser uma das intensidades mais assíduas pelas quais os

poetas e alguns outros se depararam consigo, com eles e com a alteridade que lhes é constitutiva. Não se trata absolutamente de dizer, é importante ressaltar, que animais são uma mera metáfora para a alteridade; os animais são alteridades que nos levam a pensá-las no que diz respeito singularmente a eles e a quaisquer outras. Abordando múltiplos animais de modos distintos (formiga, ouriço, bicho-da-seda, aranha, abelha, serpente, lobo, cavalo, boi, carneiro, porco, asno, toupeira, lebre, cisne, pássaro, galinha, peixe, águia, vírus...), mas também em suas singularidades insubstituíveis e irredutíveis (como no caso de Lucrèce, a gatinha que convivia com ele), pela própria insubstituibilidade e irredutibilidade dos animais em suas diferenças, pela própria repulsa que os animais impõem às suas conceitualizações, Derrida, em seu bestiário pessoal que, evitando a fabulação, faz emergir uma horda de bichos, escreveu os animais como o “completamente outro”, o “mais outro que qualquer outro”, o “completamente outro que é todo outro”. Ao dizer que é um animal ou que um animal o é, o que está em questão para um poeta, conjuntamente à exploração da zona fronteira com o animal que diz ser, é o fato de, sendo essa zona fronteira com o animal, ser, consigo, uma alteridade de si mesmo, uma alteridade que apaga a fronteira entre o suposto fora e o suposto dentro. Alteridade que faz pensar. Enquanto, no primeiro semestre de 2015, ofereço, a partir deste texto, um curso de Teoria Literária na graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cartazes intensamente interventivos, em que animais nos olham, perguntando-nos o que nos faz pensar...?, são colocados, pela ONG NÃO MATE, pelos corredores do prédio (foto na próxima página).

Quando um animal vê os homens, interpelando-os, e quando alguns dos homens que se percebem, de fato, vistos por um animal que os viu acusam tal olhar (como um boxeador acusa um golpe que lhe acerta em cheio o plexo solar), o que um poeta, levando esse ter sido visto às últimas consequências, traduz do barbarismo extremo de um animal que o enxergou com a fundura opaca ou com a superfície cristalina de seu olhar para nós predominantemente incompreensível? Tal tradução poética marca a passagem dos filosofemas preponderantes sobre os animais para os poemas escritos desde os animais, escritos desde uma língua bárbara com seus sentidos bárbaros e desde a relação intrínseca e necessária que há entre homens e animais, desde algum animal singular, desde um



incapturável do qual o homem não consegue nem pode se afastar. Se, como diz o adágio, traduzir é trair, traduzir os animais com suas línguas bárbaras é traí-los, como bem sabe a poesia e a literatura poética, preservando-os incapturáveis. Emprestando uma fala à completa alteridade de um boi, ou a um boi enquanto uma completa alteridade, ao barbarismo extremo de um boi, o poema de Drummond é desses que buscam ultrapassar tanto os animais enquanto adjetivações ou predicções humanas quanto o guarnecimento das fronteiras estanques habitualmente colocadas de maneira dualista entre humanos e animais. Nele, não é um boi que, como na maior parte das vezes em nossa história filosófica e científica em relação aos animais, é passivamente apreendido pelo olhar humano, mas, antes, são os homens que são incomodamente vistos e surpreendidos pelo olhar daquele habitualmente colocado à margem da cultura e dos assuntos humanos quando não se trata de instrumentalizá-lo, à margem das autodesignações que os homens realizam de si. Ao fim do poema, enquanto o homem é abertamente pensado, um boi parece ficar resguardado em sua inacessibilidade e em sua inapropriabilidade.

Se, a partir de Derrida, pelo menos a princípio, poderia parecer não se tratar, por uma facilitação do uso da prosopopeia, de outorgar a palavra aos animais, na medida em que tal atitude atribuiria a algum animal aquilo que, humano, ele não tem, aquilo de que ele teria sido privado, como se a linguagem lhe faltasse sendo-lhe finalmente restituída em um gesto ântropo e logocêntrico, a partir do próprio Derrida, como afirma Ginette Michaud, a prosopopeia pode ter seu escopo imensamente ampliado, sendo entendida, às avessas, como um acolhimento aos animais, como “uma tentativa de reagir ao mal tratamento filosófico do animal, [...] dando-lhe um possível abrigo poético na literatura, o único lugar, talvez, em certo sentido, que pode oferecer hospitalidade a essa animalidade”. No poema de Drummond, dar hospitalidade a um animal é escutá-lo em sua língua inacessível, traduzida para nós pelo poeta, naquilo que ele tem a dizer sobretudo não sobre si, mas sobre os humanos: no movimento de desantropomorfização de quem fala nas palavras de um boi, importa, num primeiro momento, esse transferir-se do poeta para uma alteridade inapreensível desde a qual o homem, esse que, ao menos na modernidade, em geral, objetifica, assujeita, intervém e violenta, recebe, ele mesmo, o pensamento provindo daquele lugar de alteridade que o

leva a se perceber visto de modo inteiramente inesperado, contrapondo-se à sua almejada superioridade. A transferência para uma completa alteridade desde a qual se torna possível um ponto de vista e uma escuta desse outro, ainda que mantendo o outro de um outro resguardado, acaba por tornar um boi um espelho inabitual no qual o suposto próprio do homem se manifesta a ele de maneira muito mais ingrata do que, de seu narcisismo, ele gostaria, um espelho inabitual no qual o homem passa a ser refletido com uma imagem historicamente mais condizente do que a que habitualmente faz de si, um espelho que reflete, antes, o impróprio do homem, um espelho que reflete uma diferença capaz de alterar o homem. O enigma fabular de uma animalização da linguagem empreendida em “Um boi vê os homens” é para os homens: ele coloca os humanos diante desse olhar de um animal que, olhando-os, os vê, fazendo-os (chocados com a quebra do privilégio histórico que tiveram de ver sem serem vistos) ver a estranheza de estarem sendo vistos por um outro, vendo-se através desse outro que os vê. Sem esse ver alheio que provoca o incômodo em quem só agora se vê sendo visto, se é, ao menos, bastante míope, para não dizer, majoritariamente cego. Esses, o de ver e o de se ver visto anormal ou anômalo por um animal que o vê, o de ver e o de se ver visto imprópriamente por uma alteridade que o altera, são alguns dos gestos poéticos por excelência, que, aliás, estão por todos os lados da poesia.

Apenas para ficar entre nossos poetas brasileiros contemporâneos, talvez aquele que mais entrega sua escrita a uma antrozoopoética, pela qual, de distintos modos, passam gato, cobra, caranguejo, urso, garça, preguiça, cambaxira, borboleta, tigre, coelho, aranha, estrela-do-mar, coruja, tartaruga, gavião, salamandra, tainha, macaco, cachorro, elefante, vaca, coruja, marimbondo, sapo, burro, lagartixa, pombo, besouro, galinha, tamanduá, cobra, pica-pau, beija-flor, carrapato, urubu, mariscos etc. etc. etc., Leonardo Fróes (diga-se de passagem, muito marcado por Drummond, tradutor de poetas *beats*, tendo ensaio sobre eles), no poema “Observador observado”, inverte, também já no título, a posição estereotipada da lida dos homens com os animais. Nele, esse que, a princípio, largando-se, observa um animal, torna-se, na transformação que lhe cabe no decorrer do poema, o observado. Isso se dá, inclusive, no momento em que, após sua fusão com o animal em uma zona de encruzi-

lhada, em uma zona porosa, em uma zona intervalar, uma zona de indistinção, mostrando o decisivo que há nesse olhar, o homem, tornando-se, por conta do animal, o observado, percebe que “qualquer coisa maior [do que ele] se estabelece, essa “qualquer coisa” indistinta, inapreensível, incapturável, beirando o inominável. Eis o poema:

Quando eu me largo, porque achei
no animal que observo atentamente
um objeto mais interessante de estudo
do que eu e minhas mazelas ou
imoderadas alegrias;

e largando de lado, no processo,
todo e qualquer vestígio de quem sou,
lembranças, compromissos ou datas
ou dores que ainda ficam doendo;

quando, hirto, parado, concentrado,
para não assustá-lo, com o animal me confundo,
já sem saber a qual dos dois
pertence a consciência de mim –

– qualquer coisa maior se estabelece
nesta ausência de distinção entre nós:
a glória, a beleza, o alívio,
coesão impessoal da matéria, a eternidade”.

No ano 2003, em entrevista intitulada “A fábula da cebola”, concedida a Sergio Cohn, a Ricardo Lima e a mim para a revista Azougue, valorizando o que então chamou de “vivência”, de “vivência da natureza”, Leonardo Fróes salienta que, ora, “o momento poético que a gente vive seja tão forte que se torne mais importante que o resultado” (que o poema), ora que o “prazer da vivência” é inseparável do “prazer literário”. Atrelando sua “vivência” à mata, à montanha e à natureza que o transformaram continuamente e ainda hoje o transformam a ponto de, no contato com elas, não ser mais “a mesma pessoa”, na referida entrevista, o poeta fala,

como frequentemente, da mesma zona de encruzilhada ou da mesma zona de fusão ou da confusão que provoca o despertencimento ou da “coesão impessoal da matéria” que, ao trazer à tona “qualquer coisa maior [que] se estabelece”, no poema citado, aparece via o encontro com um animal, mas que também pode aparecer via o encontro com uma árvore, uma pedra etc.: “Eu não sei mais o que sou eu e o que é a natureza. Acho que eu sou a natureza, ou a natureza me é. A minha imersão é tão grande, e já são tantos anos que eu vivo no meio das árvores, animais, dos rios e das montanhas, que não tenho mais essa noção de que sou uma coisa distinta deles. Que a natureza é outra. Acho que sou parte disso, sinto isso de uma maneira carnal, corpórea. Muitas vezes, por exemplo, diante de uma árvore, não sei mais quem é a árvore, quem é o homem”. Para ele, cito ainda, “A natureza, como a poesia, é uma ameaça, ela pode aniquilar algo que é seu para fazer você se transformar em outra coisa”. A zona de “coesão impessoal da matéria” é certamente uma zona de metamorfose. Quando um poeta (seja Drummond, Fróes ou qualquer outro) retorna de tal gesto incisivo de deslocamento e de transformação com palavras imprescindíveis, a movimentação em direção ao “completamente outro que é todo outro” e a crítica ao exclusivo identitário humano podem ser mais facilmente pensadas e compartilhadas.

Em um dos livros para mim mais significativos publicados nos anos 1990, *Argumentos invisíveis*, anterior a *Chinês com sono* (em que está o poema “Observador observado”, anteriormente mencionado), Leonardo Fróes escreve aquele que me parece um de seus poemas mais bem sucedidos, “Introdução à Arte das Montanhas”:

Um animal passeia nas montanhas.
Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.
De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,
e só. Não sente fome nem saudade nem sede,
confia apenas nos instintos que o destino conduz.
Puxado sempre para cima, o animal é um ímã,
numa escala de formiga, que as montanhas atraem.
Conhece alguma liberdade, quando chega ao cume.

Sente-se disperso entre as nuvens,
acha que reconheceu seus limites. Mas não sabe,
ainda, que agora tem de aprender a descer.

Resumindo o que escrevi em outro lugar⁵, o poema começa com várias indeterminações de sentido: que animal é esse, que tipo de passeio é esse, que montanha é essa, o que vai acontecer a esse animal que passeia nas montanhas, como ele passeia...? Esse animal é um animal não humano ou é um animal humano? Sendo ele um animal humano, é ele um outro homem qualquer ou (lembrando que o poeta é afeito à ecologia, tendo sido um dos primeiros a escrever sobre o assunto em jornal no Brasil, e a caminhadas na mata) o poeta? Tendo ele morado em Secretário e, mantendo sua casa no local ao passar a residir em Petrópolis, eu mesmo já o encontrei casualmente no Pico do Açu com seus filhos, quando eu fazia a travessia Petrópolis-Teresópolis e eles subiam a montanha da região petropolitana. Se lhe interessasse apenas o aspecto autobiográfico de sentido restrito, por que o uso da terceira pessoa desse animal indefinido e não da primeira do singular?

Na indeterminação que abre essas e outras possibilidades sem as certificar, sabe-se apenas que um animal indefinido anda na montanha e que seu caminhar é árduo, requerendo muito do passeante, levando seu corpo a extremos. No acirramento de uma tensão entre a dor ou o cansaço e sua perseverança, subindo a montanha, persistentemente, seu rosto é machucado pela atividade, seu pulmão está no limite de seu trabalho. Sabe-se que, ao longo da dura empreitada, tal animal se transforma, sendo o movimento de tornar-se (um outro) de grande importância, já que, com ele, o poema findará. As exigências de transformações indicam que o poema começou e acabará no meio de um acontecimento, pois nem o começo nem o fim interessam ao poema do tornar-se. O tornar-se é sempre um meio e é a esse meio que o poema nos quer levar, introduzindo-nos nesta arte intermediária, a das montanhas. Apesar de interrompido, o último verso escrito se lança a um futuro oculto que permanece no campo potencial do poema enquanto a aprendizagem que ainda falta ao animal indefinido, induzindo-nos a imaginá-la, sem que possamos, en-

5 PUCHEU, Alberto. Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2010.

tretanto, finalizá-la. A aprendizagem – que falta – sustenta a própria falta, insuperável, na estrutura aberta do poema em seu fim (que não finda, já que, agora, uma vez lá em cima da montanha que subiu, um animal ainda tem de aprender a descer a montanha). Começando com um indefinido [*um* animal – grifo meu], assim, indefinidamente, ele (aparentemente) termina, sem fim, na latência da nova aprendizagem que tal animal ainda terá de fazer, mas que, no poema, não chega. O poema não tem fim, não alcança um limite em que tudo nele estanca. A sonoridade de seu último verso para, mas seus sentidos saltam no branco vazio de um futuro anunciado, em direção a um campo de possibilidades que permanece insistentemente aberto à ideia do poema. Também aqui a impotência desse animal (já não importa se humano ou não, importando justamente essa “qualquer coisa maior” que se dá na “coesão impessoal” entre humano e animal) e seu “não saber” estão decisivamente colocados.

Na entrevista mencionada, parecendo, ao menos de modo parcial e extrínseco ao poema, confirmar que tal “animal” seria o poeta, glosando o poema, Leonardo Fróes fala de sua “vivência” de subir montanhas: “Quando se sobe uma montanha, por exemplo, e se faz um extremo esforço além das possibilidades físicas de resistência, aquele arcabouço mental que achamos que nos constitui, e que na verdade são memórias ou preocupações, ou o conjunto das duas coisas, desaparece. Só se pensa na sobrevivência, em chegar lá com um mínimo de água, pois para não ficar mais pesado não se pode beber muita água. Dá uma sede enorme, uma fome enorme, mas o desejo de chegar ao cume também é enorme, e os limites são testados. E aí acho que a personalidade fica completamente amortecida. Como se milagrosamente ela pudesse ter deixado de existir. [...] Acho que o momento poético é exatamente igual a subir montanha. É o momento em que se atinge a plenitude do universo”. Nesse ultrapassamento dos limites em direção a um fora que, transformando-o, deixou sua personalidade momentaneamente suspensa, que pode ocorrer tanto na observação de um animal quanto na subida de uma montanha como na escrita de um poema, essa supravivência de uma zona de coesão com o animal ou de indiscernibilidade com a montanha, que havia anteriormente alavancado aquela “qualquer coisa maior” e que, ao fim de “Observador observado”, ganhara a tentativa de nomeação por “a glória, a beleza, o alívio, / coesão impessoal da matéria, a eternidade”,

recebe aqui a designação de “plenitude do universo”. Fiquemos com essa “coesão impessoal da matéria”, constantemente vivida e testemunhada pelo poeta, que cria uma zona de indiscernibilidade ou de indistinção ou de “coesão impessoal” entre homem e animal, entre homem e montanha, entre homem e natureza, entre homem e vegetal, entre homem e mineral...

No ensaio introdutório à tradução e seleção dos poemas de D.H. Lawrence feitos por Leonardo Fróes, seja por suas palavras ou por palavras de outros escritores e críticos, é também o sentido de “coesão impessoal da matéria” que comparece: “Ele parecia saber, por experiência pessoal, o que era ser uma árvore ou uma margarida ou uma onda que rebenta ou até mesmo a misteriosa lua’, disse Aldous Huxley [que, no fim da vida de Lawrence, diz mais à frente a introdução, foi um de seus amigos mais íntimos] ao prefaciá-las com emoção suas cartas, acrescentando que Lawrence era capaz de entrar na pele de um bicho para dizer em convincentes detalhes como esse bicho se sente e como, inumanamente, pensava”. É também essa “coesão impessoal da matéria”, esse entrar na pele de um outro, esse sentir e pensar inumanamente, que, no mesmo texto, mais à frente, é redito, pela citação de Jessie Chambers, uma das duas mulheres mais importantes de sua vida, que inspirou a Miriam em *Filhos e amantes*, retirada do livro de memórias *D.H. Lawrence, a personal record*, de 1935. Diz ela, via o ensaio de Leonardo Fróes: “Ele sempre foi para mim um símbolo de vida transbordante. Parecia ser capaz de entrar noutras vidas, e não só vidas humanas”. Lido desde hoje, torna-se então, extremamente significativo que Lawrence tenha usado o termo “vida nua”, “vida-nua-de-agora”, tão antes e em modo tão distinto do de Agamben, mostrando uma diferença imensa de pensamento entre a tradição de língua inglesa (lembro que Lawrence tem um excelente livro de ensaios sobre literatura estadunidense) e outras europeias. Em Lawrence, vinculada ao agora desconhecido, ao momento inapreensível, ao imediato inapropriável, ao instante enigmático que nos atravessa, a “*now-naked life*” comparece no poema “Terra incógnita”, traduzido por Fróes, para dizer a beleza maior, a liberdade da percepção, o que provoca o admirativo e, portanto, o poético:

Dentro de nós há vastas esferas de consciência que nunca
foram sonhadas

vastas sequências de experiências, como o arpejo de harpas
invisíveis,
das quais nada sabemos.
Quando o homem escapa do emaranhado de arame farpado
de suas próprias ideias e engenhos mecânicos
há um mundo maravilhoso e rico de contato e beleza pura e fluídica
e destemida percepção face a face da vida nua [*“of now-naked life”*]
de agora [...].

Que Leonardo Fróes intitule seu texto introdutório de “Lorenzo no cosmo”, explicando ao fim que David Herbert Richards Lawrence era “Lorenzo para os amigos mais íntimos”, que essa intimidade anunciada e revelada entre Fróes e Lorenzo seja estendida ainda ao fato de o poeta brasileiro ter dado o nome de um de seus filhos de Lorenzo em homenagem ao poeta inglês, mostra certamente a marca da poesia de Lawrence na de Leonardo e a admiração deste por aquele. Mas não só isso. Desses casos poéticos vistos até agora (assinados por Michael McClure, Jack London, Emily Dickinson, Henry David Thoreau e Leonardo Fróes), poderia ser dito o que, no livro mencionado, Gabriel Giorgi afirma acerca do “gesto comum” que atravessa sua abordagem do material literário a que recorre: “o que faz com que o animal perca muito de sua natureza figurativa e de sua definição formal, voltando-se antes a uma linha de desfiguração: menos a instância de uma forma reconhecível, de um corpo diferenciado e formado, do que um umbral de indistinção, um corpo de contornos difusos que conjuga linhas de intensidade, de afecto, de desejo que não se reduzem a uma, por assim dizer, ‘forma-corpo’. Menos, pois, a instância de ‘representação’ do que de uma captura de forças, o animal nestes textos parece exceder e eludir toda figuração estável – transformando-se em uma instância que, desde a corporalidade mesma, protesta contra toda figuração, forma, representação, reclamando modulações e registros estéticos que permitam captar e codificar *esse* singular que passa entre os corpos e que resiste à toda classificação a todo lugar predefinido. Trata-se, então, de pensar os modos em que o animal transforma as lógicas de sua inscrição na cultura e nas linguagens estéticas, interrogando, ao mesmo tempo, uma reordenação mais ampla de corpos e de linguagens da qual essa nova proximidade do animal dá testemunho. Em outras pa-

lavras, trata-se de ver como a redefinição do animal ilumina ‘retóricas’ do corporal e do vivente mais amplas do que, por sua vez, refratam uma imaginação biopolítica dos corpos.// O animal perde a nitidez de sua forma; perde, dir-se-ia, contorno; fundamentalmente, o animal deixa de ser a instância de uma ‘figura’ disponível retoricamente, de um tropo (tal foi sua ‘função’ cultural ou estética fundamental) para se voltar a um corpo não-figurativo, não-figural, uma borda que nunca termina de se formar: *o animal remete menos a uma forma, a um corpo formado, do que a uma interrogação insistente sobre a forma como tal, sobre a figurabilidade dos corpos. A crise da forma-animal é, assim, uma crise de certas lógicas de representação e de ordenação de corpos e espécies*. Claro que o que está dito em tal longa citação do animal vale igualmente para o humano, na medida em que se trata exatamente da criação de zonas de indiscernibilidades, de desguarnecimentos de fronteiras.

Até agora, foi dado um longo passo, ou um grande salto: do animal sub-humano, produzido pela zona nebulosa em que estão certo imaginário popular e os discursos totalitários, ao animal poético, propiciador ao humano de um “muito mais” ou de uma “qualquer coisa maior” pela zona de “coesão impessoal”, de fusão com o animal que também se é, à “vida nua”, à “agora-vida-nua” ou “*now-naked life*”...

*

Não sendo hora de parar a caminhada, é preciso seguir adiante, dando mais alguns passos ou alguns saltos que cabem ser dados por este animal no passeio que faço, ainda que, ao fim, eu ainda venha a ter de começar a aprender tudo de novo. Voltemos a “Um boi vê os homens”, de Drummond:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,

como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos – e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.

Enquanto que em McClure e em Leonardo Fróes foi visto o estabelecimento de uma zona de coesão ou de indiscernibilidade ou de desguarnecimento das fronteiras ou de porosidade entre o homem e o animal, no antrozoopoema de Drummond, com um ponto de vista de um bovino traduzido pelo poeta, a postura é terminantemente outra, trazendo à tona, no lugar de uma zona intervalar ou de indiscernibilidade ou de coesão impessoal que faz emergir “alguma coisa maior”, uma alteridade radical: os homens que se querem certos de sua exclusividade superior são colocados em questão pelo olhar bovino, pelo olhar inumano, pelo olhar an-humano, por esse “completamente outro”, por esse “mais outro que qualquer outro”, por esse “completamente outro que é todo outro” desde o qual, trazendo-o para si e se misturando a ele enquanto uma alteridade em experimentação, perdendo exatamente o “si mesmo”, o poeta escreve. A partir da interpretação provinda dessa alteridade, no caso, bovina, que interpela os homens, estes são percebidos em suas finitudes e fragilidades. Paradoxalmente – e certamente esta é uma das excelências do poema –, a impossibilidade de um boi existente falar por si na linguagem verbal humana acaba dando uma credibilidade muito maior à crítica ao

homem do que se ela fosse realizada por um humano qualquer. Quem fala no poema é exatamente quem não pode falar verbalmente em língua humana e quem não pode falar verbalmente na língua humana fala desde sua visão de mundo a respeito desse que, falante, já nasce com uma falta ou com uma falha que lhe é constitutiva. Deslocando-se para uma alteridade extrema, o poeta é, assim, o tradutor (traidor) de um modo bovino de pensar em uma maneira demasiadamente estrangeira para os humanos de modo geral, que precisam de seus intérpretes (traidores) para poder compreender senão o animal, ao menos, uma tradução (traição) de o quê um boi pensa dos homens. Eduardo Viveiros de Castro fala dessa tradução (traição) com sutileza: “Todos se recordam do dito de Wittgenstein: ‘se um leão pudesse falar, não seríamos capazes de entendê-lo’. Esta é uma declaração relativista. Já para os índios, eu diria, os leões – no caso, os jaguares – não apenas podem falar, como somos perfeitamente capazes de entender o que eles *dizem*; o que eles *querem dizer com isso*, entretanto, é outra história”. Quanto aos poetas, eles parecem capazes de traduzir (trair) alguma possibilidade contida no que um boi diz em sua língua bárbara, assegurando a impossibilidade de se saber o que eles “*querem dizer com isso*” que permite a leitura-escrita dos poetas.

Que, no Brasil e, em especial, para alguns mineiros, acostumados ao convívio com eles nas fazendas e pelos sertões, os bois falam em um modo deles, tornando-se audíveis e compreensíveis para todos pela tradução e interpretação de seus poetas, cujas traduções e interpretações se confundem com invenções (“invenções só lá dele[s] mesmo[s], coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar”), e não com representações que nos dariam acesso aos bois levando-nos a nos apropriarmos deles, testemunha “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa, publicado, em 1946, em seu livro de estreia, *Sagarana*, cinco anos antes, portanto, de *Claro enigma*, livro de 1951, em que se encontra o poema de Drummond, trazendo muitas afinidades com o respectivo conto:

Que já houve um tempo em que eles conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem

entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?!

– Falam, sim senhor, falam!... [...]

[...]

– [...] Mas, e os bois? Os bois também?...

– Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo.

Se, ainda hoje, hoje em dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali, e em toda parte, os animais e, sobretudo, os bois, falam em um modo deles, eles precisam certamente da tradução e da interpretação inventivas dos poetas para serem entendidos por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um. Esse entendimento, é bom ressaltar, ainda como no conto de Rosa, nos leva, depois, a “recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto por ponto”, que é a maneira em que, ainda segundo o conto, o pensamento e o contar “assim até fica[m] mais merecido[s]”. É, então, pelos poetas (no sentido amplo dessa palavra) que, hoje em dia, se escuta as conversas dos bois, traduzindo ou recontando diferente e por acréscimo (como quem conta um conto aumenta um ponto) suas falas atualmente bárbaras e suas maneiras de ver os homens, pensando-as. No conto de Rosa, um dos bois afirma ser a criança quem pensa quase como os bois, podendo entendê-los melhor do que os homens, que, de modo geral, não os entende; o vínculo entre poetas e crianças, entre o mundo poético e a infância é notório e, na estória, o modo de chamamento bovino da criança, além de mostrar como os bois veem a criança, mostra, igualmente, o devir bovino dela:

– O bezerro-homem sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda nossa conversa.

Chegando ao fim do conto, esse “ainda mais perto” entre criança e os bois se intensifica quando estes negam seus nomes em nome do “enorme”, do “grande e forte”, e o boi Dançador diz ser ele próprio Tião,

Tiãozinho, a criança, mostrando esse devir criança dos bois e o devir bovino da criança. Entender o boi seria se apropriar dele, acessá-lo, e é disso que o boi Dançador tem medo que a criança possa fazer, mas criança não faz isso, criança não se torna senhor de ninguém, criança devém outro, um outro inapropriável.

No título “Um boi vê os homens”, a linguista Lilian Ferrari chama atenção para um boi indefinido e qualquer que, em sua diferença e singularidade, percebe os limites do que nos homens constitui sua definição, seu mesmo e sua generalidade, salientando ainda ser tal recurso que “garante a imprecisão necessária para que a compreensão do ponto de vista boi/poeta se sustente”. Entrando em um devir bovino, fazendo a experimentação desse devir, mesclando-se, ao outrar-se, com o bovino que é um outro, descentrando-se e se alterando com ele, ao conseguir assumir (poeticamente, ressalta-se, ou seja, imprecisamente) o ponto de vista de um outro que é o referido animal em mesclagem com o poeta, este, ou melhor, o boieta, nos deixa ser vistos e pensados por um boi, por um indeterminado, por um inapreensível por nós que é externo a nós e, ainda, nos constitui. O boieta que fala no poema se coloca como um ponto intermediário impreciso de experimentação entre homens e bovinos. Se um boi é habitualmente inacessível aos humanos, se os homens são inacessíveis a si mesmos, Ferrari percebe que o poema “abre dupla possibilidade de ponto de vista. Por um lado, o título – ‘Um boi vê os homens’ – sugere que se trata do ponto de vista de um boi, por outro lado, quem de fato escreve é o poeta. Trata-se, portanto, de um caso de mesclagem de pontos de vista, em que o poeta vê os homens pelos ‘olhos’ do boi. Ou melhor, o poeta vê os homens pelos ‘olhos’ do boi-poeta. É a partir daí que se constituem os espaços contrafactuais em que a humanidade se apresenta como inapelavelmente carente de ‘atributos essenciais’”.

Dizia no início que, ao invés de estarem ancorados na exclusividade do excesso especial tardiamente atribuído ao homem enquanto animal ígneo, animal técnico, animal linguageiro, animal racional, animal conhecedor, animal político, animal extático, animal erótico ou qualquer outro dos muitos acréscimos usados para demarcar seu afastamento dos outros animais – que, apesar de tudo, nunca conseguiu ser completamente atingido –, ambos os textos poéticos então conjuntamente citados conferem ao homem uma carência, uma falta, uma privação, um vazio,

um não saber e uma inadequação que o coloca em desvantagem frente a outros animais. No poema de Drummond, a falta, a carência, a privação, a pobreza e o vazio são constitutivos da leitura que a mesclagem entre o poeta e o boi (o boieta) faz dos homens e vão sendo mostrados em planos distintos do poema. Nele, a ignorância – a ser assumida – do homem acerca de si e de sua relação com a natureza e com os animais é salientada. Em um primeiro plano imediatamente direto, nos versos 3 e 4, está escrito que “[...] Certamente, falta-lhes/ não sei que atributo essencial [...]”; do verso 19 ao 21, é dito: “[...] o translúcido/ vazio interior que os torna tão pobres e carecidos/ de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme”. Tanto no primeiro exemplo quanto no segundo, o *enjambement* do terceiro para o quarto verso e o do vigésimo para o vigésimo primeiro são intensivos. Eles estão ali para, pela interrupção do fim do verso, deixar o leitor na pausa que atribui a marca do homem à falta do que lhe seria mais essencial e à carência que, com o vazio interior e a pobreza, ficam ecoando em suas suspensões. Depois de a ênfase dada à falta e à carência, aprendemos que falta exatamente aos homens um “atributo essencial” qualquer (a corroborar a falta anunciada) e que, de seu vazio, de sua pobreza e de sua carência, eles sentem necessidades de emitir “sons absurdos e agônicos”, derivados de seus desejos e afetos, que, entretanto, solitários, inconsequentes, nervosos e destrutivos, “[...] se despedaçam e tombam no campo/ como pedras aflitas e queimam a erva e a água”. Por essa falta, por essa carência, por essa pobreza e por esse vazio constitutivos, aos homens, apenas a ânsia, o provisório e o superficial, a “impossibilidade de [eles] se organizarem em formas calmas,/ permanentes e necessárias”. Assumir essa falta, que confere a ignorância que o homem tem de si e do animal, é uma das determinações do poema, sendo importante frisar o fato de ser um animal quem demarca uma não essencialidade humana ou de ser por ele que ela é demarcada, como se o poema dissesse ao homem que nada do que é humano lhe é (ao homem) íntimo.

Em um segundo plano do poema, além de um traço da essencialidade de que os homens são privados, a falta, a carência e o vazio se mostram de modos parciais. Inquietos, os homens estão “[...] sempre esquecidos/ de alguma coisa”, “[...] não escutam/ nem o canto do ar nem os segredos do feno”, “[...] parecem não enxergar o que é visível/ e comum a cada um de nós [...]”, “Nada nos pelos [...]”, “e como há neles pouca montanha”.

Os elementos da negatividade se fazem presentes na memória, que eles não têm, e nos sentidos, contemplados pela (falta de) audição, pela (falta de) visão e pelo tato (nadificado). De novo, sobretudo nos dois primeiros exemplos, os *enjambements* intensificam a ideia que está sendo apresentada, mostrando, pela quebra, que o fato de sermos esquecidos e de que não escutamos se tornem praticamente absolutos, não precisando nem mesmo dos complementos, que, entretanto, virão. Nessa absolutização da falta demarcada pelos *enjambements*, esse segundo plano do poema se confunde com o primeiro, podendo ser, ainda, o desdobramento daquele naquele mesmo plano. Com a falta do essencial e dos sentidos precários (beirando a inexistência), ao invés de sermos os mais do que valorizados animais políticos, somos incapazes de enxergar o “comum a cada um de nós”, incapazes de fundar, conseqüentemente, uma comunidade, apesar do que poderia parecer à primeira vista. Invertendo a constantemente retomada leitura heideggeriana por filósofos e outros comentadores, aqui, não é o animal quem tem pouco mundo, mas os homens que têm “pouca montanha”.

No alto aproveitamento linguístico que faz do poema, Lilian Ferrari salienta que as negações que marcam “a inexistência de determinadas características na entidade observada [...] sugere que aquele que observa apresenta essas características. É possível inferir, portanto, que há um ponto de vista implícito, a partir do qual é natural escutar o canto do ar e os segredos do feno, enxergar o que é visível, ter muitos pelos e se organizar em formas calmas, permanentes e necessárias”, acrescentando ainda que “aquele que estabelece os julgamentos comparativos é forte, calmo e lento, expressivo em várias partes do corpo, alegre e transparente, com extremidades resistentes, úmido, retilíneo, rico e sem carências”. É bem verdade que tais características são inferências e sugestões – jamais revelações convictas – a partir de quem, no poema, permanece resguardado, parcialmente revelado, como dito, apenas por inferições e sugestões. De modo similar, um dos bois de “Conversa de bois” afirma em certo momento: “O nosso pensamento de bois é grande e quieto... Tem o céu e o canto do carro... O homem caminha por fora. No nosso mato-escuro não há dentro e nem fora...”. Em Drummond e em Rosa, o homem caminha por fora, jamais se assegurando da perspectiva dos animais sobre eles mesmos, que, entretanto, os contamina.

Contrariamente ao imaginário popular e ao discurso autoritário pelos quais este texto foi iniciado, a colocação tensiva entre a sugestão ou inferência da plenitude animal e a afirmação taxativa da carência humana é uma das questões que retornam em alguma poesia do século XX, designando o homem, como no poema “*Snake*”, do admirável *Birds, beasts and flowers* de D.H. Lawrence, de “*the second-comer*”, o segundo a chegar, o que chega depois, o que, diante da primazia do animal que chega antes, chega depois (não, enquanto sua suposta imagem, de Deus, mas o que chega depois) da cobra à canaleta de água, ou seja, o que chega depois dos animais que chegaram antes, o vindo após a cobra e após os animais que o antecederam, o vindo após a serpente que, surpreendentemente, vem beber água na mesma canaleta que o eu dito do poema chegando antes dele, o vindo após a queda do paraíso e vindo após outra queda, a provocada por Darwin, ratificando, em diferença, a primeira. No seminário *La bête et le souverain*, demandando uma ética e uma moral correspondentes – e esse traço é lido no poema “*Snake*” de algum modo contra o “domínio” bíblico –, “*the second-comer*” é o que simplesmente chega depois de um outro, ressaltando que esse outro, entretanto, é o outro “*quel qu’il soit*”, o outro quem quer que seja, quem quer que seja o outro é um outro, um outro que chegou antes, um outro de quem se chegou depois, independentemente de “sua dignidade, de seu preço, de seu estatuto social”. Enquanto em “*Snake*” chega-se tardiamente, literalmente depois da serpente, em outros poemas de Lawrence, essa secundariedade continua, ainda que de modo distinto, a retirar o homem de seu lugar primeiro e privilegiado, colocando-o em posição desconfortável diante de outros animais. Em “*Lizard*”, “Lagarto”, Lawrence determina essa secundariedade do homem caracterizada pela falta que lhe é constitutiva em contraposição à plenitude do lagarto:

*A lizard ran out on a rock and looked up, listening
no doubt to the sounding of the spheres.
And what a dandy fellow! The right toss of a chin for you
and swirl of tail!*

*If men were as much men as lizards are lizards
they'd be worth looking at*

Em tradução de Mário Alves Coutinho:

Um lagarto saiu de uma rocha e olhou para cima, escutando
sem dúvida o som das esferas.
Que criatura elegante! O correto jogar do queixo para você
e o torcer da cauda!

Se homens fossem homens como os lagartos são lagartos,
valeria a pena olhar para eles.

Do mesmo modo, com igual formulação, em “Flowers and men”, a secundariedade se expande ao vegetal: “Flowers achieve their own floweriness and it is a miracle./ Men don’t achieve their own manhood, alas, oh alas! Alas! [...]” (Mário Alves Coutinho traduz: “As flores conquistam sua própria florescência e é um milagre./ Os homens não conquistam sua própria humanidade, ai de mim!”). Como se juntasse as ideias dos dois poemas anteriormente citados, em “*Morality*”, tanto os animais quanto as flores demarcam a precariedade do homem: “Man alone is immoral/ Neither beasts nor flowers are [...]” (na tradução de M.A.C., “Somente o homem é imoral/ Nem os animais nem as flores o são.”).

A relação de Lawrence com os animais e vegetais provém da crítica de um tempo de autocentramento dos homens, de um tempo em que os homens olham para os homens sem que ninguém mais consiga ver, de um tempo em que os homens, ainda segundo o poeta, quiseram triunfar sobre seus próximos até, como agora, estarem cansados deles e, com tudo perdido, como afirma no poema “*Dies Irae*”, cada palavra ter se tornado nauseante, morta:

[...] Our epoch is over,
a cycle of evolution is finished,
our activity has lost its meaning,
we are ghosts, we are seed;
for our word is dead
and we know not how to live wordless [...]

Em tradução de Mário Alves Coutinho:

[...] Nossa época acabou,
um ciclo da evolução chega ao fim,
nossa atividade perdeu seu significado,
somos fantasmas, somos sementes;
nossa palavra está morta
e não sabemos como viver sem palavras [...].

Em um tempo de palavras mortas, em um tempo de mundos mortos, em um tempo *wordless* e, acrescento, *worldless* (*mountainless*, diria o poema de Drummond a respeito dos homens), como fazer a experiência do sem palavras, como experimentar, mais uma vez, uma infância, uma alteridade, uma ignorância radical⁶? Em um tempo em que se trata de fazer a experiência do sem palavras, da experiência da ausência do que nós, humanos, entendemos por palavras, certamente, os animais, *álogon*, têm muito a nos dizer através de suas ausências de nossas palavras e dessa possibilidade encontrada, que lhes é hospitaleira: pela tradução dos poetas que mostram que, se os animais não têm palavras como as nossas, tendo-nos levado a chamá-los de *álogon*, ainda assim, eles têm uma outra língua, bárbara, aberta tão somente a invenções, traduções, traições, sugestões, inferições, que garantam sua inacessibilidade e inapropriabilidade.

Se, como nos poemas de Lawrence, no poema de Drummond, se tem a inversão da história filosófica preponderante, ou seja, se os homens são apresentados enquanto carentes e os bovinos podem, ao menos temporariamente, ser inferidos enquanto plenos, se um animal tem, ele mesmo, características que faltam aos homens, é certo que, de sua alteridade, ainda assim, em agenciamento ou mesclagem com o poeta, por sua tradução e traição, ele fala, um boi é uma instância que leva o homem a se separar de si pela alteridade que lhe é constitutiva, mesmo tendo um boieta por motivo de tal segregação. Esse alavancar de alteridade ou esse ponto intermediário que cinde os homens levando-os a se colocarem na cisão que os projeta ao fora de si e, conseqüentemente, à

6 No poema “Conceit”, “Presunção”, aparece, como em muitos outros momentos, essa derrocada do conhecimento: “And I am not interested to know about myself any more, / I only entangle myself in the knowing” ((Em tradução de Mário Alves Coutinho, “E não estou mais interessado em saber sobre mim, / Somente embaraço a mim mesmo no conhecimento”))

ausência de saber sobre si, parece ser a consequência maior do poema que toma o próprio do homem como ausente e inapreensível. Fora de si, ou seja, fora do humano, e fora, igualmente, do animal, fora da linguagem e fora de sua ausência, fora do espiritual e fora do corporal, fora do sobrenatural e fora do natural, fora do cultural e fora do natural, fora do simbólico e fora do biológico, fora do político e fora do apolítico, fora do inteligível e fora do sensível, fora da liberdade e fora do determinismo, fora daquele que supostamente é desvelado e fora daquele que supostamente se mantém velado, fora do jogo do pensamento que confere o ser de tudo o que é – dentro apenas de, como nomeia Agamben, uma “zona de não-conhecimento” ou de uma “zona de in-conhecimento” ou de uma “zona de ignoscência” que, sobretudo, a poesia e uma filosofia poética preservaram e preservam, de algum modo, como o que Derrida chama de “completamente outro”, de o “mais outro que qualquer outro”, de o “completamente outro que é todo outro”.

Drummond, entretanto, não para aí, indo mais longe. O verso final do poema traz o que era inteiramente inesperado; a surpresa imediatamente explícita é o fato de ser a primeira e única vez em “Um boi vê os homens” que, de modo direto, o respectivo animal não fala dos homens, mas, na utilização da primeira pessoa do plural, muito para além das inferências e sugestões anteriores, diretamente de si e dos bovinos de modo geral. Se, ao longo do poema, atravessamos o modo como ele vê os homens, agora, ao seu fim, com esse modo já sabido pelo leitor, o que um boi fala de si e dos bovinos? O último verso intensifica ainda mais o vazio ignoscente dos homens ao torná-lo epidêmico, ou seja, ao fazer com que, diante dele, diante dessa presença humana tão fragilizada, incapaz e infeliz, um boi seja tomado por uma dificuldade de permanência em seu próprio modo de ser: apesar de os bois não saberem dos desejos e dos afetos humanos (sobretudo, de seu amor e de seu ciúme), eles sabem que, diante da carência, da falta, da privação, da pobreza e do vazio humanos, “e difícil, depois disso, é ruminarmos nossa verdade”. Antes de o poema acabar, ele anuncia que há ainda algo a ser dito, um acréscimo, determinado pelo “e” e pelo “depois disso”. Se os homens vêm depois dos animais, quando estes vêm depois daqueles que vieram depois dos animais, se torna difícil a digestão de suas verdades. Difícil para os bovinos digerirem sua verdade depois disso, depois de tudo o que foi

dito sobre os homens. Ao fim do poema, a partir da carência dos homens, parece que, do ponto de vista do boieta, desse impossível tornado possível, desse incomum mesclado entre homens e animais que não é mais nem homem nem animal, também os bovinos passam a ter dificuldades de lidar com suas verdades e plenitudes, como se, ruminando a vida dos homens, de algum modo, finalmente, ainda que a contrapelo, empáticos a ela, ou melhor, contagiados por ela, eles se transformassem naqueles que, com suas verdades perdidas, também passam a ter de ruminar seus vazios, faltas, pobreza, carências e desconhecimentos. No diagnóstico que fazem dos homens e na assunção final de uma falta mútua de qualquer atributo essencial, bois (animais) e humanos carecem de um sentido que lhes seja constitutivo e, neste sentido, apenas na falta, findam por compartilhar uma zona de indistinção. Disponível a eles, comum a eles, apenas, e sobretudo, uma privação, a privação de qualquer essência positivada, a privação de terem de ruminar a miséria do que jamais vem para o âmbito do sentido, a miséria que escapa à possibilidade de verdade. Os homens não sabem, nem os bois. Se ao fim do poema não há uma diferenciação do animal a partir do homem (supostamente excessivo), eis a indiferenciação entre o animal humano e o não-humano, que não é dada, entretanto, *a priori*, mas alcançada, enquanto percurso, ao fim do poema, quando um não saber radical (a ausência da verdade de humanos e bovinos) se sobrepõe ao previamente sabido.

Com a epígrafe de Guimarães Rosa retornando para fazer os bois de seu conto conversarem com um boi do poema de Drummond, poderia trazer igualmente para essa conversa em que bois veem os homens – e a si mesmos – o que Derrida, na décima sessão de seu curso *La bête et le souverain*, no dia 6 de março de 2002, diz de Paul Celan, retirando a majestade ou a soberania da poesia na medida em que ela, pensando os limites do saber e conseguindo dele escapar ou ultrapassá-lo, “suspende a ordem e a autoridade de um saber assegurado, seguro de si mesmo, determinado e determinante”: “É como se, depois da revolução poética que reafirmava uma majestade poética para além ou por fora da majestade política, uma segunda revolução, que corta a respiração ou a leva ao encontro do todo outro, viesse tentar ou reconhecer, tentar reconhecer, ver, sem nada conhecer nem reconhecer, tentar *pensar* uma revolução na revolução, uma revolução na vida mesma do tempo, na

vida do presente vivo. Esse discreto, inaparente, minúsculo e microscópico destronamento da majestade excede o saber. Não para homenagear qualquer obscurantismo do não-saber, mas para preparar, talvez, uma revolução poética na revolução política e, talvez assim, uma revolução no saber do saber” [p. 366].

Com homens e bois imersos na privação, com ambos na impossibilidade de terem um próprio ou um atributo essencial a ser ruminado, com ambos vivendo uma dificuldade de verdade, não havendo ao fim uma cesura biológica nem comportamental nem cognitiva especial demarcada para uma mútua exclusão, o poema de Drummond, *avant la lettre* ou lido desde hoje, passa ao largo da proposição agambeniana que diz: “O homem é o senhor da privação porque mais que qualquer outro ser vivo ele está, no seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele está, também, destinado e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder de agir é constitutivamente um poder de não-agir e todo o seu conhecer um poder de não-conhecer”. Em Drummond, ao fim do seu poema, não apenas o homem não é “o senhor da privação” nem, muito menos, ele o é “mais que qualquer outro ser vivo” nem, tampouco, ele é o único a ter um “poder de não-conhecer”; nele, sem qualquer tipo de senhoria, homens e bois, homens e animais, estão igualmente abandonados à privação e ao não conhecimento, fazendo com que homens e animais estejam do mesmo modo destinados à impotência que lhes cabe, da qual não podem fugir. Escapando igualmente das perspectivas antropocêntrica e zoocêntrica, o poema de Drummond critica a tradição tanto por ela ter caracterizado os animais a partir de alguma prevalência biológica que lhes determinaria quanto por tê-los caracterizado a partir do que, comparativamente aos homens, lhes faltaria, enquanto aqueles teriam um excesso, além do fato de criticar igualmente qualquer atributo essencial dado pela tradição aos humanos e aos animais.

Em um texto clássico sobre o assunto, John Berger coloca esse desconhecimento mútuo entre humanos e animais a partir do olhar recíproco como a surpresa similar, ainda que não idêntica, que um sente pelo outro e em cada um: “o animal escrutina-o [o homem] através de um abismo estreito de não compreensão. Por isso, o homem pode surpreender o animal. E o animal – mesmo o domesticado – também pode ainda surpreender o homem. O homem está olhando igualmente através de um

abismo similar, mas não idêntico, de não-compreensão. E é assim para onde quer que ele olhe. Ele está sempre olhando através da ignorância e do medo. Quando ele está *sendo visto* pelo animal, ele está sendo visto como seu entorno é visto por ele. Essa sua reconhecimento é o que faz o olhar do animal familiar. Ainda assim, o animal lhe é distinto e não pode nunca ser confundido com o homem. Comparável ao poder humano, mas nunca coincidente com ele, um poder é, então, adicionado ao animal. O animal tem segredos que, diferentes dos segredos das cavernas, montanhas e mares, são endereçados especificamente aos homens”⁷. Nenhuma identidade completa nem, tampouco, nenhuma oposição a priori entre animais e homens, mas, antes, algo incomum e por fora da linguagem (o abismo do desconhecimento) se torna prioritário e decisivo.

O incomum do desconhecimento mútuo, desconhecimento distinto que uns têm dos outros, ofertado pela surpresa que uns podem provocar nos outros, abre um abismo entre os seres vivos, desde o qual foi descoberto que não fazemos a experiência nem mesmo de um único espaço e de um único tempo; nascido em 1864, o zoólogo estoniano Jakob von Uexküll coloca esse desconhecimento da seguinte maneira: “só por excessiva leviandade alimentamos a ilusão de as correlações do sujeito, outro que não nós, com as coisas do seu mundo-próprio existirem no mesmo espaço e no mesmo tempo que as que nos ligam às coisas do nosso próprio mundo humano. Esta ilusão é alimentada pela suposição da existência de um mundo único em que todos os seres vivos estão encerrados”. Segundo tais palavras, a suposição de um compartilhamento de um mundo universal, em comum, é pura ilusão, ficção que criamos “porque recorrendo a essa mentira convencional conseguimos compreender-nos melhor uns aos outros”. Apesar de talvez ter sido melhor escrever “[julgamos que] conseguimos nos compreender melhor uns aos outros”, como a ilusão, a ficção ou a mentira nos provoca uma falsa compreensão convencional, a alteridade dos animais nos amplia o desconhecimento de cada um deles e de seu mundo, além do de nós mesmos, do de cada um de nós e do nosso. Se Uexküll propõe estudos dos planos da natureza viva através da investigação do que ele chama de “mundos-

7 No conto “Conversa de bois”, do livro *Sagarana*, Guimarães Rosa diz que a irara, a cachorrinha-do-mato “estava como que hipnotizada, pela contemplação do bicho-homem e pelos estalidos chlope-clape das alpercatas de couro cru”.

-próprios” dos animais, e se nós também temos os nossos⁸, é para que se possa ter uma possibilidade interpretativa – também no sentido musical, quer o biólogo – de tais mundos contraditórios, que, sem abdicar do paradoxo da impossibilidade de apreender o “completamente outro que é todo outro”, quer fazê-lo soar, não, ao modo dos músicos eruditos, em uma sinfonia admirável, mas, ao modo dos palhaços músicos, em ruídos de uma cacofonia. Ele próprio não designa seu estudo como um conhecimento factual, mas como “a mais interessante das tarefas” para alguém que descobre novas “interpretações”, incompletas, insuficientes, capazes de deslocar, colocando-as em questão, muitas das crenças que se tem dos animais, até porque, para ele, como finda *Dos animais e dos homens*, a natureza conserva-se vedada e inatingível a cada um e a todos dos mundos próprios. Ou como ele também diz, em *Doutrina do significado*: “Deve ser bastante a indicação de que, com todos os objectos que utilizamos, lançamos pontes que ligam a nossa pessoa com a Natureza, da qual, todavia, não nos aproximamos mas, pelo contrário, nos afastamos cada vez mais”.

Importante frisar que, ao dizer “recorrendo a essa mentira convencional conseguimos compreender-nos melhor uns aos outros”, Uexküll salienta que não apenas no que diz respeito à relação dos humanos com os animais, mas que mesmo na relação exclusiva entre os indivíduos humanos, ou seja, na relação que os humanos estabelecem com os próprios humanos, a suposta compreensão que se julga ter em comum não é senão a construção de uma mentira que, tornando-se aceita, faz-se convencional, confundindo-se então com o que se acredita verdade. É dessa maneira que, em 11 de dezembro de 2002, Derrida começa a segunda parte de seu curso *La bête et le souverain*: “Apesar dessa identidade e des-

8 Em *Doutrina do significado*, pode ser lido: “Seríamos constantemente induzidos em erro, se quiséssemos introduzir a medida-padrão deste nosso mundo na apreciação dos mundos dos animais. Poderia, no entanto, afirmar que toda a Natureza participa, como motivo, na formação da minha personalidade, no que respeita ao meu corpo e ao meu espírito — pois se não fosse assim, faltar-me-iam os órgãos para reconhecer a Natureza. Posso, porém, exprimir-me mais modestamente, dizendo: Eu participarei da Natureza, na medida em que ela me tenha feito intervir numa das suas composições. Eu não serei então exactamente um produto da Natureza toda, mas apenas o produto da natureza humana, para além da qual me não é dado possuir qualquer conhecimento. Tal como a carraça é apenas um produto da natureza da carraça, assim também o homem permanece ligado a sua natureza humana, da qual cada indivíduo vem, por sua vez, a resultar”.

sa diferença, nem os animais de espécie diferente, nem os homens de cultura diferente, nem nenhum indivíduo animal ou humano habitam o mesmo mundo que um outro, tão próximos ou semelhantes sejam esses indivíduos vivos (humanos ou animais), e a diferença de um mundo a outro permanecerá sempre intransponível, a comunidade do mundo sendo sempre construída, simulada por um conjunto de dispositivos estabilizantes, mais ou menos estáveis, e jamais naturais, a linguagem em sentido amplo, os códigos de traços sendo destinados, em todos os vivos, a construir uma unidade de mundo sempre desconstrutível e em nenhuma parte e nunca dada na natureza. Entre meu mundo, o 'meu mundo', o que eu chamo 'meu mundo', e não há outro para mim, todo outro mundo fazendo parte dele, entre meu mundo e todo outro mundo, há antes o espaço e o tempo de uma diferença infinita, de uma interrupção incomensurável em todas as tentativas de passagem, de ponte, de istmo, de comunicação, de tradução, de tropo e de transferência [...]. Não há mundo, não há senão ilhas”.

Com o espanto da aporia poética trazida pelo poema de Drummond, ampliada ainda mais em seu fim, a assunção de nossa ignorância como necessária ao pensamento que acolhe, no vazio, na falta e na carência, a inacessibilidade e a inapreensibilidade do que, muito precariamente, se chama tanto de animal quanto de homem, sem que se tenha um nome adequado para cada um, sem que se tenha um nome adequado para esse fora de um e de outro, sem que se tenha um nome adequado para essa alteridade radical e para esse incomum, que, aqui, via o poema de Drummond, ferindo as normas da língua, sob o preço de uma estranheza e sob o risco de uma ridicularização, como pareceu necessário, foi chamado de boieta. Referindo-se a um boi e a um poeta, boieta é o fora do homem e o fora do boi, o outro do homem e o outro do boi, o boi que fala poeticamente, o boi que fala a falta de um atributo essencial aos homens e, ao fim, também a eles. No fim das contas, sem suas verdades que faltam, tanto o boi quanto os homens são impotentes em atribuir algo de essencial a si e ao outro. Como diz o boi Canindé do conto de Guimarães Rosa, “O homem não sabe”. Nem os bois.

*

Derrida está certo em dizer que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, [...] ao pensamento poético”. Do mesmo modo que a desconstrução é, nesse sentido, sobretudo, poética, a “teoria de *animot*” é, necessariamente, uma teoria poética, uma teoria que escapa dos pressupostos da representação em direção a um pensar performativo, que se constitui declaradamente como interventivo; nela, (1) os animais não se dizem no definido do singular genérico (“o Animal”), mas na diferença plural (a homofonia *animaux/animot*), (2) destaca-se que o pensamento que leva o animal ou os animais em conta é um pensamento que se dá obrigatoriamente em palavras, sendo o animal ou os animais uma denominação humana, ficando eles resguardados no que deles se fala, (3) não se trata de restituir a palavra aos animais, como se eles falassem deles, nem, tampouco, de pensar como privação sua ausência da possibilidade das palavras ou dos nomes. Para além de uma espécie, de um indivíduo e de um gênero, para além da facilitação exagerada de um “duplo clone”, *animot* é uma palavra para uma “irredutível multiplicidade de viventes mortais”, palavra para dizer o que, heterogeneamente, pode se dizer dos animais por fora dos estereótipos, palavra para dizer, a partir deles, sem acessá-los, os sentidos variantes, palavra para deixar que possibilidades dos animais ganhem palavras sem deixá-los aprisionados nelas, palavra, portanto, em movimentação do domesticar, do amansar, do adestrar, do docilizar, do disciplinar e do domar em direção a, sabendo que animal é “uma palavra, apenas uma palavra”, preservar os animais, os *animot*, e os homens, em sua inacessibilidade que, em Derrida, como nos poetas, dá tanto a pensar. Essa garantia da inapreensibilidade dos animais em *animot* leva Patrick Llored a entender o conceito de “*animot* como antítese radical do de animal. O *animot* é o vivente contendo nele o mais de realidade e de resistência contra toda vontade de empreendimento humano. O animal não é provavelmente nada mais senão uma projeção fantasmática do homem a respeito do vivente não humano. [...] Enquanto conceito norteador da filosofia animal derridiana, *animot* é uma recusa ética em busca de neutralizar os efeitos trágicos dessa fábula que o homem permanentemente se inventa tanto no plano ontológico quanto político quando pronuncia as palavras ‘animal’ ou ‘besta’. Ele é portanto um conceito negativo visando desconstruir essa violência que habita fantasmagoricamente

a linguagem humana e que se converteu em violência imunitária e auto-imunitária”.

O trabalho em favor da inacessibilidade dos animais pelas palavras, a garantia de que o dito sobre os animais (sobre os ~~animais~~) seja *animot*, leva o pensador francês, já na primeira sessão do seminário *La bête et le souverain*, a passagens que querem preservar “espinhosos problemas de fronteiras”. Dizendo, desde o começo, que, contra uma espetacularização do pensamento, de modo silencioso e discreto, quer falar ou escrever à *pas de loup*, ou seja, expressão que quer dizer algo como na ponta dos pés ou pé ante pé, mas que, em francês literal, seria em passo de lobo, e trazendo consigo a ambiguidade de *pas*, em francês, ser tanto passo quanto o advérbio de reforço da negação, Derrida afirma: “Se escolhi a locução que nomeia o ‘*pas*’ [passo, não] do lobo no ‘à *pas de loup*’, é indubitavelmente porque o lobo ele mesmo está aí nomeado *in absentia*, se se pode dizer, o lobo está aí nomeado onde não se o vê nem se o escuta vir; ele ainda está ausente, exceto seu nome. Ele se anuncia, apreende-se-o, nomeia-se-o, refere-se a ele, chama-se mesmo ele por seu nome, imagina-se-o ou se projeta sobre ele uma imagem, um tropo, uma figura, um mito, uma fábula, um fantasma, mas sempre em referência a alguém que, caminhando na ponta dos pés [‘à *pas de loup*’], não está aí, ainda não aí, alguém que não se apresenta nem se re(a)presenta”; e, um pouco depois, continua a passagem: ‘*pas de loup*’ [nenhum lobo] significa a ausência, a não-apresentação literal do lobo ele mesmo ao chamado de seu nome, de onde sua exclusiva evocação figural, trópica, fabulosa, fantasmática, conotativa: não há lobo [‘*il n’y a pas de loup*’], há não lobo [‘*pas de loup*’]. E a ausência desse lobo incapturável em pessoa de outra maneira que pela palavra de uma fábula, essa ausência diz ao mesmo tempo o poder, o recurso, a força, a astúcia, a astúcia de guerra, o estratagema ou a estratégia, a operação de domínio. O lobo é tão mais forte, a significação de seu poder é tão mais aterrorizante, armada, ameaçadora, virtualmente predadora do que em seus chamados, em suas locuções, que o lobo não aparece ainda em pessoa, mas apenas na *persona* teatral de uma máscara, de um simulacro ou de uma palavra, ou seja, de uma fábula ou de um fantasma”.

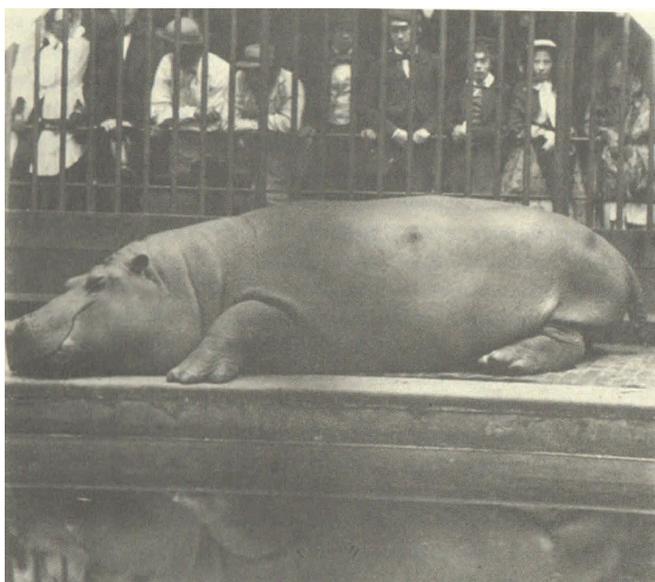
Animot é uma dessas palavras que, concomitantes a um diagnóstico, traça uma diferença discursiva, trazendo com ela um modo diferencial

de se pensar. O diagnóstico elaborado lê um dos sintomas da tradição, sobretudo, filosófica ocidental como “os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato de que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam ‘animal’ pudesse *olhá-las e dirigir-se* a elas lá de baixo, com base em uma origem completamente outra”. As negações da passagem indicam, implicitamente, o que se quer pensar diferencialmente como o segundo grupo discursivo, ou, ainda, em outras palavras de *O animal que logo sou*: “Quanto à outra categoria de discurso, do lado dos signatários que são antes de mais nada poetas ou profetas, em situação de poesia ou de profecia, do lado daqueles e daquelas que confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça”. Tanto Derrida quanto os poetas mencionados neste texto pertencem certamente ao último grupo, os daqueles que “se viram vistos pelo animal” tendo-o levado em consideração, os daqueles que tiram consequências do fato de um animal poder olhá-los, dirigindo-se a eles “com base em uma origem completamente outra”, os que “confessam tomar para si a destinação que o animal lhes endereça”.

*

No que está sendo chamado de uma “virada animal” [Álvaro Fernández Bravo], que poderia ser reescrita como uma “vi(ra)da animal”, os animais se fazem uma de nossas maiores aporias, uma de nossas maiores exclamações, uma de nossas maiores ignorâncias, uma de nossas maiores demandas em direção à alteridade que nos constitui e às múltiplas passagens ou interseções entre eles e os humanos, uma daquelas aporias mais aptas a provocar movimentos, pensamentos, poesia e modos de vida que se desejam mais abertos. As fotografias encontradas pela internet do Orana Wildlife Park, zoológico da Nova Zelândia, são indi-

cativas, revelando muito mais do que quereriam. Nelas, pode-se ver o que foi chamado de “*role reversal*”, papel reversível: no espaço aberto, porém visivelmente delimitado com cercas, em que os leões se encontram artificialmente encarcerados, os visitantes seguem em pé, amontoados, na parte de trás, toda gradeada, de uma caminhonete, enquanto, com eles, mas destacados à sua frente, tratadores dos animais os alimentam, fazendo com que os felinos subam em cima das grades da viatura e se apoiem nelas, chegando aparentemente o mais próximo possível daqueles que pagaram para os observar. Vendo as imagens, notando, inclusive, a semelhança dos uniformes dos tratadores com fardas de guardas, impossível não pensar que, prendendo os animais na ânsia de estarem supostamente perto deles, quem, nesse “papel reversível”, se encontram (mais) (auto-)enjaulados, mais apertados e vigiados são os animais humanos. Se a fotografia de 1852 do hipopótamo do zoológico do Regent’s Park (tirada por Don Juan Carlos, conde de Montizón, e presente no *The Photographic Album for the Year 1855*), provavelmente o primeiro desse animal visto na Inglaterra desde os tempos pré-históricos, lida por Álvaro Fernández Bravo, dá a ver que, em decorrência do posicionamento do olhar do fotógrafo, que se coloca dentro do espaço destinado ao mamífero anfíbio, tendo uma grade destinada a separá-lo dos humanos, cria a ilusão de que são os homens que “parecem enjaulados”,



no Orana Wildlife Park, não se trata de uma aparência sugestionada ou ilusionista, mas do fato de que quem está mais enjaulado nas fotografias são os seres humanos – também e sobretudo a eles (e não apenas à pantera) se refeririam agora os famosos versos de Rilke “Como se houvesse só grades na terra:/ grades, apenas grades para olhar” –, fazendo com que a requisição de “desenjaular o animal humano”, do professor e teórico argentino, ganhe contornos ainda mais dramáticos.



Como se vê, não se trata absolutamente de realizar uma reversão imaginária dos papéis garantida por um antropocentrismo que se preserva, mas da busca por alternativas para a perversa dualidade excludente entre o animal não humano e o humano que acredita ter a compreensão assegurada tanto de um quanto de outro. Pelo menos a poesia e a arte sabem que nosso tempo não se caracteriza pela validação das visões majoritariamente aceitas e sim pela busca de um pensamento de dentro do desconhecido, de um pensamento difícil de se fazer, de um pensamento por vir. O movimento de acolhimento dos animais ocorre indissolavelmente ao da alteridade em cada um dos seres humanos, ao não manipulável que há entre o que se chama de animais e o que se chama de humanos. No convívio mais próximo ou mais longínquo com animais,

no convívio com os afetos e pensamentos que eles provocam, no convívio com a íntima estranheza que sentimos neles-em-nós, no convívio com o não simbolizável e com o não interpretável, o que, em um momento ecozooautobiográfico, como um animal que logo soo, intitulei de “Incapturáveis”:

Desde criança, no Socavão, alguns dos sons que mais me
impressionam
são os dos bugios no alto das árvores das montanhas.
Dizem que eles emitem esses sons reverberantemente graves
quando se aproximam para encontrar água, quando a água falta
nas distâncias em que vivem. Não sei se é isso mesmo.
Sei, entretanto, que, apesar de frequentar o vale desde que nasci,
nunca os vi, que, mesmo que já os tenha escutado em bando muito
de perto
quando, uma tarde, caminhava pela mata,
eles jamais se ofereceram ao meu olhar
demasiadamente humano para eles.
Talvez eles estejam me ensinando um outro modo de conviver
com eles
desde o ponto de vista deles: que eu os ouça, mas não os veja.
É mais provável, entretanto, que eles não estejam me ensinando
nada,
que eles apenas estejam lá, vivendo a vida deles,
resguardando o afastamento necessário para suas sobrevivências
em modos minimamente possíveis, pacíficos, incapturáveis.
É mais provável ainda que, incapturáveis,
não seja nada disso do que digo o que ocorra com eles
enquanto, mais uma vez, escuto seus urros sobrepostos
zoando pela floresta dentro de mim.

Também escuto o que soa de mim (o que de mim caçoa), dando-me notícias do que, de mim, não soa, do que, de mim, não posso ver nem apreender, mas apenas deixar eventualmente soar nisto ou naquilo que soo. Se, no famosíssimo poema “Motivo”, Cecília Meireles escreveu que “Não sou alegre nem sou triste:/ sou poeta”, e se, no não menos famoso

conto “Uma galinha”, Clarice Lispector escreveu “[não era] nem alegre nem triste, [...], era uma galinha”, certamente há muito mais entre um poeta e uma galinha do que sonha nossa muitas vezes vã filosofia.

POESIA, FILOSOFIA, POLÍTICA

Em 1999, em matéria realizada pelo caderno *Mais*, da *Folha de São Paulo*, quando da morte de João Cabral de Melo Neto, o crítico e professor João Adolfo Hansen, talvez imbuído do luto pela proximidade do falecimento do poeta, afirmou: “Não tenho nada a dizer sobre a morte de Cabral, nem tenho o que dizer sobre os poetas brasileiros atuais. Alguns são razoáveis, outros nem isso, a maioria chatíssima, sem sangue nem nervo”. Em 2005, Alcir Pécora escreveu categoricamente que entre os “escritores contemporâneos [que] não cessam de aparecer [...], não há nada de relevante sendo escrito”, acrescentando ainda que “um ou outro (os melhores deles), com muita sorte, deixarão de escrever”. Em 2008, a professora e crítica Iumna Maria Simon escreveu um ensaio em que avaliava que “Por estranho que pareça, ou por tudo isso, uma época de tamanhas transformações e consequências sociais, como as das duas últimas décadas do século passado, não contou no Brasil com um ponto de vista artístico relevante da parte da produção poética. A poesia deixou de ser companheira de viagem do presente, deu as costas aos acontecimentos, os quais no entanto a afetavam no mais íntimo de sua capacidade criativa”. Mais à frente, mencionava “o ramerrão da produção [poética brasileira] contemporânea”. Em outubro de 2011, no número 61 da revista *Piauí*, Iumna Maria Simon repete a dose, falando, a partir de seu diagnóstico de uma “retradicionização” da poesia contemporânea (de uma “retradicionização frívola”, de uma “retradicionização desculpabilizada e complacente”, de um “ultradicionalismo”, de um “uso relutantemente crítico, ou acrítico da tradição”), da “novidade pouco entusiasmante da dinâmica recente da poesia brasileira”, de seu “estado de indiferença em relação à atualidade e ao que fervilha dentro dela”. Ainda em 2008, escrevendo sobre a “situação da poesia hoje”, Afonso Romano de Sant’anna abre seu texto afirmando que “A atual situação da poesia brasileira me lembra a palavra entropia”, querendo dizer com isso que, dada sua “dispersão poética”, como o universo, ela “vai desmilinguir-se entropicamente, e que não tem mais jeito”. Em fins de 2009, em resenha sobre livro de

Marcos Siscar, Paulo Franchetti fala das “pragas da literatura brasileira atual” e, em seguida, da “profusão de má poesia”. Em 2015, com um júri composto por Ferreira Gullar, Alberto da Costa e Silva e Cleonice Berardinelli, a Academia Brasileira de Letras preferiu não premiar nenhum livro de poesia publicado em 2014, achando que tais livros não estavam à altura do prêmio de cinquenta mil reais nem da dignidade da referida instituição nem da história de nossa poesia.

Tal clima criado por colocações como as mencionadas, de importantes formadores de opinião do meio literário, certamente estimula outras de críticos menos renomados que, quanto mais se afinam a um infrutífero desejo de polêmica, mais se afastam do conhecimento do que hoje se produz no país ou, pelo menos, da capacidade de pensar satisfatoriamente tal produção e o tempo que vivemos. Para dar mais um exemplo de tal postura gerada por um ressentimento em relação à poesia do tempo presente que leva a uma cegueira em relação ao nosso tempo, em conversa com Maurício Salles Vasconcelos significativamente intitulada “A Acanhada Produção Literária Contemporânea”, Luis Dolhnikoff afirmou: “Venho há algum tempo me referindo a certa pequenez generalizada que tomou conta da poesia brasileira. [...] leio e leio a poesia contemporânea e o que leio passa por meu cérebro como água em uma peneira. Praticamente nada fica de realmente marcante”.

Em todos esses casos, assim como o ditado popular afirma que “praga de urubu não mata cavalo gordo”, parece-me que o problema é muito menos da água do que da peneira. Em todos eles, o privilégio retrógrado de se estabelecerem como juízes da arte, ou seja, de se colocarem num suposto tribunal (Schlegel diria “seus tribunaizinhos”) e de desprezarem completamente, nesses momentos, o aspecto reflexivo de uma crítica que queira, em primeiro lugar, desdobrar intensivamente as potencialidades de criação da obra abordada. Chega a ser lastimável que tais críticos não se lembrem das palavras de Machado de Assis em “O ideal do crítico”: “A crítica, que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscrição em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento”. Parodiando o subtítulo do ensaio de Yumna Maria Simon na revista *Piauí*, parece ser esse descompasso entre a poesia brasileira e a contemporaneidade, não “o que [os poetas] fizeram com a poesia brasileira”, mas “o que [alguns críticos] fizeram com a poesia brasileira”. É

bem verdade que cada uma dessas posições mencionadas requereria um trabalho de compreensão e de diálogo, mas não é esse, de modo algum, o intuito aqui.

*

Em um momento em que o discurso corrente e, como visto, de parcela da crítica e de professores universitários de renome parece aceitar com tranquilidade a desatualização da poesia diante da incisividade de muitas forças midiáticas hegemônicas e, tentando convencer seu público da inocuidade maciça da escrita poética, de sua abundância mediana despropositada e de seu descompasso político em relação ao nosso tempo, um fato recente, dos mais assistidos em todo mundo, chamou-me atenção: na posse do primeiro mandato do atual presidente dos Estados Unidos, no dia 20 de janeiro de 2009, Barack Obama, seguindo uma tradição de alguns de seus antecessores, convidou a poeta Elizabeth Alexander para ler um poema escrito especialmente para a ocasião, “Praise song for the day”; antes dela, apenas Robert Frost, em 1961, na posse de John F. Kennedy, Maya Angelou, convidada por Bill Clinton em 1993, e Miller Williams, que, em 1997, leu na segunda posse de Clinton (Ruane, 2008). Se for lembrado que, apenas nos EUA, 38 milhões de pessoas assistiram a posse de Obama pela televisão, com mais de 140 milhões de acessos em sites que a transmitiam, e que bilhões de pessoas a acompanharam em tempo real pelo mundo afora, o que tal gesto significa? Que vontade é essa de fazer com que um poema, exatamente em uma solenidade política de grande impacto mundial, seja escutado por todos os cantos?

Sabe-se que Obama escreve poemas, com ao menos dois deles, escritos na juventude, podendo ser encontrados na internet, sabe-se que ele foi fotografado três dias após sua posse com o livro da poesia reunida do poeta caribenho Derek Walcott, vencedor do Nobel em 1992 (que, aliás, escreveu “Forty Acres” para o presidente publicando o poema no *New York Times*), e sabe-se que, como pode ser visto em vídeos no Youtube, realiza leituras mensais de poemas na Casa Branca com poetas convidados. No evento de 17 de abril de 2015, em que celebrava o fato de, nos EUA, o respectivo mês ser considerado o mês nacional da poesia, convidando poetas jovens e a mesma Elizabeth Alexander para lerem seus poe-

mas, ele diz, não sem senso de humor e de alguma maneira conjugando seus dois exercícios, que “presidente é um título legal, mas que antigo poeta de equipe também é um título excelente”; ainda com humor, afirma que iria ler um poema seu na respectiva noite, mas que Michelle, sua esposa, achou melhor não. Além disso, e, para aumentar a complexidade, não nos deixando saber se o texto que fala ou interpreta é escrito por ele próprio ou por um *ghost writer*, Obama diz as seguintes palavras acerca de como pensa a poesia: “Poesia importa. Como todas as artes, poesia dá forma, textura e profundidade de sentidos às nossas vidas. Ela nos ajuda a conhecer o mundo, ela nos ajuda a nos compreendermos, ela nos ajuda a compreender os outros, suas lutas, suas alegrias, os modos como veem o mundo. Ela nos ajuda a nos conectarmos entre nós. No começo era o verbo. Penso ser correto dizer que, se não tivéssemos poesia, esse seria um mundo muito limitado; de fato, não está mesmo claro se sobreviveríamos sem poesia. Como Elizabeth [Alexander] uma vez escreveu: ‘Nós nos encontramos em palavras, palavras/ espinhosas ou macias, sussurradas ou declamadas/ palavras para serem consideradas, reconsideradas’. Esse é o poder da poesia. Há momentos quando temos de ler um poema ou escrever um poema para entendermos algo que atravessamos, que sentimos ter experienciado. Por isso, frequentemente procuramos a poesia em grandes momentos, quando nos apaixonamos, quando perdemos alguém próximo de nós, quando deixamos para trás uma etapa da vida entrando em outra. Um bom poema pode fazer momentos difíceis se tornarem mais fáceis de serem sobrevividos e fazer bons momentos se tornarem ainda mais doces. Mas poesia não nos importa apenas como indivíduos; ela nos importa como povo. A grandeza do nosso país não está só no tamanho de seu exército, no tamanho de sua economia ou em quanto território ele controla – ela também é medida pela riqueza de sua cultura. E a América é América em parte por causa de nossos poetas, nossos artistas, nossos músicos, todos que compartilharam suas ideias e suas histórias e nos ajudaram a nos fazer o país vibrante, apaixonante e bonito que somos hoje. Não é qualquer nação que produz poetas como Elizabeth ou como Melland. Há partes do mundo em que poetas são censurados ou silenciados; não é o que fazemos aqui. Essa é uma das muitas razões pelas quais nós somos um lugar tão especial. Se você quiser entender América, então melhor ler algo de Walt Whitman;

se você quiser entender América, você precisa conhecer Langston Hughes. De outra maneira, você perderá algo de fundamental de quem nós somos” (OBAMA, 2015).

Sem sombra de dúvidas, vindas de um presidente, são belas palavras para a poesia, palavras que a potencializam como, individual, pública e politicamente, necessária ao nosso tempo. Sem sombra de dúvidas, é bela sua atitude perante a poesia. Obama parece de fato preocupado pela poesia, interessado por ela. Poderia tudo isso, entretanto, ser reduzido a uma mera questão pessoal? Tudo se restringiria ao fato de Obama ser poeta, ao fato de ele visivelmente ter grande interesse pela poesia? Como poderia, então, ser pensada essa articulação entre poeta e presidente do império mais poderoso do mundo? Conjuntamente com o que disse o presidente, que importância política tem o poema em nosso tempo? No mundo contemporâneo, qual a relação entre poesia e política? Qual a relação existente entre poesia e poder? Qual interesse do presidente do país mais poderoso do mundo em se mostrar também com a poesia e, de algum modo, por ela? Teria a poesia um poder tão garantido a ponto de dar credibilidade ao então novo presidente da nação mais poderosa do mundo? Ou, às avessas, é a posse do presidente e sua função que dão credibilidade ao poema fazendo-o ser escutado nos dias de hoje em todo o mundo? Para que o poema precisa ser escutado? Hoje, a poesia tem o que dizer ao mundo como um todo? Há algum poema capaz de levar seus dizeres aos mais diversos lugares e pessoas? O poema consegue intervir em nossos modos de vida? Ou seria exatamente por sua impotência no mundo atual que a poesia pode ser um dos raros lugares de crítica aos poderes, tornando-se, a contrapelo, o que os poderes devem escutar para ter suas forças questionadas e, ao menos, relativizadas? Tem o presidente dos Estados Unidos interesse em ter sua força questionada ou relativizada pela impotência da poesia?

Glosando “Praise song for the day”, poderia estender indefinidamente as perguntas: o título do poema revela uma aprovação em relação ao poder maior?; sua derivação religiosa estabelece um vínculo entre poesia, religiosidade e política?; tem o poema um caráter de demanda impotente frente ao poder maior?; o que o poema pode fazer nos dias de hoje e no dia da posse de Barack Obama é uma súplica em vão?; pode um poema ser de fato escutado pelo presidente dos Estados Unidos no

exercício de sua função?; pode um poema ser escutado pela maioria das pessoas?; em nosso mundo decadente, a poesia solicita que a palavra dos ancestrais seja mais uma vez ouvida?; a poesia aposta na possibilidade de encontros entre as pessoas a partir de palavras a serem consideradas e reconsideradas?; diante do perigo maior do mundo, é a poesia um berro diante do poder para dizer que precisamos encontrar um lugar em que possamos nos sentir enfim seguros?; é a poesia uma ajuda para conseguirmos caminhar por onde não vemos alternativas a serem seguidas?; se muitos morreram para que nossos dias pudessem chegar, é a poesia uma celebração dos nomes dos mortos que nos possibilitaram chegar até aqui?; a poesia é portanto um luto?; a poesia canta a luta de cada um nesse mundo violentamente antagônico a cada um de nós?; apesar de tudo, a poesia canta o amor que resiste?; é a poesia um modo de resistência?; é a poesia a possibilidade de uma palavra, esperançosa, nascer, para que possamos seguir em frente?; há algo, o que quer que seja, mesmo que de difícil apreensão, em tal gesto de se ler um poema na posse do presidente dos Estados Unidos, que parte da crítica especializada deploravelmente não conseguiria nem vislumbrar?

Longe de estarem resolvidas, todas essas questões a respeito dos vínculos entre poesia e política em nosso tempo revelam seus enigmas e complexidades. Para expandir ainda mais as dificuldades de todas essas questões, acrescento aqui um poema de outra poeta, dessa vez, de uma poeta árabe-norte-americana, Naomi Shihab Nye, filha de um libanês refugiado e de uma norte-americana, dirigido a outro presidente norte-americano, George Bush. O poema intitulado “Cartas que meu ‘presi’ não via enviar” foi publicado em 2008, ano em que ela fez uma intensa leitura dele no Dodge Poetry Festival, em Morristown, Nova Jersey. Ei-lo, em tradução de Ivan Justen Santana: “Caro Rafik, Sinto muito pela partida de futebol/ à qual você não vai mais, pois agora você/ não tem mais...// Cara Fawziya, Sabe, eu também tenho uma mamãe/ então posso imaginar o que você...// Cara Shadiya, Pense em seu pai/ versus a democracia, aposto que você escolheria...// Não, não, Sami, não é verdade/ isso que você disse no ato público,/ que nosso país odeia vocês,/ nós realmente apoiam os seu movimento/ pela liberdade,/ e é por isso que você não tem mais/ casa, nem família, nem vilarejo...// Caro Hassan, Se ao menos você pudesse ver/ a situação sob um ângulo mais abrangente...// Cara

Maria, Surpreende-me que você tenha/ o que aqui chamaríamos de um nome cristão/ já que você mesma.../ Cara Ribhia, Sinto muito por aquele ataque cardíaco,/ eu sei que deve ter sido difícil para você viver/ a vida inteira sob uma ocupação,/ estamos mandando somente mais algumas bombas agora/ para fortalecer seus opressores,/ mas algum dia esperamos que a paz reine na região,/ sinto muito que você não vai estar aí para ver...// Caro Suheir, Sem dúvida vozes foram feitas para se erguerem,/ você não percebe que estamos falando/pelos seus próprios interesses...// Caro Sharif, A violência é uma coisa errada/ a não ser quando somos nós que a usamos,/ por que é que isso não faz sentido...// Cara Nadia, Eu não sabia da/ sua gaveta especial, eu também gosto/ de guardar umas coisinhas que significam muito pra mim...// Caro Ramzi, Você realmente precisa parar de chorar agora/ e seguir adiante com os seus afazeres...// Caro Daddo, Eu sei que 5 filhos pequenos/ deve doer muito perder de um golpe só/ mas não podemos suspender nossos esforços...// Cara Fatima, É claro que eu tenho sentimentos/ pelo seu povo, meu colega de quarto/ era do Líbano...// Caro Mahmoud, gostaria de ter tempo para/ responder sua carta, mas você deve compreender,/ a pilha de correspondência aqui está impossível/ e cada vez aumenta mais...”

*

Contrariamente a críticos com pensamentos teóricos em descompasso com a poesia que está sendo produzida, o que os torna incautamente preconceituosos, que se apressam em afirmar, entre outras coisas, que a poesia, despolitizando-se, virou a cara ao presente dando as costas aos acontecimentos de nosso tempo, Agamben, ainda que não lidando com a brasileira, mas para quem a poesia é um dos paradigmas do contemporâneo (de um contemporâneo que ele mesmo ajuda a reconceitualizar), surpreende também nesse ponto. Em “Projeto para uma revista”, ele afirma: “A coesão originária de poesia e política – que, em nossa cultura, é sancionada desde o início pela circunstância de que o tratado aristotélico sobre a música está contido na Política e o lugar temático da poesia e da arte tenha sido situado por Platão na *República* – é algo que, para ela [a revista], não é necessário nem mesmo ser colocado em discussão: a questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com

respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia” (AGAMBEN, 2005, p.167).

Para ele, mesmo marginalizada, talvez, sobretudo, por estar marginalizada, por estar fora do mercado, por estar fora do acúmulo e transmissão das imagens repetidamente sem pensamento, por a poesia ser constitutivamente política e continuar dando voz a uma experiência necessária, o problema é o fato de a política, em seu momento eclíptico em que ela teria perdido a consciência do que deve ser, não estar mais à altura de sua coesão originária com a poesia, precisando, de alguma maneira, tornar-se uma política que assuma novos paradigmas em sua encruzilhada com os sem sentidos dos poderes que querem tão só e simplesmente se preservar enquanto poderes.

Contrário àqueles críticos apressados que desmerecem, em bloco, a poesia contemporânea tal como a percebem (chego a duvidar de que de fato a leiam com amplitude e consistência), Agamben, em nome de certa compreensão de política, inverte o problema: para ele, é preciso pensar a poesia por ela ser intrinsecamente política. A frase de Agamben – “a questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia” – ressoa a de uma de seus pensadores privilegiados. Chamando atenção para a poesia como “virtualidade inacabada” e, consequentemente, privilegiando o paradoxo de “uma poesia necessariamente sem poemas”, ou seja, do que eu poderia chamar aqui, interessadamente, de uma impotência do poema e de uma potência da poesia, em “All the king’s men”, Guy Debord afirma: “Não se trata de colocar a poesia a serviço da revolução, mas sim de colocar a revolução a serviço da poesia” (DEBORD, 1963, p.32). Se “a poesia do poder” é a informação comunicada e compartilhada com suas garantias de sentido, ou seja, “a contrapoesia da manutenção da ordem”, “a das palavras robotizadas que trabalham para a organização dominante da vida”, a poesia, não do poder, mas, pelo poema, da impotência assumida, tal como interessa a Guy Debord, enquanto “momento revolucionário da linguagem, não separável dos momentos revolucionários da história e da história da vida pessoal” (DEBORD, 1963, p.30), enquanto fenômeno de insubmissão e de fuga das palavras, de sua “resistência aberta”, com sua “virtualidade inacabada”, seria certamente a única revolução capaz de ser, factualmente, permanente.

Lidando com uma dimensão entre o não sentido e o sentido, entre a infância e a voz, entre o corporal e o linguístico, entre o bio-a-lógico e a linguagem, entre o pré-linguístico e o cultural, entre a falta e a política, de tal modo que um polo se tensiona pelo outro e sem poder abrir mão de nenhum dos dois, o poema, flagrando o ter lugar da linguagem que as instâncias de poder insistem em camuflar, é muito hábil em impotências, força que ele conhece como poucos. Desde sua impotência, ele mostra, isso é certo, a violência de como os sentidos dos poderes constituídos se estabelecem, dando a ver que sua impotência (a do poema) se confunde com sua potência (a da poesia do e no poema). A impotência potente do poema e da poesia ou sua potência impotente esvazia a certeza da comunicabilidade informativa cristalizada em nome de operações de usos da língua que resguardam e defendem o dizer em sua possibilidade, a possibilidade do dizer, a impotência como lugar do dizer, como lugar necessário do poder dizer e do poder não dizer.

Do vínculo entre essa possibilidade do dizer e do não dizer que caracteriza um dos gestos políticos mais intensos da poesia como uma de suas forças constituintes, em “Ideia do único”, Agamben afirmou: “Há, de fato, uma experiência da língua que, desde sempre, pressupõe as palavras – uma língua na qual nós falamos como se já tivéssemos sempre as palavras para a fala, como se tivéssemos sempre uma língua antes mesmo de tê-la (a língua que, então, falamos, não é jamais única, mas dupla, tripla, apreendida na sequência infinita das metalinguagens); em compensação, há uma outra experiência, na qual o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem. Esta língua, para a qual as palavras nos faltam e que, como a ‘língua gramatical’ segundo Dante, não pode dissimular o fato de estar aí antes das palavras, sendo ‘só e primeira no espírito’, é a nossa língua, dito de outra maneira, é a língua da poesia” (AGAMBEN, 1999, p.40).

Talvez seja este – o de, pela “língua da poesia”, dar a perceber que “o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem” – o primeiro gesto, político, e o mais radical, da poesia, sendo ainda ele, contrário às palavras de ordem dos partidos, da mídia, do nosso senso-comum, dos poderes estabelecidos, o que de mais radical a poesia – ainda – pode fazer politicamente por nós. Aqueles que demandam da poesia de hoje palavras grandiloquentes de quem, de dentro de um puro

imaginário, sonha querer enfrentar o poder estatal e qualquer outro macropoder, como, sobretudo, por exemplo, o econômico, para de algum modo ocupá-los, conquistá-los e controlá-los se colocam do lado, senão do erro, ao menos, da tolice.

Ainda em termos agambenianos, mais estratégico seria buscar pensar a poesia de hoje no que ela tem de garantia de alargamento do fosso intransponível que há entre o Estado e o não-Estado. Em passagem conhecida de *A comunidade que vem*, ele escreve: “Pois o fato novo da política que vem é que ela não será mais a luta pela conquista ou pelo controle do Estado, mas a luta entre o Estado e o não-Estado (a humanidade), disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal. Isso não tem nada a ver com a simples reivindicação do social contra o Estado, que, nos anos recentes, encontrou muitas vezes expressão nos movimentos de contestação. As singularidades quaisquer não podem formar uma *societas* porque não dispõem de nenhuma identidade para fazer valer, de nenhum laço de pertencimento para ser reconhecido. Em última instância, de fato, o Estado pode reconhecer qualquer reivindicação de identidade que seja – até mesmo (a história das relações entre Estado e terrorismo, no nosso tempo, é sua eloquente confirmação) a de uma identidade estatal no interior de si mesmo, mas que singularidades façam comunidade sem reivindicar uma identidade, que homens copertenciam sem uma condição representável de pertencimento – eis o que o Estado não pode em caso algum tolerar” (AGAMBEN, 2013, p.78).

Ler a poesia como uma instância que, do começo até agora, dá voz e pensamento à alteridade, e não à reivindicação de uma identidade, sem uma condição representável de pertencimento, ler a poesia como o copertencimento possível dos sem condições, ler a poesia por aquilo que dizem as singularidades quaisquer, é colocá-la do lado afirmativo do intolerável para o Estado. Parece ser essa lida com a singularidade qualquer o que haveria de mais intenso na poesia contemporânea, não precisando isso se dar na explicitação óbvia e direta de temas que seriam a priori reconhecidos como políticos. Em “É tanta coisa que não cabe aqui”, Luiz Camilo Osorio resume de maneira eficaz: “A dimensão política da arte não implica a representação direta de temas políticos. Ao menos, não seria por qualquer tipo de adequação ideológica, de adaptação pro-

gramática a formas de pensar já instituídas, que nos interessava assumir uma política na arte. O importante, acima de tudo, é a produção de atrito e complexidade onde consensos tendem a naturalizar as diferenças e aplainá-las. Desestabilizando qualquer evidência interpretativa, a força do acontecimento artístico deve no seduzir e simultaneamente, nos desorientar” (OSORIO, 2015, p.48).

*

Distante temporalmente, mas – ainda – de maneira próxima de nós, como o contemporâneo e o arcaico que se indiscernibilizam em um arcaicontemporâneo, logo após Tirésias revelar ser Édipo, o rei de Tebas, o assassino procurado pela morte de Laio, o coro, no verso 485, diz, em tradução de Trajano Vieira: “Aporia: dizer o quê?” (Sófocles, 2007, p. 60). Diante do quê, a contragosto, se mostra, diante do mais inquietante ou do mais terrível, diante do insuportável, diante do inaceitável, diante do real, que não se pode com tranquilidade aceitar nem refutar, diante do que, apesar da necessidade, não se consegue dizer, ou só se o diz pela falta de o que dizer, eis o coro, desarticulado em um impasse diante de uma vida, a vida do personagem Édipo, a vida do rei da cidade. Se, como diria Derrida em *Morada*, a literatura, moderna por excelência, poderia ser pensada como “o nome sem a coisa” (DERRIDA, 2015, 28), a poesia, ao menos a grega, ao menos como a interpretada desde a interrogação do coro, coloca sua ênfase na aporia da coisa sem o nome. Na tragédia, o coro indica pensar que a experiência da vida do personagem Édipo é a que mais precisaria ser dita, mas é ela mesma que não permite que se encontre, na abertura da passagem, uma saída para dizê-la, gerando o impasse afirmado, que oblitera qualquer possibilidade de encontrar palavras para dizê-la, apesar de ser nessa direção que ele – o coro – tenta ir.

Também no coro do Édipo, com sua falta de o quê dizer, é encontrada a “língua da poesia”, mencionada há pouco, na formulação de Agamben, que relembro aqui: “Esta língua, para a qual as palavras nos faltam e que não pode dissimular o fato de estar aí antes das palavras, sendo ‘só e primeira no espírito’, é a nossa língua, dito de outra maneira, é a língua da poesia” (AGAMBEN, 1999, p.40). “Aporia: dizer o quê?” é a indicação das “palavras [que] nos faltam”, “a língua da poesia”. Dizer, portanto, a

impossibilidade de dizer a violência que, estando ali, se manifesta sem nenhum escamoteamento, dizer a impotência mesma do dizer. Diante da vida singular do personagem, mais afetado por ela do que por todo o resto, dizer a impossibilidade de dizer a vida que violenta, fazer, desde a exclamação abissal sem palavras em relação à vida, apenas a pergunta sobre o que dizer: “dizer o quê?”. Essa exclamação disfarçada em pergunta aporética, que, diante da virulência da vida, repele o poder de dizer, dita, apenas, no caso, por uma pergunta sobre o que dizer como modo de proximidade – ainda – possível com o espanto, o coro chama de aporia, força constitutiva da poesia. Se o coro designa a dimensão da tragédia pelo impasse aporético que ela faz vir à tona sem que dele – impasse – possamos nos livrar, nos versos 1193-1194, o mesmo coro afirma, dessa vez para Édipo: “És paradigma –/ o teu demônio é paradigma, Édipo” (Sófocles, 2007, p.98). Como ler a respectiva tragédia a partir dos diversos paradigmas da aporia que nela podemos encontrar? E, mais, como ler a tragédia a partir do que poderia ser chamado de a aporia como o paradigma dos paradigmas? A tragédia nos oferta, isso é certo, a aporia como o paradigma dos paradigmas da poesia.

Cabe-me deixar a indicação daquelas perguntas sem investigá-las, pois aqui não é o lugar para tais desdobramentos, mas é bom lembrar que, ao menos desde a versão de Séneca da tragédia, escrita no primeiro século de nossa era, há uma espécie de revolta das cinzas da Esfinge supostamente derrotada, uma revolta da Esfinge como o ressuscitar de seu enigma na aporia da poesia, como se Séneca resguardasse a importância decisiva que a breve menção à Esfinge na tragédia de Sófocles tinha para o povo grego; na tradução portuguesa, de Ricardo Duarte, logo no começo do Édipo de Séneca, pode-se ler:

Nem à Esfinge, que entrelaçava as palavras em frases obscuras,
fugi: os cruentos lábios desse vate nefando supor-tei
e o solo embranquecido pelos ossos dispersos;
quando, do alto da caverna, já prestes a lançar-se sobre a presa,
ela preparava as asas e, agitando o açoite da cauda
ao jeito de um leão feroz, proferia ameaças,
reclamei-lhe o enigma: soou horrível sobre mim,
rangeram as suas mandíbulas e, impacientando-se com a demora,

ela as rochas arrancou com as garras, enquanto esperava
pelas minhas vísceras;
o nó das palavras da sorte e os dolos enlaçados
e o funesto enigma da fera alada resolvi.
[para si próprio]
Porque, tarde demais, fazes agora, insensato, votos de morte?
Tiveste oportunidade de morrer. Este cetro é uma recompensa
pela tua glória
e pela Esfinge derrotada este salário te é dado./ [para todos]
Aqueles, aquelas cinzas sinistras do monstro astucioso
revoltam-se contra nós, aquela peste que eu destruí
arruína agora Tebas” (SÉNECA, 2012, p.15-16).

Como motivo explícito, em Séneca, da ruína de Tebas, a revolta das cinzas da Esfinge dá voz ao retorno do que foi recalcado na interpretação freudiana e antecipa em milênios a abordagem agambeniana, ou, então, borgeanamente falando, a interpretação de Agamben, em que afirma que o episódio da Esfinge, que “fica obstinadamente obscuro” na leitura de Freud, “deveria ter importância essencial para os gregos” (AGAMBEN, 2007, p.221), faz saltar à vista os dois ou três versos de Séneca que, sem ela, certamente não seriam tão perceptíveis. Se a Esfinge retorna é porque seu enigma não fora de fato resolvido, e nem pode mesmo ser, colocando-se mais uma vez e sempre.

*

A articulação entre poesia e aporia como determinante do pensamento não é antiga apenas na tragédia, mas, a partir dela, igualmente, na filosofia, sendo exatamente o que faz com que, de certo modo, poesia e filosofia sejam o mesmo. Seguindo Platão, que, no Teeteto, havia escrito ser o espanto a origem da filosofia, Aristóteles, na Metafísica, faz uma colocação decisiva, que, desde então, não será mais esquecida: “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra sem caminhos [em aporia] reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com

ele concorda e nele repousa” (ARISTÓTELES, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0051%3Abook%3D1%3Asection%3D982b>).

Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que, para haver filosofia, tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela existir, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para a sorte de todos nós, indo além do Platão citado, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se instaura quando, imersos na aporia, imersos no impasse, imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância, o compartilhar, portanto, da aporia, que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que, tanto no poético quanto no filosófico, há a intensidade constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida, agora, com a da aporia.

Impasse, ignorância, espanto, os nomes para dizer o impossível da poesia enquanto sua maior possibilidade. Os nomes para dizer a impossibilidade da poesia, seu não saber o que dizer e dizer de dentro desse impasse, resguardando-o no que diz. Enquanto problematização de todo e qualquer sentido determinado que possa aparecer, a aporia mostra que o sentido é um aparecimento ocorrido pela passagem que por ele se dá a ver, que o sentido é uma saída derivada do impasse que é a passagem do próprio sentido e que, enquanto impasse, enquanto ignorância, enquanto um não-saber, enquanto um não saber dizer, enquanto um não saber dizer senão pela pergunta sobre, na impossibilidade, o que dizer, o constitui inapelavelmente como exclamação. Para um poeta (no caso, Sófocles) e para um filósofo (no caso, Aristóteles) gregos, isso é de fato o mais espantoso, sendo o poeta e o filósofo, por isso mesmo, pelo fato de não abrirem mão de tal experiência, de certo modo, o mesmo. É igualmente esse paradoxo que Holderlin quis manifestar ao afirmar, em “O significado da tragédia”, presente em *Reflexões*, que “No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que é originário, o fundo velado de toda natureza pode-se apresentar” (HOLDERLIN, 1994, p.94). Com o não-saber que a ca-

racteriza, com a “fraqueza”, a “não eficácia” ou a “insignificância” do “= 0” do signo pela qual o originário ou o “fundo velado de toda natureza” se apresenta, a aporia é, assim, o pré-filosófico da filosofia, a herança poética que jamais permitirá esse novo desdobramento da poesia – a filosofia – se afastar completamente de sua proveniência. Poderia ser dito que a aporia é a origem poética da filosofia em nascimento, que se confunde com sua origem filosófica em sua determinação filosófico-poética. Como mostra o canto do coro em Édipo, a aporia, portanto, em sua encruzilhada com o não-saber e com o espanto, é igualmente a dinâmica política da poesia desde seu princípio, assumindo a impotência do poema, a impotência do dizer frente às forças do real, assumindo um dito (“dizer o quê?”), “=0”, que se afasta das decisões, resguardando um abismo de perplexidade entre ele, que se diz pelo não dizer, e o que se efetua na cidade pelos muitos poderes que decisiva e voluntariamente a compõem. Eis o modo de a poesia revelar o fundo político, que quer se esconder, da cidade.

*

Se se levar em conta a recente poesia brasileira, a das últimas décadas, pode ser visto em vários poemas posições políticas afins ao que neste ensaio está sendo privilegiado. Levando em conta tanto as passagens citadas tanto de *A comunidade que vem* quanto a de Luiz Camilo Osorio, a reflexão política da poesia e da arte não se reduz de forma alguma aos momentos em que o que se entende habitualmente por política vira tema explícito das obras de arte, mas aqui gostaria de abordar um momento ou outro em que um poeta contemporâneo lida explicitamente com temas consensualmente assumidos pelo que se chama de modo geral de política. Em 2008, por exemplo, – antes, portanto, das manifestações de junho de 2013 com a *Vinagre: uma antologia da poesia neobarraco*, organizada e publicada eletrônica e coletivamente em duas edições de maneira imediata a partir dos faros apurados de Fabiano Calixto e Pedro Tostes, resultante das postagens interventivas de poetas no Facebook –, Tarso de Melo, mostrando que a poesia dos anos 1990 e 2000 nunca deixou de ser clara e explicitamente política, escreve o poema “Exame de rotina”, que dá título ao livro no qual ele se faz presente:

imigrantes ilegais ateiam fogo ao próprio corpo.
bombas apagam sinais de vida no território inimigo.
o desespero varre para o mar centenas de refugiados.
exército garante a realização de eleições democráticas.
novo ataque a mercado matou menos que o anterior.
novo ataque a hospital. novo ataque a bairros mortos.
vivas, epidemias erradicadas desmentem dados oficiais.
escravidão é reinventada no olho das grandes cidades.
desempregados ganham chutes. manifestantes, chumbo.
fronteiras – cada vez mais – precisam de muralhas.
o vocabulário é persistente: fome, seca, sede, guerra.
por seu turno, líderes mundiais lideram o mundo
(atores sempre atuam). o poema, estranhamente, mudo
(MELO, 2014, p.74).

Esse poema sem nenhum enjambement, “em linha reta” ou, salvo uma única exceção, com versos partidos com pontos finais em seus meios e términos, esse poema que, em sua fragilidade e por conta dela, direciona-se para a prosa sem se deixar completamente absorvido por ela, esse poema (a um só tempo, poético, prosaico, filosófico e político) aborda a “rotina” brasileira e internacional de nosso tempo, fazendo com que o poema realize um “exame de rotina” necessário do mundo que agora vivemos. A cada dia de nosso cotidiano, não é tão preciso que nossos poemas sejam avaliados por nosso tempo quanto que nosso tempo seja, isso sim, examinado pelos poemas – críticos – de nosso tempo, que, com seus exames rotineiros, não podem, entretanto, evitar a doença constituída em grau avançado. Se os exames de rotina existem para ser preventivos, mas se a doença do mundo caminha incontinentemente em estado crônico, trata-se, ao menos, nessa tensão insolúvel, de ressaltar para o leitor a doença do mundo no tempo que vivemos. De sua impotência histórica, de sua fragilidade ou menoridade explicitada também pela exclusividade das minúsculas, o poema certamente não tem força para curar seu tempo, podendo, apesar disso, diagnosticá-lo, rotineiramente, em sua doença através do exame que o caracteriza.

Por sua impotência, pela cisão que voluntariamente estabelece com as forças hegemônicas de seu tempo, pela fissura que voluntaria-

mente instituí em seu tempo, o poema é, de fato, uma das instâncias que melhor podem realizar um exame crítico dos poderes estabelecidos de nosso tempo, falando para ele, alertando-nos dos perigos que insistentemente corremos. Não à toa, contrariamente aos “dados oficiais” que, em diversos níveis, tentam camuflar as “epidemias” (também e, sobretudo, as epidemias políticas) de nosso tempo – como se, com isso, elas estivessem erradicadas –, o poema, desmentindo-os a cada linha, as percebe intensamente, revelando-as de maneira aberta em seus piores sintomas, mais vivas do que nunca, ao mostrá-las atingindo em cheio a maior parte das pessoas que habita o planeta. O fato de a democracia depender cada vez mais de exércitos que se lançam sobre pessoas de outras nações sob a única justificativa da conquista do poder meramente econômico e, internamente, de uma polícia que, exercitando-se, vai paulatinamente substituindo a própria política e instaurando ela própria sua lei contra os cidadãos quaisquer, mostra uma de suas contradições doentias. Só o futuro poderá dizer se a doença é terminal, mas, mesmo não podendo mudar o curso do mundo, o respectivo poema nos oferece um diagnóstico certo; talvez, em seu “exame de rotina”, o poema possa mesmo oferecer tal diagnóstico acurado exatamente por não poder transformar minimamente a violência que constitui o mundo em nosso tempo, por se colocar estrangeiro a essa violência sem aceitar participar dela, sem fazer concessões a ela, nem por ela. Por sua carência na ação, o poema ganha atitude na elaboração da clareza de uma vidência, na evidência com que nos oferece seu diagnóstico infelizmente sombrio de nosso tempo.

Como na passagem citada em que Agamben fala da “disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (AGAMBEN, 2013, p.78) como a marca por excelência da política de nosso tempo, no poema de Tarso de Melo, a “disjunção irremediável” é diagnosticada: inconciliáveis, de um lado, para citar Artaud, os suicidados pelas sociedades, os que ateiam fogo em si, e os assassinados por elas, os bombardeados, os desesperados, os sem esperanças, os imigrantes e os refugiados sem qualquer alternativa senão a fuga de seus países em guerras ou em completa escassez e que passam a viver no exílio da ilegalidade, as pessoas comuns mortas em mercados ao comprarem seus alimentos ou o que lhes seria preciso, os doentes bombardeados em hospitais dos quais não poderiam fugir nem mesmo se lhes fosse dada uma chance,

os habitantes explodidos ou metralhados em seus bairros em afazeres cotidianos, os trabalhadores urbanos ou rurais mantidos em regime de escravidão, os desempregados, os manifestantes com a polícia e as leis de última hora em seus encaixos transformando-os em terroristas, os que padecem de fome, os despossuídos – até mesmo da água necessária ao viver –, os mortos e os subjugados pela guerra etc. etc. etc.... de outro lado, os “líderes mundiais” (os “atores” que de fato “sempre atuam” contra as singularidades quaisquer extremamente majoritárias do primeiro grupo), os Estados, os exércitos, as bombas, os que pela desmesura do capital controlam as vidas, as mortes, os empregos, os subempregos, os desempregos e a escravidão, os que, nos mais diversos âmbitos, demarcam fronteiras reais e simbólicas “cada vez mais” rígidas entre uns, a minoria, e outros, a maioria, sustentáculo daqueles e tida como seus inimigos.

Alardeando o intervalo brutal entre esses dois grupos inconciliavelmente fraturados em “Exames de rotina” (o dos mais e o dos menos privilegiados, o dos mais e o dos menos favorecidos, o dos que mais e o dos que menos possuem, o dos que detêm o poder e o dos que são submetidos a ele), o poema termina com um jogo anagramático a determinar, pela retirada de apenas uma letra, mais uma oposição, o antagonismo intransponível entre os que lideram o “mundo” e o poema, “mudo”: “por seu turno, líderes mundiais lideram o mundo/ (atores sempre atuam). o poema, estranhamente, mudo”. Se o poema fica mudo diante do mundo liderado pelos líderes políticos e , especialmente, econômicos mundiais mais empoderados, não é por uma recusa à fala nem, tampouco, obviamente, como gostariam certos críticos, por uma crítica feita aos poetas de modo geral por não falarem do assunto, da política, do que poderia ser lido como o mais decisivo em nosso tempo. A direção é nitidamente outra, afinal, o poema se fez, como vários outros de outros poetas se fizeram e continuam se fazendo, o poema se construiu, o poema se posicionou, o poema falou. A estranheza muda do poema significa que, diante da força dos que “lideram o mundo”, o poema, mesmo falando, é, estranhamente, “mudo”, impotente, não conseguindo fazer ouvir sua voz de modo a transformar a conjuntura do mundo, sendo mudo para o mundo, que é um excesso para o poema, mas, indubitavelmente, é sua mudez que, em nome da vida, pode, ainda, resistir contra aqueles que, insistentemente, a aniquilam e, rebaixando-a, a inferiorizam. De sua mudez, o poema dá

a ver o excesso de poder do mundo em sua política atual de empoderamento máximo das forças atuantes contra as pessoas quaisquer.

Como em Drummond, pensar o “nosso tempo” é uma das determinações mais importantes a que se propõe a poesia contemporânea e, com ela, a de Tarso de Melo, sobretudo, a mais recente, que, no poema intitulado “Azul” (do livro *Caderno inquieto*, de 2012, MELO, 2014, 47), começa, de alguma maneira, por onde terminou “Exame de rotina”: se, no examinado, contrariamente aos líderes que lideram o mundo com um logocentrismo oligárquico e plutocrata amparado pelo exército, pela indústria armamentícia e pela polícia, o poema, recusando esse poder bélico e destruidor que instaura sua própria lei, é, “estranhamente, mudo”, em “Azul”, “estranhos” são os “nossos dias”. Para lidar com o totalitarismo autocentrado, que, na medida do possível, quer se camuflar, de um tempo estranho, acostumado que está a “sapatear em campos/minados” (como é dito em “Fronteiras”) e sabendo que “o jogo está perdido” e que “não há mais um mundo a ser criado” (como em “Variações sobre o medo”), apenas uma outra estranheza, a do poema que garante a mudez – a impotência, a falta – em sua fala, a impossibilidade mesma de, ganhando o jogo, se criar um novo mundo. Em seu campo minado, o poema é mudo (sem mundo), estranho e impotente porque estranha seu tempo estranho que também o estranha, sem ter nenhum mundo que possa, de fato, ainda, criar. Há um hiato intransponível entre o poema e o mundo em que vivemos tal como é visto pelas instâncias decisórias. Em “Azul”, logo depois do começo que assinala a estranheza de nosso tempo percebida pelo poema, logo após o primeiro verso, seis, dos outros nove versos que o compõem, começam explicitamente com “tempo de [...]”, que conduzem, explícita ou implicitamente, todos os versos, salvo o primeiro, mostrando a diagonal de força que atravessa a poesia mais recente de Tarso de Melo: 1) “tempo de fingir que não, que sim”; 2) “tempo de cadeados em latas de lixo/ [“tempo de”] lanças nos muros, nas praças, na boca/ [“tempo de”] bombas lacrimogêneas, gritos, despejos”; 3) “tempo de grades na alma e nas janelas; 4) “tempo de falar de futuro nos bancos”; 5) “tempo de não falar do passado”; 6) “tempo de arder tudo que vai/ entre a lua e este pedaço de carne” (MELO, 2014, 47).

É ainda a preocupação com o “nosso tempo”, com o “tempo de”, que está presente em “As mortes de Oscar”, o primeiro dos *Novos poemas*,

reunião de seis poemas datados de 2013-2014 que abrem a poesia reunida, intitulada Poemas 1999-2014, enquanto os últimos poemas escritos e os primeiros a serem então mostrados. Abrir a poesia reunida para lê-la na ordem proposta é se deparar primeiramente com “As mortes de Oscar”, como se esse fosse um poema paradigmático do que tal poética deseja ressaltar.

As mortes de Oscar

104, quase 105 anos levando consigo seus mortos
104, quase 105 anos guardando a morte para depois
104, quase 105 anos cedendo a vez à morte alheia

e Oscar, menino antigo, regendo o mundo com o lápis infinito,
interrompia as curvas do concreto para gravar as baixas

das trincheiras, do Pacífico, do Mar do Norte, Belgrado
os mortos de Oscar, soterrados sob um “x”, chegavam em bandos
do Kosovo, Ruanda, Dafu, Afeganistão, Sérvia, Iraque
da Somália, Etiópia, Sudão, Libéria, Angola
despencavam do Andraus, do Joelma, das Torres Gêmeas
saltavam além das redes antissuicídios
sucumbiam nas Malvinas e nas tribos guaranis
apinhavam os trens de Auschwitz, Buchenwald, Dachau
sumiam sob o gelo da Sibéria e ao sol do Caribe
erravam de Treblinka a Guantánamo, da Bósnia ao Haiti
fartos de gás mostarda, agente laranja, napalm, antrax
(Oscar guarda até hoje todos os gritos do DOPS
os ecos da Candelária, o sangue dos 111, as ordens do PCC
os estampidos insones e o vermelho quente
intenso a correr pelas vielas do Jardim Ânglea e além)

com Oscar enterramos todas as suas mortes
e não sabemos o que fazer com as mortes de amanhã
(MELO, 2014, 11)

A escolha de Oscar Niemeyer, que, atravessando quase a totalidade extensiva do século XX até o começo do século XXI, viveu seus “104, quase 105 anos” para ser a testemunha das mais diversas mortes das vítimas de “nosso tempo”, é significativa. Ao mesmo tempo em que, pelo avançado de sua vida, teve sua própria morte adiada, ele carregou consigo tanto “seus” mortos quanto as mortes “alheias”, trazendo consigo todas as mortes do século. Comunista declarado, Oscar Niemeyer é, no poema, o nome de uma vida que testemunha as infinitas vítimas do próprio tempo que vivemos, tempo que se designa então pelas vítimas que ele próprio gera.

Entre os desenhos arquitetônicos e “as curvas do concreto”, o poema coloca a interrupção do trabalho criativo do arquiteto pelo registro das mais diversas mortes que ocorreram ao longo dos séculos XX e XXI por conta dos extremos dos poderes estatais e econômicos, das guerras, atentados terroristas, campos de concentração, fomes, ditaduras, execuções militares, execuções do tráfico de drogas etc. etc. etc. O que me interessa ressaltar é a tensão conclusiva entre os milhões de mortos testemunhados pelo tempo da vida de Oscar Niemeyer e pelo nosso não saber “o que fazer com as mortes de amanhã”, não saber as prevenir, não saber como as interromper quando oriundas de guerras e assassinatos e derivações políticas afins. Não à toa, “não saber”, assim, no negativo, talvez seja a fórmula mais usada por Tarso de Melo em *Novos Poemas*. O poeta não sabe e, no não saber, em aporia, ainda se espanta, não deixando cicatrizar a “disjunção irremediável entre as singularidades quaisquer e a organização estatal” (AGAMBEN, 2013, p.78); nessa disjunção, que pode se mostrar de diversas maneiras, se coloca, como já foi dito, uma das direções da poética política de nosso tempo.

Para terminar, deixo ecoar “Retrato n.1”, outro poema desse seu último livro, a fazer a contraposição entre os “homens de sempre” e o “novo homem” que, entretanto, não chega. Enquanto isso, nesse mundo espetacularizado a que o poema faz alusão, enquanto o “novo homem não chega”, somos nós, certamente, as pessoas quaisquer, a maioria das pessoas do mundo, que, sem saber, mais uma vez, estranhos estranhando a estranheza poderosa do mundo que nos estranha, seguimos pagando a conta:

[...]

É tarde. Estranho. Quando acorda, se acorda,
você diz que não quer morrer, mas não sabe o que nos prende
à vida.

Nem quer saber. Queria outros olhos, um ouvido mais puro,
músculos e sinapses, mas não sabe bem o que faria com eles.

A mesa está cheia, a luz baixa, o rádio já cansado
– mas o novo homem não chega. Na tevê o homem de sempre
mostra suas garras, moendo ao vivo outros homens de sempre.
E você pergunta, como quem não quer resposta, se o novo homem
acaso vai usar seus superpoderes para ser ainda mais superpodre.
Poderíamos rir. Mas guardamos para outro tempo.
Hora de ir. Outro país se esvaiu, mais alguns foram linchados,
seus sonhos foram vendidos. Mais cedo ou mais tarde, a conta viria.
E – pelo corpo, pelo copo – não passou o bastante
para esquecermos que ninguém virá pagar por nós.
(MELO, 2014, p.16-17)

POR ENTRE O VERSO E A PROSA, POR ENTRE...,
UMA MATÉRIA INFORME
(uma conversa com Masé Lemos, Florencia
Garramuño, Rodrigo Ielpo e Marcos Siscar –
a partir de Giorgio Agamben)

é impossível pensar a criação literária como transformação de uma forma noutra forma. A transformação ou transfiguração é sempre captação do informe das formas e sua transposição para uma forma captante-criadora, que é potência de novas transfigurações: o infinito só se anuncia pela irrupção de forças que deformam, retiram estabilidade às formas

Silvina Rodrigues Lopes

1.

Há um conjunto de ensaios recentemente publicado no Brasil pelos amigos Masé Lemos, Florencia Garramuño, Rodrigo Ielpo e Marcos Siscar, com quem estabeleço um profícuo diálogo de pesquisa, que, apesar de terem vindo ao público de maneira independente uns dos outros, tratam do mesmo assunto, entrecruzando-se explicitamente em certos momentos com citações mútuas: pensar hoje a importante questão, que igualmente e em diversos âmbitos muito me interessa, do devir prosaico do poema ou da questão da prosa como questão poética, trazendo para os nossos dias uma atualização e desdobramentos diferenciais de uma das linhas de força da poesia ocidental moderna, sobretudo, ou mais explicitamente, desde Baudelaire.

Revelando a amizade que existe entre nós, saliento também que os ensaios publicados por Rodrigo Ielpo e Marcos Siscar se deram no livro *O duplo estado da poesia*, organizado por Susana Scramim, Marcos Siscar e por mim a partir de um dos encontros do Procad, um acordo interinstitucional (com o tema “Por uma Teoria da Poesia Moderna e Contemporânea”) entre os programas de Pós-graduação em Literatura, da UFSC, de Teoria e História Literária, da UNICAMP, e de Ciência da Literatura, da UFRJ, em que Susana foi a coordenadora geral, Marcos, o da UNICAMP, e eu, o da UFRJ; ressalto ainda que, para o evento de encerramento do gru-

po que durou 4 anos, em fins de 2015, convidamos, entre outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros, exatamente Masé e Florencia. Como tenho explicitado em diversas ocasiões, os livros de Florencia têm sido companheiros de instigação, ajudando-me a pensar o que faço.

Sendo esse texto escrito justamente quando o PROCAD se encerra, entendo-o como resultante dos encontros acontecidos, em nome de uma conversa por vir; por isso, agradeço o empenho e a dedicação especialmente de Susana Scramim, mas também de Marcos Siscar e de todos os professores, pesquisadores e alunos envolvidos.

2.

A partir da pesquisa de Marcos Siscar, mas também com Carlito Azevedo, Masé Lemos fala de um “caminho do verso pela prosa” e, com Alferi, de “*vers la prose*”, em que sustenta a ambiguidade do “*vers*” francês em tradução explicativa: “na direção da prosa, mas com o verso”; Florencia Garramuño, utilizando-se de Carlito Azevedo e da poeta argentina Tamara Kamenszain, trabalha “o passo de prosa na poesia contemporânea”. Rodrigo Ielpo aciona um ir além da suposta dualidade entre poesia e prosa. Marcos Siscar, que também cita Carlito Azevedo como um dos que reivindicam a “prosa”, enuncia que “a prosa é uma *questão de poesia*” e que “interessa-me a questão da ‘prosa’ como um problema tradicionalmente, ou convencionalmente — embora não exclusivamente —, da competência e do interesse da *poética*”.

Por causa de seu texto “Ideia da prosa”, um dos indubitavelmente decisivos para a questão, Giorgio Agamben é chamado como interlocutor por todos eles. Em Masé Lemos, em que se tem uma tomada de posição mais assertiva, ele comparece como um dos que, estrategicamente, corroborariam, até um certo ponto, um “caminho do verso pela prosa”; no resumo de um de seus ensaios, Masé afirma que sua análise se dá “a partir de Agamben”, em busca de formular uma “comunidade por vir” (o conceito é igualmente agambeniano) de “experiências de escrita”. Em Florencia Garramuño, em algum grau como em Masé Lemos, mas em que pesa a singularidade histórica de sua pesquisa, a tomada de posição é igualmente clara, lendo o filósofo escritor italiano em direção a um “passo de prosa” do poema na medida em que esse “passo” é determi-

nante para o estabelecimento de uma crítica da autonomia da poesia (ou da arte) que ela vem realizando seja, anteriormente, pelo conceito de “heteronomia”, seja, em seu último livro, via o de “inespecificidade” da obra de arte ou de sua “pós-midialidade”, para usar um termo de Rosalind Krauss confirmado por ela; nela, o pensamento de Agamben é igualmente decisivo, retirando dele, inclusive, o conceito que intitula o capítulo do livro. Em Rodrigo Ielpo, há uma leitura do *enjambement* e da *versura* diferente das anteriores, afirmando, em seguida, que Agamben traça “fronteiras claras e distintas” e uma “diferenciação radical” e inultrapassável entre o verso e a prosa. Em Marcos Siscar, pelo próprio perfil de pesquisa histórico-crítica da modernidade que vem desenvolvendo, sobretudo, no entrecruzamento França-Brasil, cujo foco maior de interesse é o que, a partir de Baudelaire e, sobretudo, de “a crise de verso” de Mallarmé, vem chamando de “crise de poesia” ou o “discurso da crise”, Agamben tem presença menos decisiva do que nos anteriores, porém indica diretrizes: “Parece mais consistente retomar a resposta de Agamben à questão da prosa como momento exemplar de uma das vertentes da reflexão contemporânea, que passa a considerar a questão por um prisma mais ‘pensante’”. O que seria, portanto, esse “prisma mais ‘pensante’” da reflexão contemporânea da “questão prosa”, ou melhor, retifico, da questão da “ideia da prosa”, em Agamben, a partir da poesia? Por não ser seu foco, Marcos Siscar não desdobra uma abordagem para tal questão, mas é nela que tenho aqui interesse.

3.

Em companhia desses ensaios, dialogando com eles, desejo pensar exclusivamente, como já deve ter sido notado, o que diz respeito ao modo de escreverem Agamben a partir, sobretudo, de “Ideia da prosa”, mas também de “O fim do poema” e de um ou outro texto afim. Penso que uma leitura diversa das mesmas passagens de Agamben, distinta das posições tomadas em tais textos, levaria a outras conclusões das alcançadas. Ao menos no que concerne aos três colegas brasileiros, eles estão lendo o filósofo escritor italiano principalmente ao lado do poeta e ensaísta Pierre Alferi, também tradutor para o francês – é bom que se diga – do livro homônimo ao conceito mencionado do filósofo, mas in-

terpretando o conjunto da cena poética igualmente via o que Masé Lemos chama de o “contexto francês”, ou seja, além de Alferi, via Jean-Marie Gleize, Michel Deguy, Nathalie Quintane, Christophe Tarkos, Christophe Hanna, Emmanuel Hocquard e outros, mostrando, como consequência, o que Masé Lemos chama de “ressonâncias” francesas ou o que poderia ser denominado de uma conexão francesa de certa reflexão poética brasileira. O deslizamento entre os nomes de Pierre Alferi e Carlito Azevedo nos títulos dos dois ensaios de Masé Lemos, que são parecidos, mas com alterações que a mudança dos nomes sugere e outros acréscimos, sinaliza imediatamente isso. Para ela, Marcos Siscar e Carlito Azevedo seriam, então, os nomes chaves poéticos e teóricos para o respectivo eco, que, “na tentativa de trazer para o Brasil a alta voltagem do debate contemporâneo francês”, caracterizariam “a tendência principal da poesia contemporânea, seja na França, seja no Brasil”.

Como pode ser aferido pela leitura de meu ensaio “Efeitos do contemporâneo”, do livro *apoesia contemporânea*, é preciso dizer que discordo da estratégia usada de uma busca de empoderamento de certa vertente – qualquer que fosse – da poesia de nosso tempo através da tentativa de estabelecimento de uma “tendência principal” da poesia atual, que não criaria uma “comunidade por vir” nem uma “comunidade que vem”, mas uma comunidade que já veio, um comunidade já chegada, reconhecida e estabelecida segundo determinados atributos e critérios avaliativos positivados. Nesse ponto, citado por Masé Lemos e, em seu ensaio, mencionando Carlito Azevedo também mencionado por ela, Marcos Siscar, sem a explícita estratégia de imediata canonização anterior, fala de “pontos de contato significativos” em “contexto diverso”: “No Brasil, de João Cabral (que não gostava de ser chamado de ‘poeta’) a Carlito Azevedo (que reivindica diretamente a noção de ‘prosa’), a questão se manifesta em contexto diverso, mas encontra pontos de contato significativos”. Mais adiante, abrevia, com nitidez, sua posição, distinta da de Masé Lemos: “o contemporâneo da poesia como época de ‘diversidade’, de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem — isto é, como época de livres redefinições”. Posição, aliás, que pode ser lida de modo mais delongado tanto em *Poesia e crise* quanto, de modo mais complexo, em seu ensaio “O *tombeau* das vanguardas: ‘a pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”.

No que me diz respeito, gostaria de pinçar detalhes do que Masé Lemos, Florencia Garramuño, Rodrigo Ielpo e Marcos Siscar dizem sobre Agamben, que me parecem importantes para o privilégio que querem dar ao, como Masé Lemos designa, “caminho do verso pela prosa” e ao “na direção da prosa, mas com o verso”, ou, como Florencia Garramuño intitula seu capítulo, ao “passo de prosa” do poema contemporâneo, com uma compreensão específica dessa prosa que, invadindo o verso para transformá-lo de diversas maneiras, compareceria no poema. Como não é caso de, a cada momento, retomar a longa leitura que fiz dos “institutos poéticos” agambenianos, deixo a indicação de meu ensaio “Do começo ao fim do poema”, no Boletim de Pesquisa Nelic, vol.9, no. 14, 2009.2 (<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2009v9n14p22/11637>), igualmente publicado como o terceiro capítulo de meu livro *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, que pode mostrar com mais minuciosidade meu pano de fundo de abordagem da questão, o que, no caso, seria mesmo necessário.

4.

Em “Pierre Alferri e Marcos Siscar: da prosa para o verso, do verso para a prosa” e “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas”, Masé Lemos afirma que, por sua leitura do *enjambement* e da cesura, ao mesmo tempo em que destaca o jogo do verso “para o abismo da poesia”, Agamben também o arremessaria para a prosa, sendo, sobretudo, esse, mesmo que o da prosa em verso, o lance privilegiado nos textos da poeta e pesquisadora. Em certo momento, Masé Lemos afirma: “Mas se é esse desacordo que fabricaria a identidade do verso, enquanto linha interrompida, é também por sua *versatilidade* – por sua relação com a prosa –, que o verso existe, nessa identidade cambiante, dúbia, sempre fugidia. Para Agamben, terminado o verso, logo a escrita se lança para aquilo que rejeitou e ‘esboça uma figura de prosa’, e uma vez que o verso na linha começa como prosa e se lança no seu desenrolar para a poesia, mas paradoxalmente também para a prosa, estabelece-se assim, uma *origem* e um *destino* prosaico para o verso”.

Para tornar mais nítido o que desejo mostrar, gostaria de trabalhar a passagem que acabei de citar separando-a em dois momentos, ante-

cipando logo que uma interpretação dada por Masé Lemos na primeira frase é decisiva para a conclusão que, dela, a autora retira na segunda. Vejamos os dois momentos, (a) o preparatório e (b) o conclusivo para a leitura que ela estabelece de Giorgio Agamben (“a partir” de quem se dá sua análise) no assunto estudado:

a) “Mas se é esse desacordo que fabricaria a identidade do verso, enquanto linha interrompida, é também por sua *versatilidade* – por sua relação com a prosa –, que o verso existe, nessa identidade cambiante, dúbia, sempre fugidia”. Masé Lemos é cuidadosa ao usar o “também”, ressaltando que, pelo *enjambement*, o verso se realiza tanto em sua interrupção quanto em sua continuidade, ou seja, tanto por sua relação com a poesia quanto “por sua relação com a prosa”; apesar disso, ao longo dos ensaios, sua estratégia é a de reforçar o devir prosaico do verso ou do poema em detrimento do desacordo que para Agamben garante o verso e o poema. O que me interessa ressaltar é que Masé entende a “*versatilidade*”, termo usado por Agamben, como o que, entre os travessões explicativos, “– por sua relação com a prosa –, dá existência ao verso, privilegiando, dessa forma, haver no verso, no poema, uma “figura de prosa”, ou seja, pela “*versatilidade*” o verso existiria para estabelecer “sua relação com a prosa”.

Peguemos a passagem do italiano que Masé Lemos está glosando. Na tradução portuguesa de João Barrento, a utilizada por ela, Agamben escreve: “O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexos sintático, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta sua versatilidade”. Junto com os dois pontos, as duas adversativas dão os balanços mais fortes da frase: depois de afirmada a identidade do verso na quebra do nexos sintático, ou seja, no *enjambement*, a primeira adversativa (“no entanto”) serve para estabelecer a atração do verso para o que supostamente seria a prosa; a partir dos dois pontos que prepara a explicação decisiva, a segunda adversativa (“mas”) me parece mostrar que a ênfase de Agamben é contrária à que Masé nele lê. Para ele, tal como o leio, o decisivo, aquilo que dá a “própria identidade” ao verso, é a interrupção que “quebra o nexos sintático” do verso, não o ser “irresis-

tivelmente atraído para lançar a “ponte”, o “que rejeitou fora de si” e a “figura de prosa” que, “no entanto”, enquanto atração, existem, – “mas” – “com um gesto que atesta sua versatilidade”, seu caráter de verso, do que é fraturado e retorna trazendo a cada momento seu fim ao princípio (e ao meio), ainda que pela diferença. Se, conjuntamente com a interrupção, há no verso um lançar-se para a prosa, pela qual é atraído, um “esboça[r] uma figura de prosa”, Agamben precisa, quase que imediatamente, utilizar-se do adversativo, restringindo esse movimento de prosa à necessidade de seu oposto, à garantia da interrupção e de repetição do verso: “[o verso] esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta sua versatilidade” [o grifo é meu].

Pelo adversativo, diferente de Masé Lemos, que lê na “versatilidade” a relação que o verso estabelece com a prosa, Agamben, entende o “gesto” da “versatilidade” do verso como o que constriange a “figura de prosa” esboçada, obrigando-a a uma paragem, impondo-a uma interrupção que prioritariamente o interessa, fazendo o verso, versátil, colocando-se nesse entrelugar (entre o para trás e o para frente), retornar pelo salto – descontínuo – que dá. Não à toa (Agamben é sempre muito certo em seus conceitos), o termo escolhido, “versatilidade”, resguarda em seu radical o verso do versátil que retorna e não o radical do significante prosa – trata-se de uma “*versatilidade*”, não de uma “*prositilidade*” nem de um “*prosaico*” nem de um “*prosaísmo*”. O verso é versátil porque, ao mesmo tempo em que, atraído por ela, ele se lança, sobre o abismo, para a prosa, ele, interrompendo-a, não deixando a atração o levar até o fim, não vai completamente para ela, que permanece apenas esboçada, preservando, estruturalmente, sua paragem e sua repetição, sua identidade de verso. Na relação do verso com a prosa, antes de haver ponte, há abismo a ser, arriscadamente, saltado. Por que, entretanto, isso é importante para a discussão? Vejamos o segundo momento da passagem citada de Masé Lemos.

b) Repito o segundo momento da passagem: “Para Agamben, terminado o verso, logo a escrita se lança para aquilo que rejeitou e ‘esboça uma figura de prosa’, e uma vez que o verso na linha começa como prosa e se lança no seu desenrolar para a poesia, mas paradoxalmente também para a prosa, estabelece-se assim, uma *origem* e um *destino* prosaico para

o verso”. Este é o momento conclusivo que a parte anterior havia preparado, oferecido pela conjunção coordenativa conclusiva, nosso simples, porém enfático, “assim”. No que diz respeito a Agamben, a conclusão que Masé Lemos tira é que o começo e o fim do verso se dão como prosa, que o verso vem da prosa e a ela retornará, ou que “estabelece-se assim uma *origem* e um *destino* prosaico para o verso”.

Em “Ideia da prosa”, falando do *enjambement* como o que define a diferença e a singularidade do verso, como o que dá individualidade ao verso, enquanto “o traço distintivo do discurso poético”, ou seja, como aquilo que o verso estruturalmente pode fazer e a prosa estruturalmente não pode (a não ser tornando-se poética), Agamben toma Caproni como o poeta paradigmático do *enjambement*, já que nele o *enjambement* devora o verso, que se reduz a um mínimo, impossibilitando o desenvolvimento do tema prosódico e semântico, obrigado, a cada instante, a estancar. Conduzido pelo *enjambement*, Agamben salienta que Caproni impossibilita a prosódia, e conseqüentemente a prosa, pela pausa, pela quebra interruptiva, intensiva e extremada de um verso reduzido a seu mínimo, a uma palavra ou duas, no máximo três, certamente, não mais do que quatro. Para Agamben, é o fim do verso enquanto possibilidade de *enjambement* que governa, desde o princípio, o verso, dando a cada momento solavancos no que nele ainda haveria de prosaico. Enquanto, em “Ideia da Prosa”, Agamben é explícito em afirmar que o “núcleo constitutivo do verso” se dá “*no fim*, no lugar da *versura*”, em “O fim do poema”, ele corrobora tal postura garantindo um destino poético do verso ao afirmar que “verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda”.

Além disso, o modo como Agamben lê a cesura mostra igualmente essa paragem no meio do verso, antes mesmo de ele chegar ao seu fim, como se o verso não pudesse esperar chegar ao seu fim para mostrar a quebra que o governa, como se ele, ainda antes do fim, já tivesse, pela cesura, de estancar e, em seguida, pelo *enjambement*, para recair nela, para recair no “gesto” poético que o direciona e do qual ele não deseja sair. Verso, seu nome é interrupção e, nela, está seu núcleo constitutivo, o “gesto” do poema. Pensar o poema “a partir de Agamben” é pensá-lo, a cada momento, a partir: a cada instante, ele parte, ele quebra, para, no

jogo tensivo entre o rítmico e o antirrítmico, partir mais uma vez desde a dinâmica de sua interrupção sem palavras. A cada instante, o verso parte (põe-se a caminho) desde onde ele se parte (quebra), dando essa dinâmica ao poema. Assim como há no Brasil o samba de breque, o italiano lê o poema pelo breque que o poema, a cada momento, estabelece; no breque do poema, o poema é poema-de-breque, sendo o breque o “gesto” do poema. Nenhuma origem nem nenhum destino prosaico para o verso, mas uma origem (governada por seu fim) e um destino de breque, nesse verso cuja figura de prosa, apesar de exercer sua atração, é tão somente esboçada.

Não à toa, como questão prioritária do breve escrito, já em suas palavras iniciais, Agamben estabelece uma “definição” do verso enquanto sua “distinção” ou sua “identidade em relação à prosa”. As primeiras palavras, que conduzirão o texto, são: “É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*. Nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa – fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente: mas é, sem mais, poesia aquele discurso no qual é possível opor um limite métrico a um limite sintáctico (todo o verso no qual o *enjambement* não está efetivamente presente será então um verso com *enjambement* zero), e prosa aquele discurso no qual isto não é possível”. Há uma possibilidade única no verso, a do *enjambement*, sua exclusividade, sua exceção, que é, para a prosa, estruturalmente, impossível de realizar, sendo isto que prioritariamente interessa a Agamben, sem poder ser rasurado. Não levar isso em conta, ou abandonar isso pelo meio do caminho em nome da exclusividade prosaica, ou mesmo de seu privilégio, é, indubitavelmente, possível, e mesmo interessante, mas não, como me parece, “a partir de Agamben”, senão esquecendo-o ou o desprivilegiando em algum momento do percurso.

Exatamente sobre o parágrafo inicial de Agamben, do qual a segunda e longa frase é citada, Masé Lemos observa: “Ora, aqui Agamben parece contradizer sua afirmação primeira sobre o *enjambement* como possibilidade de distinção entre prosa e poesia, pois haveria versos com *enjambement* zero e cita Petrarca como arquétipo desses poetas de *en-*

jambement zero e Caproni como exemplo daqueles que radicalizam o uso do *enjambement*, quase destruindo o verso. Mas os dois praticamente estão no limite do verso: Petrarca por usar do *enjambement* zero e Caproni pelo uso exagerado”. Não é impossível, mas não é tampouco fácil afirmar que um grande pensador se contradiga de maneira involuntária; em geral, nesses casos, o que é lido como contradição se deve, antes, a uma dificuldade de leitura que os intérpretes têm na tentativa, sempre difícil, de lidar com certas passagens que lhes parecem obscuras ou paradoxais em determinado teórico. Qual a contradição, portanto, que a ensaísta lê em Agamben?

Primeira e certamente, o fato de ele ter anunciado ser o *enjambement* o único procedimento que define o verso distinguindo-o da prosa e de haver poemas, segundo o próprio Agamben, com “*enjambement zero*”. Mas é Lemos parece pensar: se há poemas com “*enjambement zero*”, como pode ser o poema, sem contradições, definido pelo *enjambement*?; ou: como aquilo que falta aqui e ali pode ser o definidor disso em que por vezes ele falta? Mas, pergunto, por que seria isso uma contradição? Seria o poema com “*enjambement zero*” prosaico e não poético, estaria ele do lado da continuidade da prosa e não do interruptivo do verso? São boas questões para que se tente ganhar uma possibilidade elucidativa. Importante chamar atenção para o fato de que o que Agamben está dizendo não é, de modo algum, que o poema tenha de utilizar o *enjambement*, que o uso do *enjambement* seja obrigatório ao poema (em nenhum lugar ele afirma isso), mas que todo e qualquer poema, diferente de toda e qualquer prosa, – e esse é seu traço diferencial –, pode se utilizar, estruturalmente, do *enjambement*. Quando o poema tem “*enjambement zero*”, ou seja, quando não faz uso do *enjambement*, é porque ele resguarda essa possibilidade apenas na potência, não tendo sido requisitada sua atualização, mas o uso do *enjambement* continua resguardado em sua possibilidade. O “*enjambement zero*” não é a impossibilidade (prosaica) do *enjambement*, mas sua pura potencialidade, ou seja, o seu poder também não ser usado. Se o poema é definido pelo *enjambement*, é porque o poema pode o que a prosa não pode, o poema pode usar o *enjambement*, sendo livre para usá-lo ou não, enquanto a prosa não é livre para usá-lo, sendo ela obrigada a, estruturalmente, não fazer uso dele (a não ser tornando-se poética).

Em um texto intitulado “A potência do pensamento”, em que parte do conceito de *dínamis*, de Aristóteles, e menciona logo no começo a poeta Anna Akhmátova, mostrando, portanto, uma das grandes questões tanto da filosofia quanto da poesia e, para o próprio Aristóteles, da indiscernibilidade possível entre elas, Agamben não vincula a potência apenas ao que dela se atualiza, mas, sobretudo, ao que assegura uma privação, uma falta; se se pode dizer que um poeta é um poeta mesmo quando não realiza um poema, ou que um professor é um professor mesmo quando não está dando uma aula, é no sentido de eles terem a possibilidade de fazer um poema ou dar uma aula mesmo quando não o fazem ou não lecionam. Afinal, definir os viventes humanos pela possibilidade de falar não significa que nós falamos o tempo todo; ter a possibilidade de falar é poder falar e poder não falar. Na leitura que o italiano realiza do filósofo grego, “a potência é definida essencialmente pela possibilidade de seu não exercício”, pela “disponibilidade de uma privação”, por uma “presença privativa”; além de o professor poder dar aula, ele pode não dar aula, além de um poeta poder fazer um poema, ele pode não o fazer, além de cada um de nós poder falar, podemos silenciar.

Eis a aporia da potência: poder “não passar ao ato”, não ser obrigada a se atualizar, havendo um “co-pertencer constitutivo da potência e da impotência”. Agamben ainda assinala que, nesse copertencimento, reside nossa ideia moderna de liberdade, afirmando que “autenticamente livre, nesse sentido, não seria quem pode simplesmente realizar esse ou aquele ato, nem simplesmente quem pode não realizá-lo, mas aquele que, mantendo-se relacionado com a privação, pode a própria impotência”. Quem duvidaria de que um professor que só tivesse de dar aulas o tempo inteiro, que não as pudesse não dar, seria um escravo obrigado a lecionar? Quem suportaria um tagarela extremo que não parasse de falar, que, oprimido pela tirania totalizante do falar, não pudesse não falar? Viver uma situação em que não se pode, em hipótese alguma, não fazer alguma coisa é estar ao jugo de uma tirania. Se o *enjambement* define o verso e o poema, ele não tem a obrigação de passar ao ato, podendo, a cada momento, seja nos versos de Petrarca, seja no “Poema em linha reta”, de Álvaro de Campos, seja em qualquer poema, ser livre para manter sua privação, ser livre para “não passar ao ato”, ser livre para ser um “*enjambement zero*”. Agamben é claro quanto a isso tanto na primeira

frase de “Ideia da prosa” quanto em “O fim do poema”: enquanto naquele início ele escreve que “É um facto sobre o qual nunca se reflectirá o suficiente que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*”, em “O fim do poema”, ele afirma que “será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela” [os grifos são meus].

Enquanto, de passagem, Masé Lemos lê na escrita poética da inadequação entre a série sonora e a série semântica de Agamben uma escrita “asfixiada”, eu a leio como o momento em que a escrita traz para si uma pura potencialidade, ou seja, o que ele próprio chama de liberdade moderna. Mesmo para a ensaísta, como pode ser a *versura* “asfixiante”, se ela afirma que “é neste trabalho que é fabricado o silêncio, a interrupção entre o som e o sentido, para pensar a linguagem enquanto a não coincidência entre a série semiótica e a sequência semântica como explica Benveniste, para que, justamente, a abertura ao sentido, preservada na estância do pensamento, nunca se feche”? Não há qualquer asfixia no poema, mas “abertura ao sentido” que “nunca se fech[a]”, ou seja, liberdade na “estância do pensamento”. Dando-se a poesia (como Agamben afirma em “Ideia do ditado”, em *Ideia da prosa*) no dilaceramento entre uma “impossibilidade de pensar” e um “não poder mais que pensar”, entre a incapacidade da recordação perfeita e “a memória que surge precisamente na imperfeição”, o silêncio da *versura*, que suporta o “sem-nome sem encontrar nisto um nome para si”, como o (lugar) baldio por excelência de recordação do esquecimento ou do esquecimento do que se queria recordar, coloca-se como pura potencialidade do dizer (o poder dizer) para além do dito no poema, como possibilidade de enunciar para além do enunciado, como, para além das palavras de antemão acessíveis pela memória, “o acesso ao lugar da palavra”, como, para além do disponível já dado da língua, o “fazer a experiência do evento de linguagem” ou como “fazer experiência do evento da linguagem mesmo como *topos* original” (como afirma em “O ditado da poesia”, em *Categorias italianas*). Em uma só palavra, o “gesto” do poema.

A desconfiança de Masé Lemos pela posição agambeniana tem ainda uma segunda parte, que desdobraria a suposta contradição da defini-

ção do poema ou do verso pelo *enjambement* e da existência de poemas com o que o próprio Agamben chama de “*enjambement zero*”. Nessa segunda parte, ela leva em conta o segundo parágrafo de “Ideia da prosa”, imediatamente em sequência à passagem anterior por ela mesma citada. Diz ela: “[...] e [Agamben] cita Petrarca como arquétipo desses poetas de *enjambement zero* e Caproni como exemplo daqueles que radicalizam o uso do *enjambement*, quase destruindo o verso. Mas os dois praticamente estão no limite do verso: Petrarca por usar do *enjambement zero* e Caproni pelo uso exagerado”. De novo, a conjunção adversativa dirige o pensamento, mostrando sua restrição aos dois exemplos limítrofes dados por Agamben, como se eles caracterizassem dois extremos raros e não modos habituais de se fazer um poema. Para Agamben, entretanto, pensar o verso pelo *enjambement* ou a cesura no verso é pensar o verso, de fato, por seus limites, bem como pensar “o fim do poema” é pensar o poema por um de seus limites. Que seja lembrado o que está escrito em “O fim do poema”: “E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites”. Agamben toma impulso na conhecida frase de Valéry, “*Le poème, hésitation prolonguée entre le son et le sens*” (“O poema, hesitação prolongada entre o som e o sentido”), exatamente para valorizar a barra entre a série semiótica e a série semântica e, portanto, por uma questão, igualmente, de traçar limites. Mais uma vez, a não coincidência, a inadequação e a pausa como marcas da barra e do limite para se pensar o verso. Agamben cita os dois exemplos limítrofes para mostrar o que, em diversos graus intermediários, ocorre em todos os poemas, inclusive, claro, como dito, nos não extremos.

5.

O que estou dizendo de Agamben faz, então, com que, a partir dessa interpretação que realizo, não seja possível pensar, por exemplo, a prosa (e, conseqüentemente, entre outras possibilidades, “o passo de prosa” do poema e o poema em prosa) desde a diferença do verso pelo *enjambement*? Como quer Rodrigo Ielpo, estaria Agamben, de fato, preocupado em defender uma pureza da poesia, traçando, de algum modo hierarquicamente, “fronteiras claras e distintas” ou uma “diferenciação radical” e inultrapassável entre a prosa e o verso e, portanto, retornando a um pensamento pré-moderno ou ao menos pré-baudelairiano da poesia, ante-

rior à “obra intrinsecamente ‘impura’”, como indica o ensaísta brasileiro em seu ensaio “O gesto poético”? Estaria Agamben, de fato, preocupado em uma defesa dos gêneros? Na abertura de seu texto, Rodrigo Ielpo afirma: “Distinguindo formalmente esse par [o do contraste para o poema entre a série semiótica e a série semântica diferenciando-o da prosa], essa proposta [a de Agamben] tem a vantagem de oferecer um viés empírico que permite a elaboração de um pensamento calcado em fronteiras claras e distintas. Porém, se tal separação estancasse nas explicações acima, deixaríamos de fora uma série de formas que ganharam visibilidade na geografia talhada pela modernidade” (mais uma vez, também em Rodrigo Ielpo, o uso do adversativo mostra o momento da restrição). No que diz respeito ao poema, seria Agamben um pensador pré-moderno, nostálgico de um passado de pureza dos gêneros? Agamben não aceitaria, de fato, que tal “área de tensão pode[ria] mesmo encontrar-se no próprio jogo da prosa”? Sinalizo aqui que, contrariamente a tal postura, Marcos Siscar salienta que “Agamben, por sua vez, evita pensar em termos de distinção e de hierarquia de gêneros”.

Apesar de seu reparo no que diz respeito à “zona de indiferenciação absoluta”, que teria de ser vista mais de perto, assim como me parece que teria de ser visto mais de perto o conceito agambeniano de “gesto”¹, que intitula seu ensaio, é preciso fazer justiça a Rodrigo Ielpo no ponto em que interpreta a passagem do “esboç[o] do passo de prosa”, trazendo sua leitura. Diz ele: “O ‘gesto’ de que nos fala Agamben ao aproximar prosa e poesia, mais do que criar uma zona de indiferenciação absoluta, aponta para uma tensão ideal, responsável pelo jogo entre hesitação e continuidade que comandaria a produção dos silêncios do poema, impedindo assim o fechamento do sentido. A *versura* é ao mesmo tempo quebra e movimento, gerando o ritmo próprio do poético, que só pode aparecer no instante em que a falha do sentido e a sua promessa coincidem”. É de se notar que, apesar de Rodrigo Ielpo intitular seu ensaio com a palavra “gesto”, um conceito decisivo agambeniano, ele não o trabalha para além de nessa passagem. Penso que se tal conceito fosse visto de perto, estendendo a leitura feita anteriormente, seria possível que tivesse outro posicionamento que não o de querer aprisionar Giorgio Agamben às “categorias de gênero”.

1 Essas duas questões voltarão ao fim deste texto.

Imediatamente em seguida a essa sua leitura, quando, com o opositivo “porém”, entende que a questão agambeniana se reduz a uma de gêneros, não podendo seu pensamento da poesia ser levado, por ele mesmo, para a prosa, em decorrência disso, em detrimento do italiano, o ensaísta brasileiro privilegia Oswaldino Marques (que leu em Guimarães Rosa uma escrita de “prosoema”), Francis Ponge (com o *réson* e com o “não saber” da poesia), Jacques Rancière (com o “regime estético das artes”), Michel Deguy (com a “hesitação entre prosa e poema”), Jean-Luc Nancy (com “a poesia como acesso”), Pierre Alferi (com o “vers la prose”, ou, como já foi muito bem dito por Masé Lemos, “em direção à prosa, mas com o verso”) e outros: “Porém, se deslocarmos o raciocínio de Agamben sobre os mecanismos do verso para além do poema, poderíamos pensar na hesitação não como uma consequência do processo, mas um princípio primeiro. Isso permitiria pensar o poético para além das categorias de gênero, levando em consideração outros procedimentos que não somente os da rima e da métrica como propiciadores das tensões do sentido”. Para Rodrigo Ielpo, seria preciso, mesmo que com Agamben, deslocá-lo, “ir além” dele, ir além de pensar o poético, como o italiano supostamente faria, pelas “categorias de gênero”. Ou seja, seria preciso um intérprete de Agamben para deslocá-lo de seu imaginado momento pré-moderno atualizando-o finalmente em um pensador moderno. Mais uma vez, volto a dizer, não é tão fácil nem tão simples ir além de um grande pensador; na maior parte das vezes em que isso é suposto acontecer, trata-se de uma dificuldade de compreensão ou de interpretação daquele que acredita realizar o ultrapassamento.

É decisivo lembrar com urgência que o título de tal texto tão influente e comentado não é “Ideia do verso” nem “Ideia do poema”, o que seria demasiadamente óbvio na medida em que poderia facilitar justamente a leitura de uma dicotomia entre verso ou poema e prosa que transformasse a questão em uma questão de gênero, mas o título do respectivo texto e do livro de prosa poético-filosófica no qual ele está inserido é exata e propositadamente “Ideia da prosa”, sendo com esse conceito, com “ideia da prosa”, enquanto o *enjambement* definidor do poema, que Agamben conceitualiza seus próprios escritos do livro que, para mim, é seu desguarnecimento de fronteiras mais admirável entre uma escrita poética e uma escrita filosófica (uma “prosa” que, por ser poética, por ser a um só

tempo filosófica e poética, se dá enquanto “ideia da prosa”), mas deixo isso para depois. Como uma primeira resposta à pergunta inicial deste tópico², eu diria que Agamben estaria propondo pensar que o *enjambement*, sendo o determinante do poema que a prosa não pode realizar em sua estrutura, é, senão um acontecimento na especificidade estrutural da prosa, a “ideia da prosa”, ou seja, algo a ser tomado enquanto uma pura potencialidade na prosa (entendo “ideia” enquanto “potência”, enquanto a ininteligibilidade da coisa na coisa, como Agamben me parece compreender), que nunca se atualiza senão em seus efeitos de interrupção na linearidade prosaica. Se a prosa não pode realizar estruturalmente o *enjambement*, ela pode realizar os efeitos interruptivos potenciais do *enjambement*, que causariam uma interrupção potencial e uma oposição entre a série semântica e a série semiótica.

Tentarei ser mais claro dando alguns exemplos retirados de meu texto mencionado no começo deste ensaio sobre os institutos poéticos. Trago-os de novo exclusivamente por facilitação, tendo a certeza de que muitos outros exemplos poderiam ser oferecidos. É certo que prosadores também podem realizar, senão o *enjambement*, de algum modo, seu efeito de parada intensiva em uma escrita para a qual não existe a possibilidade da *versura*. Eles criam frases que, na linearidade contínua da prosa, conseguem obrigar o leitor a uma pausa do sentido rearticuladora do que vinha sendo dito na frase que está lendo. Nesse caso, o respectivo procedimento poético invade implicitamente o prosaico (idealmente poético) tornando-se, de algum modo, legível, mesmo sem sua explicitação formal. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, algumas frases de Machado de Assis conseguem formular uma suspensão do pensamento com a reversão do sentido prévio na continuidade da prosa, obrigando o leitor a ler, nela, uma interrupção, como as possibilidades pelo *enjambement*. Nesses casos, o escritor realiza algo do efeito do *enjambement* na linearidade da prosa, que passa implicitamente a conter possibilidades poéticas, potencialidades do poema na prosa enquanto a ideia da prosa; como todas as diferenças que existem entre tais prosado-

2 Para facilitar o leitor, volto a lembrá-la aqui: O que estou dizendo de Agamben faz, então, com que, a partir dessa interpretação que realizo, não seja possível pensar, por exemplo, a prosa (e, conseqüentemente, entre outras possibilidades, “o passo de prosa” do poema e o poema em prosa) desde a diferença do verso pelo *enjambement*?

res e o pensador do situacionismo, deles, poderia ser dito o que Agamben fala do cinema de Guy Debord: “Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha” a frase.

Na prosa, em certos momentos de alguns escritores, se não pode haver uma “pausa cronológica”, está lá, em pleno trabalho, a potência da paragem típica da pausa da poesia. Em “gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela”, ou em “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”, ou, ainda, em “ei-lo que [Marcela] me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas”, como não ler a interrupção irônica des/articuladora do sentido característica dos versos? Como não ler, no fluxo das respectivas frases, a interrupção irônica, desconcertante, quebrando com as expectativas e o esperado do senso comum, entre o espacial (“Rocio Grande”) e o afetivo (“o coração de Marcela”), entre o afetivo temporal (“Marcela amou-me durante quinze meses”) e o econômico interessado (“e onze contos de réis”), entre o romântico (“um rosto cortado de saudades”) e o terrível (“e bexigas”)? O mesmo ocorre em Macedonio Fernández, em *La oratoria del hombre confuso*: “ojos negros como la pena del que no los ha visto [olhos negros como a mágoa daquele que não os viu]”. Como não ler a reversão da expectativa de que os “olhos negros” seriam como “a mágoa”, sendo, assim, olhos tristes, na nova possibilidade de que os “olhos negros” são, de fato, tão exuberantes que “a mágoa” não é deles, mas “daquele que não os viu”, perdendo, quem não o viu, exatamente o excesso de brilho de tais “olhos negros” que a princípio pareciam “como a mágoa”? Em tais casos, Machado e Macedonio oferecem ao leitor a possibilidade de ler essas frases, ainda que em prosa, em versos (farei o corte evidenciando os *enjambements* da ideia da prosa somente nos locais que interessam à exposição em curso):

gastei trinta dias para ir do Rocio Grande
ao coração de Marcela

Marcela amou-me durante quinze meses
e onze contos de réis

ei-lo que Marcela me interroga, com um rosto cortado de saudades
e de bexigas

olhos negros como a mágoa
daquele que não os viu

Lendo-as (ideal ou potencialmente) em versos, amplia-se a leitura, lançando-nos nos intervalos abruptos dos sentidos colocados, na pausa por onde passa a tensão do pensamento frásico e da construção das possibilidades de sentidos ou dos sentidos em suas possibilidades. Nessas passagens, eu diria que, garantindo a tensão entre o texto prosaico e o poético, em algum grau, há o “gesto” do *enjambement* como “ideia da prosa”, como aquilo que a prosa não pode realizar estruturalmente, mas, abalando sua especificidade, pode, como mostrado, por seus efeitos. Curiosamente, nesses casos, tais escritas realizariam exatamente o que Pierre Alferi, no texto traduzido por Masé Lemos, constata na prosa: “Ela jaz nos meandros da sintaxe e na violência dos cortes, esperta, bruta”. Lembro igualmente que, em seu segundo livro, *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*, Roberto Corrêa dos Santos demarca as pausas ou as marcas de corte estruturantes do poema como cabíveis igualmente à prosa, denominando-as, no caso desta última, com o conceito de “indicadores de *espaçamento*”: a existência do parágrafo, da pontuação, das divisões em capítulos, das indicações numéricas e outros elementos faz com que “tal princípio [que] é evidente na lírica [seja] básico também à narrativização. O narrar implica partir, deslocar, justapor, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar, confrontar”. Quem já leu, por exemplo, “Poema – proposições medicinais” ou o livro *Tecnociências do poema: arte e transmitância*, nos quais cada frase recebe uma numeração, pode fazer uma experiência de um modo de instaurar a interrupção poética também na prosa narrativa.

Longe das oposições de gêneros, a “ideia da prosa” é o poema (a hesitação entre a série semiótica e a semântica) e qualquer requisição da prosa é a requisição, na prosa, de sua ideia, ou o que os românticos alemães de Lena chamavam de a “ideia da poesia”. Se o poema é a “ideia da prosa”, falando com os tais românticos, a prosa é a “ideia da poesia”. Tanto quanto Alferi não me parece poder ser lido em oposição a Agamben,

este não me parece poder ser lido em oposição ao Jean-Luc Nancy de “Resistência da poesia” (que, aliás, cita Agamben junto de Alferi, Derrida, Lacoue-Labarthe, Badiou, Deguy e outros... salientando que “por fim, o facto é que é de ‘poesia’ que se trata”); tanto em um quanto em outro, está presente o pensamento que leva Nancy a dizer que “a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer género ou modo poético” e que “daí que a poesia seja representada mais antiga do que qualquer distinção entre prosa e poesia, entre géneros ou entre modos da arte de fazer, isto é, da arte, absolutamente”. Deixarei para o fim a indicação de uma mostragem, a partir de Agamben, de uma indiscernibilidade de ambos os movimentos poéticos e prosaicos, o da poetização da prosa e o da prosificação do poema em nome do que ele chama de “a língua da poesia”.

6.

Antes de tentar dizer de qual prosa (então idealmente poética) e de qual poema (então idealmente prosaico) ou de qual híbrido ou de qual intensidade na escrita ou de qual escrita intensiva Agamben está falando, prefiro trazer o momento em que, pensando o “passo de prosa na poesia contemporânea” (João Barrento traduzira como “uma figura de prosa” o que o tradutor espanhol não referenciado pela crítica argentina traduz como “passo de prosa”) a partir do termo do próprio filósofo italiano, Florencia Garramuño o menciona. A crítica argentina, que tanto e tão bem trabalha com poesia brasileira, tradutora de diversos livros significativos de nossa tradição para o espanhol, apropria-se da mesma passagem do “Ideia da prosa” de que Masé Lemos havia anteriormente se apropriado, a da “versatilidade”, a de que o poema “esboça uma figura/ um passo de prosa”, privilegiando igualmente Carlito Azevedo, através do livro *Monodrama*, mencionado, além de poeta, também como editor da revista *Inimigo Rumor*, cujo número 14 fora dedicado ao poema em prosa, acrescentando agora, onde em Masé Lemos havia Marcos Siscar (também citado enquanto teórico por Florencia) ou Alferi, a poeta argentina Tamara Kamenszain, pelo livro *El eco de mi madre*. No momento estratégico em que privilegia o poema em prosa como um dos modos de o lírico ter sido colocado em crise na modernidade ao tentar um modo

de expansão dos limites do poético, corroborando-o na medida em que ele abala a especificidade exclusiva do poema em verso, fragilizando-a, a crítica argentina afirma:

Em seu influente ensaio “A ideia da prosa”, depois retomado e ampliado em *The end of the poem*, Giorgio Agamben postulava o *enjambement* como o único critério possível para diferenciar a poesia da prosa, ainda que – propunha – esse mesmo *enjambement* colocasse a poesia num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa, porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma.

Diz Agamben:

O verso, no momento mesmo em que, rompendo um nexo sintático, afirma sua própria identidade, vê-se, todavia, irresistivelmente levado a inclinar-se sobre o verso seguinte, para agarrar aquilo que lançou fora de si: esboça um passo de prosa com o mesmo gesto com que dá testemunho de sua própria versatilidade. Neste lançar-se de cabeça no abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso quebranta, com sua própria medida, também sua própria identidade.

É esse passo de prosa – essa espécie de manifestação da tensão entre prosa e poesia – o que coloca em questão a possibilidade ou pertinência de uma definição específica e, portanto, pura e exclusivamente formal desse discurso, o que alguns poemas muito recentes, atravessados por uma forte pulsão narrativa e decidida vontade de transgredir os limites do lírico, parecem estar pondo em evidência.

Dois livros recentes de poesia, *Monodrama*, de Carlito Azevedo, e *El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, expõem com clareza as consequências desse *por em tensão* a prosa e a poesia.

Como Masé Lemos, ainda que em outro momento da mesma passagem citada, e diferente da abordagem de Rodrigo Ielpo, Florencia Garamuño parece-me realizar igualmente um deslizamento na afirmação

agambeniana, estratégico para a posição que assume: Florencia lê taxativamente que o verso “dá” “um passo de prosa” “porque o *enjambement* é, ao mesmo tempo, o passo de prosa” [os grifos são meus]; Agamben não escreve, entretanto, que o verso “dá” um “passo de prosa”, mas que ele “esboça um passo de prosa” [o grifo é meu]. Esboçar não é realizar plenamente, mas delinear, projetar, bosquejar, dar uma sinalização inicial, dar uma primeira delimitação não acabada, não concluir, em outras palavras, o verso é trôpego, meio como um bêbado (ou um dançarino) que não segue o caminho reto. Parece-me haver aí um recalque estratégico do verbo “esboçar”: o que interessa à crítica argentina no *enjambement* não é a interrupção nem o breque que, garantindo o esboço inconcluso do “passo de prosa”, resguardaria a identidade do poema em relação à prosa colocando uma barra entre o limite métrico (não importa, claro, se regular ou não) e o limite sintático (identidade cuja especificidade é relativa, como mostrei lendo as frases de Machado de Assis e de Macedonio Fernández por uma “ideia” do *enjambement* na prosa, salientando que o título do texto não é “Ideia do verso” nem “Ideia do *enjambement*”, mas “Ideia da prosa”). O que lhe interessa é como, mesmo com o *enjambement*, a poesia se coloca “num lugar indefinível e ambíguo com relação à prosa”, sendo que esse “indefinível e ambíguo” é lido exatamente como “o passo de prosa que a poesia dá para constituir-se a si mesma” [o grifo é meu].

Como em Masé Lemos, também em tal leitura é perdida a diferença agambeniana, que em nenhum momento afirma que não haja o esboço do contínuo (ou da prosa) na poesia; o que ele diz é que o que caracteriza a poesia enquanto traço diferencial não é o retilíneo prosaico que levaria ao que, em “O fim do poema”, ele chama, criticamente, de “ponto de coincidência” ou de “bodas místicas do som e do sentido”, mas a paragem ou “a íntima discórdia”, como escreve em “Ideia da prosa”, que não permite o casamento entre o som e o sentido. A pergunta que ele faz em tal texto, “Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?”, não é simplesmente retórica, no sentido frágil da palavra; uma resposta positiva para ela não o permitiria colocar “o fim do poema” como um dos institutos poéticos, tais como ele os pensa. Ou ainda, no mesmo texto, mais perguntas necessárias: “Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível?”

Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto ‘seio de todo o sentido’, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar”.

Se, no fim do poema, quando o verso seguinte ao último já não existirá, o *enjambement* não é mais possível, a prosa finalmente se consolida no poema, arruinando-o? É tudo o que Agamben quer evitar em seu texto. Para facilitar momentaneamente as coisas indo direto ao ponto, eis a conclusão de Agamben, que, para o que aqui desejo, é suficiente: “Isto [sua conclusão de leitura a respeito do “fim do poema” após o percurso que traça, em que garante a “íntima discórdia” mesmo ao fim do poema] significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz”. Agamben termina seu escrito marcando o fim do poema como mais um momento em que, “mais uma vez”, ele marca “a oposição entre o semiótico e o semântico”, em que, “mais uma vez”, o poema “não aplaca” “a dupla intensidade que anima a língua”, em que mais uma vez o poema não é arruinado pela prosa.

Pensar o *enjambement* em Agamben pelo privilégio da continuidade da prosa é tirar do pensador italiano a singularidade de seu pensamento. Fazer isso seria lançá-lo nos moldes convencionais de se abordar o *enjambement* (e o poema), dando-lhe outros nomes que não o da assinatura que ele tem, como, por exemplo, chamando Giorgio Agamben de Hécio Martins. No livro *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, Hécio Martins confirma a posição habitual para a qual, no *enjambement*, quando a pausa fônica que estaria ao fim de um verso passa a estar no seguinte, ou seja, quando o verso anterior, adentrando o próximo, ganha uma elasticidade que o estende para além de sua pausa métrica, esta “se torna a rigor inoperante e até inexistente se não está assinalada pela rima”³. Nesse caso, há a crença de que, sem

3 MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2005.

a rima, a continuação fônica que estabelece o *enjambement* elimina e neutraliza a pausa métrica em nome da unidade do ritmo – em nome, poderia ser dito, do alongamento de um verso até a depressão da voz no interior do subsequente, fazendo com que a exclusão da pausa final prevista confunda o verso com a prosa em um “ponto de coincidência” ou em “bodas mística do som e do sentido”. O *enjambement*, então, estaria a serviço da penetração da prosa no poema.

Não que isto não seja passível de ocorrer nem que tal abordagem não seja até mesmo predominante em nosso tempo, mas a possibilidade agambeniana nos revela, com uma acurácia que me parece muito maior, o ponto de força que singulariza tal instituto como a diferença do poético (e, conseqüentemente, da “ideia da prosa”): em termos agambenianos, a hesitação e os termos afins não podem acatar a resolução da unicidade prosaica, mas, sim, manter os traços tensivos pelos quais, com o abismo silencioso do *enjambement*, ritmo e sentido, ou verso e sintaxe, entram em um antagonismo essencial a favor do mostrar-se do poema em sua diferença, chamada, não à toa, de “ideia da prosa”. Em Agamben, verso e *enjambement* não se caracterizam fundamentalmente pelo “passo de prosa”, tão somente esboçado, nem pela “figura de prosa”, tão somente esboçada, mas, como na dança popular e jovem, pelo passinho do verso, pelo verso-passinho, cheio de contratempos, interrupções, desequilíbrios, instabilidades, quebras, pulos, saltos, velocidades em derrapagens...

7.

Havendo “o esboç[o] [d]o passo de prosa” no poema, que não se realiza plenamente, mas, apesar disso, privilegiando a quebra do breque e do passinho do poema (sendo este o seu distintivo), em que isso pode afetar a leitura de um poema, pouco importando se em verso ou em prosa? Os dois poetas mencionados são escolhidos por Florencia Garramuño por manterem uma relação tensiva entre o poema e a narratividade seja nos versos livres de extensões variáveis ou nos chamados poemas em prosa (já que ambos apresentam uma “heterogeneidade de versos e de operações”), apresentando com isso, seja nos versos breves cheios de *enjambements*, seja nos versos longos com *enjambements* que se concretizam ou não, seja na linha reta, o fato de serem “fluidos”, “uma continuidade entre a poesia e a prosa”. Para Florencia, tal continuidade prosaica do poema se

confunde com narratividade. Em uma leitura agambeniana, ao menos, como a que realizo, não me parece certo que tal fluência e ininterruptibilidade, que tal “absoluta entrega à exploração dessa continuidade”, “responderiam à certa resistência à e *da* poesia”, fazendo, pela narratividade, “aflorar o substrato de prosa de todo poema”. Peguemos um exemplo, de Carlito Azevedo, que ela mesma nos oferece, o começo do poema “Um imigrante” que, abrindo a série “Emblemas”, começa o livro *Monodrama*:

Um imigrante
bate fotos trepado
no toldo de
um quiosque.

Curiosamente, é um trecho que não se distancia quase nada, ou apenas muito pouco, do exemplo de Caproni que Agamben usa para falar do *enjambement* em seu limite, em que o verso é devorado pelo *enjambement*, lido por Masé Lemos como um exemplo “exagerado”, “no limite do verso”:

..... A porta
branca...
A porta
que, da transparência, leva
à opacidade...
A porta
condenada...

Em exemplos afins, Florencia Garramuño lê o prosaico no poema (seu “passo de prosa”) e Agamben, o poético, lido por Masé Lemos como “no limite do verso”. Curiosamente, em exemplos próximos, o “limite do verso” para Masé Lemos se encontra, então, paradoxalmente, com a narratividade prosaica de Florencia Garramuño. É certo que tanto Florencia quanto Agamben sabem e reconhecem que onde há o prosaico pode haver o poético e onde há o poético pode haver o (esboço do) prosaico, mas a ênfase de um e de outro, como mostram os parênteses que coloquei, são bastante distintas. Ela, sabendo que é verso, destaca “o passo de prosa” narrativo; ele, sem deixar de saber do prosaico que há no poema

meramente enquanto “esboç[o]”, chama atenção para a radicalidade do verso – a lição agambeniana me parece ser a de ler o poema pelo “esboç[o] [d]o passo de prosa” e pela interrupção do verso. Em ambos os casos mencionados pelos dois teóricos, pouquíssimas palavras por versos que, pelos *enjambements* acentuados, se contorcem. Privilegiando “o passo de prosa” da expressão que, seccionada, Florencia Garramuño toma de Agamben ao retirar o “esboça”, tais passagens poderiam ser lidas de modo puramente prosaico ou narrativo: “Um imigrante bate fotos trepado no toldo de um quiosque” e “..... A porta branca... A porta que, da transparência, leva à opacidade... A porta condenada...”. Em prosa, a de Carlito Azevedo (escrita décadas após a de Caproni, em outra língua, sob a força de tradições distintas, em outro contexto e, claro, por outro poeta) preserva um caráter praticamente informativo, sendo certamente mais prosaica do que a de Caproni, que conserva um paradoxo ou um jogo tensivo de oposições entre a “transparência” e a “opacidade”, junto com a força da condenação da porta.

O prosaico de Carlito, entretanto, mesmo que talvez ganhando uma continuidade narrativa mais acentuada que a passagem de Caproni, ainda que “esbo[ce] um passo de prosa”, voluntariamente não foi concluído, já que o poema não foi escrito em prosa, já que o poema não deu o passo de prosa, tão somente esboçado, de tal modo que, usando-me mais uma vez do que Masé Lemos acentuou de Caproni, a passagem de Carlito Azevedo permanece “no limite do verso”, com *enjambements* “exagerado[s]”, ao modo do passinho e do breque. Foi Carlito Azevedo, aliás, quem disse, em entrevista a Aníbal Cristobo, que “Una das ventajas de esa escritura improvisada es que el poema pasó a tener una voz más parecida com la mía, entrecortada”. Além disso, nos versos 9 e 10, o mesmo poema fala em seguida de “imagens da pura/ desconexão”. Se é assim, além de ouvir o poema em seu “passo de prosa”, há de se o ler também pelo modo como o poeta reconhece a voz poética que por ele se escreve, pelos entrecortes e desconexões que fizeram com que o poema passasse a ter uma voz mais parecida com a que pensa enquanto poeticamente dele, pelas interrupções abruptas nas quais o “passo de prosa” está apenas e simplesmente esboçado:

Um imigrante
bate fotos trepado

no toldo de
um quiosque.

Quando Agamben fala da interrupção do *enjambement*, parece-me mais do que evidente que ele não está demandando que, numa leitura que façamos de um poema, sejamos obrigados, desde a primeira e a cada vez, a realizar uma longa pausa sonora no lugar do abismo da *versura*, separando, na *performance* da leitura, um verso de outro, interrompendo vocalmente o primeiro verso ao seu fim quando o sentido nos empurra para o seguinte. Isso pode ser feito, ou não, dependendo do que o intérprete deseja, em determinado momento, acentuar no poema. Mesmo que se prefira não fazer um silêncio desarticulador e ralentador ao fim do verso – não é mesmo necessário em muitos e muitos casos (na maioria dos poemas contemporâneos, certamente) que ele seja feito –, há uma quebra visual que é lida pelo olhar, fazendo com que o poema saia de sua especificidade oral ou vocal em direção ao visual (ao “fora de si” do sonoro do poema). No poema, pode haver uma indecisão, uma não adequação, uma barra entre a série vocal e a série visual, uma hesitação prolongada entre a vocalização e o que se vê, daí a importância decisiva da plasticidade do poema e da mancha negra na página. Sua importância vem para corroborar a barra entre o visual e o sonoro e não a adequação de um ao outro⁴. E essa barra, mesmo que seja preservada em sua exclusividade visual, há de ser acolhida no trabalho de pensamento com um poema, pois no poema não há uma reciprocidade obrigatória entre o visual e o auditivo.

Numa leitura apurada, sensível e de trabalho crítico, que leve em conta o poema como ele se apresenta em sua materialidade singular, essa interrupção, já não importa se sonora, visual ou ambas relacionadas, entretanto, é necessária de ser levada em conta, já que o poeta, por algum motivo que nunca sabemos qual é, colocou-as ali, certamente, pela necessidade que o poema lhe impôs; no caso específico, Carlito Azevedo não apenas escolheu as pausas dos *enjambements*, sua voz entrecortada, mas escolheu *enjambements*, como diria Masé Lemos, “no limite do verso”, “exagerado[s]”, ainda que possam ser lidos igualmente em seus

⁴ Trabalhei essa questão no ensaio “Entrevista de uma nota só”, do livro *O amante da literatura* (Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010).

“passos de prosa”. O que, para além da figura prosaica, uma leitura pela pausa pode nos dizer desses quatro versos?

Um imigrante
bate fotos trepado
no toldo de
um quiosque.

Sabe-se que a imigração é um dos problemas políticos internacionais mais dramáticos de nosso tempo; segundo a ONU, só em 2015 foram mais de 60 milhões de imigrantes forçados em todo o mundo. Tratando-se de “um” imigrante indefinido, político já pelo personagem que o caracteriza, o corte do verso não permite que passemos prosaica e afobadamente para o que esse imigrante indefinido do verso inicial da passagem faz, obrigando-nos a uma paragem que, de algum modo, levando-nos a permanecer nesse problema, nos propicia um acolhimento ou um envolvimento maior com o *pathos* do que está sendo proposto. A estranheza maior da passagem com seus *enjambements*, com seus entrecortes, entretanto, ainda está por vir: o corte do segundo verso não nos diz apenas que um imigrante “bate fotos”, mas que ele “bate fotos trepado/”. A estranheza de não sabermos onde ele está trepado para tirar as fotografias faz com que, assim como o poema que caminha na leitura vertical de cima para baixo, vejamos esse imigrante sem chão, trepado no insólito, suspenso num abismo. Se, por um lado, o *enjambement* é a suspensão do sentido garantida pela construção do poema, por outro, o sentido da cena narrada pelo poema também está suspenso, com um imigrante em estado de suspensão, sem pátria e, fora do chão, sem solo. O verso seguinte, o terceiro, mantém o suspense: nele, passamos a saber que um imigrante batendo fotos está trepado “no toldo de/”, mas não sabemos ainda a que lugar pertence o toldo, de que lugar o toldo é toldo. Diante de nosso olhar de leitor que acolhe tanto a linearidade quanto as interrupções do poema, com os quatro versos e com os três *enjambements*, Carlito Azevedo realiza uma inusitada construção às avessas: ao invés de, como normalmente ocorre, erguer o lugar com seu personagem do chão para o ar ou de baixo para cima, ele o cria estancada e paulatinamente do ar para o chão, de cima para baixo, como não poderia

acontecer a nenhum engenheiro nem mestre de obras. Se tal projeto seria certamente reprovado em um concurso para engenheiros ou mestre de obras, na poesia, sua construção às avessas ganha certamente intensidades inesperadas.

Não é à toa que um dos textos em que Agamben fala dos institutos poéticos é sobre cinema, no qual privilegia a montagem como o instituto cinematográfico por excelência e como o modo de pensamento privilegiado do século XX, sendo a montagem no cinema paralela ao *enjambement* no poema (há diferenças que não vêm ao caso aqui). Não me interessa aqui fazer uma leitura do poema citado, mas o que quero dizer é que, pelos *enjambements*, Carlito Azevedo cria para nós montagens ágeis, surpreendentes e literalmente insólitas que nos vão lançando em intervalos suspensos e desconexões entre os planos (nas *versuras*) até nos dar o plano final prosaico e explicativo: plano 1) “um emigrante/”; plano 2) “um emigrante/ bate fotos trepado/” sabe-se lá onde; plano 3) “um emigrante/ bate fotos trepado/ num toldo de/” sabe-se lá do quê; plano 4, no caso, o que estabelece o “passo de prosa”, ainda que, mesmo assim, entrecortado) “um emigrante/ bate fotos trepado/ no toldo de/ um quiosque”. Confesso achar que se Carlito Azevedo tivesse escrito a frase simplesmente em prosa, privilegiando tão somente o “passo de prosa” consumado, o poema se tornaria para mim bem menos interessante do que essa construção inusitada conseguiu criar com o “esboço[o] [d]o passo de prosa”: uma passagem fraturada, descendente e abissal. Nesse caso, como em qualquer poema, prefiro não perder nem o que pode haver nele de linear nem o que pode haver nele de corte, nem o contínuo nem, como o próprio Carlito Azevedo vem pensando sua escrita, o entrecortado. O mesmo tipo de leitura poderia ser feito, a contrapelo, do poema em prosa do respectivo poeta, “H.”.

8.

Na intensa articulação dos *enjambements* com suas *versuras*, há, na passagem de Carlito Azevedo, outra experiência de montagem da que Masé Lemos lê em Alferi. Ela escreve: “Contra esse efeito [o do dispositivo da cesura e do *enjambement*], Alferi procede através da velocidade reafirmada constantemente para que não haja paradas reveladoras

e sublimes. Além da velocidade, torna-se importante o fluxo, a continuidade própria da prosa, mas também da poesia, do jorro mágico do lirismo. Assim, em Alferi, a continuidade é construída, é uma mecânica feita através de montagens”. Passando por fora de Alferi, que não é o caso de ser pensado aqui, mas que, sem qualquer oposição a Agamben, afirma, como já salientei, que a prosa “jaz nos meandros da sintaxe e na violência dos cortes, esperta, bruta”, não sei exatamente o que Masé Lemos está entendendo por “jorro mágico do lirismo”, sobretudo, em um momento em que busca associar, criticando, o *enjambement* ao sublime e ao “élan alto da poesia”; mas, contra Agamben, para quem, conforme dito em “O cinema de Guy Debord”, “o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa” exatamente pela reciprocidade entre montagem e *enjambement*, ela privilegia em Alferi um tipo de montagem que está a serviço exclusivamente da “continuidade”. Apesar do que Masé Lemos afirma sobre esse privilégio da continuidade e, como avisado, apesar de não ser minha intenção lidar com Alferi, aproveito a ocasião, entretanto, para lembrar uma passagem de “*Chercher une frase*”, do poeta e filósofo francês, bastante próxima da posição de Agamben no livro por ele traduzido: “Contrariamente, em poesia, o *enjambement* é o índice sonoro de uma crise sintática necessária para a invenção das frases. (O recuo da língua produz um ‘sentimento musical’). Por isso, a poesia é o lugar crítico da invenção das frases: o verso e a prosódia, unidade e ritmo não gramaticais, colocam a sintaxe em crise. A poesia, entretanto, pode passar sem acompanhamento sonoro, sem musicalidade métrica: apenas o *enjambement* lhe é essencial. E a crise sintática da qual ela é o índice mais claro também pode ter lugar, mais discretamente, na prosa, ou seja, em um ritmar puramente sintático. (Tanto em poesia quanto em prosa, é antes o ronco sintático que trai o academicismo)”.

A montagem a serviço da linearidade, da sucessividade ou da continuidade pleiteada por Masé Lemos à revelia da passagem mostrada de Alferi, e não da interrupção, essa montagem anti-*enjambement*, Eisenstein, em *Notas para uma história geral do cinema*, não chama de montagem, mas de “protomontagem”, ou seja, o que era feito antes da “plena consciência [da montagem] do cineasta” (posso lembrar a primeira montagem existente no cinema, de 1895, da execução de Mary Stuart, por Thomas Edison). O cineasta esclarece que a “protomontagem” se dá

quando “um tema é colado a outro para que fiquem juntos numa mesma faixa. Übergang [passagem] – necessidade de mostrar sucessivamente o que foge e o que prossegue. Há aqui total correspondência com o trançado de dois fios!!!” [o grifo é do autor]. A “protomontagem” está, conseqüentemente, longe do procedimento intensivo que Eisenstein valoriza na montagem em seu momento de consciência do cineasta enquanto “desagregação e remontagem”, “desmontagem” e “remontagem” ou “fragmentação” e “recomposição”. Como em Agamben (que pensa a montagem pelo par transcendental de “repetição” e “paragem”, afins aos pares do diretor russo), em Eisenstein, encontra-se um vínculo fortíssimo entre a montagem do cinema e a poesia, bem como entre a montagem do cinema e a ficção (a prosa, portanto), entendendo, como pode ser lido em “Palavra e imagem”, do livro *O sentido do filme*, que “o princípio de montagem no cinema é apenas um caso particular de aplicação do *princípio de montagem em geral*”, que “ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos de filme”: exemplos de montagem que, em muitos casos, antecedem o cinema, são retirados de hai-kais japoneses, de poemas de Puchkin, de John Milton, de Maiakóvski e de fragmentos da prosa de Maupassant [!], todos eles através do que é chamado de “uma leitura cinematográfica” dos poemas, tidos como “muito instrutivo[s] para profissionais de cinema” já que se utilizam de “um puro método de montagem e com meios de pura montagem”.

Se, por um lado, o cinema, cuja história é recente e se confunde com uma modernidade tardia, herda a montagem da poesia, da literatura e das outras artes e técnicas que o antecederam, paradoxal e anacronicamente, é em decorrência da montagem do cinema que a da poesia, a da literatura e a das outras artes podem ser lidas retroativamente ainda com mais clareza, “*from today backwards*” (escreve Eisenstein em inglês), como uma maneira de um presente poder perceber o não percebido do passado que passou e que, sem o tempo atual, jamais se tornaria tão visível, tal qual, em sua “leitura cinematográfica” do poema, ele faz, ao atravessar, pela montagem, passagens do poema “Poltava”, de Puchkin. Em todos esses casos, no encontro do passado com o presente, a “leitura cinematográfica” do poema herda o que ela mesma gera. De modo borjeiseinsteiniano, poderia ser dito que os precursores existem, mas, vindo depois, eles são sucessores.

Eisenstein chama atenção para outro tipo de montagem na literatura que é a criação das palavras-valises, como a junção de duas palavras distintas em uma terceira que engloba as duas, intensificando-as; exemplos de Lewis Carroll comparecem ao lado de alguns de Freud e de James Joyce. Precedendo em muitas décadas as formulações agambenianas, que poderiam retirar daí sua inspiração (apesar do Valéry mencionado ou, ao menos, com ele), Eisenstein vincula o princípio de montagem ao do *enjambement*, com fartos exemplos recolhidos de Keats, Shelley, Pushkin e Milton, bem como com menções a Victor Hugo, André Chénier, Shakespeare e James Thomson; Eisenstein parte, ainda, da definição de *enjambement* de Zhirmunsky (da qual a de Agamben é extremamente próxima) que, no livro *Introdução à métrica*, de 1927, afirma: “Quando a articulação métrica não coincide com a sintática, surge o chamado enca-deamento (*enjambement*)... O sinal mais característico de um encadeamento é a presença, em um verso, de uma *pausa sintática* mais significativa do que a do início ou fim do verso...”; de maneira, ainda, da qual a de Agamben é extremamente similar, que se utiliza das mesmas terminologias sem mencionar os autores russos, “Qualquer não-coincidência da articulação sintática com a métrica é uma dissonância artisticamente deliberada”. Como o *enjambement*, a montagem é dissonante.

O que Eisenstein entende por montagem é a pergunta necessária de se fazer. Há uma definição do termo de um dos procedimentos mais eficazes na realização de um filme que nos leva a entendê-lo sem dificuldades iniciais: a montagem é “a justaposição de dois planos isolados através de sua união [que] não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente”. A única dificuldade aqui parece se colocar no que é chamado de qualidade diferencial resultante no produto da justaposição entre os dois planos previamente filmados que gera algo bem mais importante do que o somatório exclusivo deles. Sendo o produto (a multiplicação) e não a soma, o diferencial qualitativo produzido pela montagem depende certamente dos dois planos que se esbarram, mas, produzindo o que neles não havia, não se reduz ao manifesto em cada um isoladamente. A unidade isolada de cada um dos planos e sua coesão prévia é fragilizada, desor-

ganizada, arruinada em nome de uma força intersticial que nasce do esbarro produzido entre eles. No lugar de uma imagem, ao menos, duas, inter-relacionadas por uma técnica produtiva a gerar uma terceira força suspensiva (o “produto”). Sendo oriundo do esbarro dos planos materiais e superficiais, dependente mesmo deles, a força do qualitativo se coloca em uma imaterialidade fantasmática que transcende os dois planos dos quais ele surge.

Eisenstein esclarece que esse diferencial qualitativo gerado pela montagem se dá para que “uma narrativa contenha o *máximo de emoção e de vigor estimulante*”. A montagem faz com que o diferencial qualitativo ou intensivo seja, portanto, um diferencial emotivo vigoroso produzido pelo método composicional da justaposição com uma colisão disjuntiva estimulante dos planos que seriam contíguos, violados, agora, em suas continuidades e, ao mesmo tempo, preservando a lógica da coesão. Pode ser dito que, refazendo o gesto do cineasta, o espectador não se coloca nem apenas na primeira imagem ou no primeiro plano nem, tampouco, somente na segunda ou no segundo, mas, lidando com um processo vitalista de criação que ocorre, mais uma vez, no momento em que assiste o filme, o espectador se coloca, em seus afetos e pensamentos, na dinâmica do choque ou do intervalo produtor de um grau mais elevado de intensidade que se dá entre as duas imagens ou entre os dois planos, como seu “produto” fantasmático que atinge o pensamento, o coração e os nervos do espectador. Colocando a máquina e o corpo em relação (o aparato técnico do cinema é uma prótese do corpo), a montagem produz no espectador um pensamento enervado ou um enervamento pensado. Enquanto os planos ou as imagens são, a princípio, extensivos e materiais, o corte e a justaposição, operados pela montagem e transformando os planos em ruínas do monumento que está sendo criado, sendo vigorosos e estimulantes, são intensivos e imateriais, fazendo com que, não apenas, mas, sobretudo, na montagem esteja a potencialidade imprevista pelos planos em conflito que compõem o filme. Não à toa, questionando a fixidez de uma contínua unidade totalitária, a montagem se coloca como um jogo da improvisação a partir da filmagem dos planos, interrompendo-os e os rearticulando.

Apesar de, como a montagem, o *enjambement* ultrapassar, pelo breque e pelo passinho, a continuidade da “protomontagem” (que pas-

sa a ter seus planos sucessivos quebrados e desarticulados), teria de ser pensado que ele, tal como Agamben o pensa, ultrapassa, ainda, o que a montagem eisensteiniana deseja com o produto fantasmático pelo uso posterior no cinema simplesmente da tela preta ou branca, expandindo, ao limite, esse corte da montagem, e evidenciando não o produto, mas o abismo entre as imagens. Esse é o passo que levou o cinema experimental, segundo Deleuze, a se utilizar da tela preta ou branca: “A ausência de imagem’, a tela preta ou a tela branca, têm uma importância decisiva no cinema contemporâneo. Como Noël Burch mostrou, elas já não têm uma mera função de pontuação, ao modo da fusão, mas entram numa relação dialética entre a imagem e sua ausência, e adquirem valor propriamente estrutural (é o caso, no cinema experimental, de *Reflections on black*, de Brakhage). Este novo valor da tela preta ou branca parece corresponder aos caracteres analisados anteriormente: por um lado, o que conta já não é a associação das imagens, a maneira pela qual se associam, mas o interstício entre duas imagens [...] a tela preta ou branca vale para o fora de todas as imagens”. É exatamente esse “interstício entre duas imagens” ou entre dois versos, que passa por fora “de todas as imagens”, dando a ver a imagem enquanto imagem, o que Agamben entende por *versura*.

Se os planos ou as imagens podem trazer um ritmo sequencial ou horizontal de nossa época inerente a eles, a montagem, e a tela preta ou branca, como o *enjambement*, instauram, no nosso tempo, uma verticalidade, uma interrupção, uma fratura, um contratempo, uma arritmia, um antirritmo que, pela transversalidade incluída a desfazer a ilusão mítica da crença ou da adesão total à imagem, torna manifesta as próprias imagens como imagens ou os próprios planos como planos. Enquanto os planos ou as imagens podem trazer consigo seus sentidos e os sentidos da nossa época, instabilizando os sentidos dos planos e os de nossa época, a montagem é, como o *enjambement*, a passagem irrepresentável do sentido, em uma palavra, seu impasse – o impasse do nosso tempo – para um passo (ou melhor, um salto) maior, devolvendo o impasse à passagem do sentido e do tempo em que vivemos. Não à toa, da mesma maneira que, em “O cinema de Guy Debord”, Agamben coloca que, por conta do *enjambement*, o poeta realiza “uma não-coincidência, uma disjunção entre o som e o sentido”, retomando a definição de Valéry, no mesmo texto, ele afirma igualmente que se pode dizer que “do cinema,

pelo menos de um certo cinema, que é uma hesitação prolongada entre a imagem e o sentido”.

Em “O cinema de Guy Debord”, o elogio de Agamben à técnica composicional do cinema de Debord se confunde explicitamente com o elogio radical da exclusividade da montagem, que leva o espectador a se colocar entre uma imagem e outra, na fratura mesma da montagem. Isso me faz notar que, em 1952, no mesmo ano, portanto, em que John Cage compõe 4’33” através de seu “gesto” musical, combatendo a espetacularização do cinema, Guy Debord realiza seu primeiro filme, *Hurllements en faveur de Sade*, sem qualquer imagem senão a alternância da tela ora completamente branca, quando as vozes em *off* soam, ora completamente preta, em silêncio. Na ausência de toda e qualquer imagem projetada sobre a tela, criticando a existência de toda e qualquer imagem no tempo da espetacularização e a transformação da montagem intensiva e utópica dos anos 1920 na Rússia na linearidade convencionalmente extensiva das narrativas cinematográficas mais comuns, como se não houvesse então o que merecesse ser visto, a tela branca ou preta (política e ética no lugar de estética) sustenta, ao longo de todo o filme, com extrema radicalidade, o espaço vazio que caracteriza o intervalo da montagem, evidenciando que o cinema não trata apenas do que é mostrado, mas igualmente e, no caso, principalmente, de tudo o que não é exibido, para que ele seja, no impasse, a passagem de uma imagem por vir. Imerso como nós em um mundo de imagens espetaculares que governam muito do nosso mundo como ele bem anteviu, Guy Debord se coloca como o bárbaro por excelência, o que recusa usar a língua hegemônica das imagens estereotipadas.

Intuo que, se a montagem no cinema (e, conseqüentemente, o *enjambement* na poesia) pode ser questionada não é, de maneira alguma, pela continuidade da “protomontagem” que a antecede, mas exatamente por aqueles que no cinema não acolhem, como Agamben acata, a montagem (e nenhum outro procedimento) enquanto o próprio do cinema, buscando um novo passo em direção ao impasse no que eu poderia chamar paradoxalmente de um certo realismo da extemporaneidade dentro do plano e da imagem. Penso, por exemplo, dentre outros que escapam à continuidade e esculpem um tempo imprevisto, em Tarkóvski, Sokurov e Tsai Ming-Liang, mas pensar o vínculo do que eles fizeram e continuam

fazendo com o poema é algo para mim, caso um dia consiga, ainda por se fazer e, indubitavelmente, fora do escopo deste ensaio.

9.

A princípio, chamei atenção para o que, mesmo sem explicar, Marcos Siscar ressaltou como um “prisma mais ‘pensante’” da reflexão contemporânea da “questão da prosa” em Agamben. Que “prisma mais pensante” seria esse? Além disso, a partir de Agamben, falar do “prisma mais pensante” da “questão da prosa” é o mesmo que falar do “prisma mais pensante” da questão da “ideia da prosa”? Parece-me que não. Se, ainda, como escreve Marcos Siscar citando o filósofo em “Ideia da prosa”, “[p]ara Agamben, o *enjambement* seria o símbolo da aspiração ao ‘essencial hibridismo de todo discurso humano’”, de que “essencial hibridismo” se trata, tratando-se, certamente, de um “essencial hibridismo” envolvido em um “prisma mais pensante” da questão (não da prosa, mas) da “ideia da prosa”? Imediatamente após a citação do “essencial hibridismo”, Marcos Siscar inicia o novo parágrafo da seguinte maneira: “Ainda que a poesia, posteriormente, seja reaproximada do poder de hesitação e de suspensão do *enjambement*, em ‘O fim do poema’, não é descabido especular sobre a sugestão sub-reptícia de transposição do poema que palpita na nomeação de seu ‘fim’, como gesto na direção de uma *ideia de prosa*”. Enquanto antes o poeta e crítico brasileiro falara da “questão da prosa” quando eu falaria da questão da “ideia da prosa”, em tal passagem, desde “O fim do poema”, ele fala, a partir da contraposição em relação ao *enjambement* (o “Ainda que”), que “não é descabido especular sobre a sugestão sub-reptícia de transposição do poema que palpita na nomeação de seu ‘fim’, como gesto na direção de uma *ideia da prosa*”.

Do meu ponto de vista, seria preciso, entretanto, uma retificação: em tal texto, Agamben não fala, explicitamente, nenhuma vez sequer em “ideia da prosa”; o que Siscar, contrapondo ao *enjambement*, chama de “sugestão sub-reptícia de transposição do poema que palpita na nomeação de seu ‘fim’” é nomeadamente em direção à “prosa”, jamais em direção a uma “transposição” possível em direção à “ideia da prosa”, fazendo isso toda a diferença. No filósofo italiano, “prosa”, que se opõe à poesia enquanto o a ser evitado tanto pelo poeta quanto, antecipo, pelo filósofo-

fo (ao menos pelo filósofo que realizaria um “híbrido” ou uma “indeterminação” inclassificável entre prosa filosófica e poesia ou uma “ideia da prosa”), é a “banalidade” (o termo é de Agamben) de uma escrita em um “fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso”. Que seja retomado, portanto, o momento de distinção que, no mesmo escrito, Agamben traça entre o poético e o prosaico: “a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela”. Enquanto distintivo do poético e, conseqüentemente, da “ideia da prosa”, a virtualidade do *enjambement* faz com que seja possível – não importa mais se atualizada em versos ou não – a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, entre uma pausa prosódica e uma pausa semântica, fazendo com que todo discurso em que tal oposição seja possível (no verso ou no ideal da prosa) seja chamado de poético, enquanto todo discurso em que não houver tal oposição seja prosaico. Mesmo quando não atualizada, a virtualidade do *enjambement* segue agindo, enquanto potência, no poema, fazendo com que ele não esteja jamais concluído em uma plena atualização. Em “Do livro à tela. O antes e o depois do livro”, ensaio pertencente a *Il fuoco e il racconto*, de 2014, Agamben escreve: “tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de fazer-se possível. E talvez apenas essa criatura híbrida, esse não-lugar em que a potência não desaparece, mas se mantém e dança por assim dizer no ato, mereça ser chamada ‘obra’”.

Por isso, o risco que, em seu fim, o poema corre de se desintegrar enquanto poema, ou seja, o risco que, chegando ao seu fim, ele corre de não mais poder realizar “a oposição entre um limite métrico e um limite sintático” ou a oposição entre “uma pausa prosódica e uma pausa semântica”, caindo, então, no “ponto de coincidência” ou nas “bodas místicas do som e do sentido”, é o risco de transpor-se em prosa (não em “ideia da prosa”). Como disse anteriormente, as perguntas que ele faz em tal texto são: “Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?” [o grifo é meu]; e “Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quan-

do a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto ‘seio de todo o sentido’, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar” [o grifo é meu]. O que Agamben está se colocando como difícil questão para seu próprio pensamento é: se no fim do poema, ou seja, em seu último verso, o *enjambement* não é mais virtualmente possível, como evitar que o poema caia então na prosa, como evitar que em seu fim se dê “um ponto de coincidência” ou as “bodas místicas” entre o som e o sentido ou entre a série semiótica e a série semântica que faria com que o poema se tornasse então o “seio de todo sentido”? Como fazer para que, mesmo ao fim, a “íntima discórdia” seja assegurada? Como fazer para que o poema seja o “gesto” da passagem do sentido no ter lugar da linguagem que se mostra como linguagem? Descobrir, a todo custo, um modo de evitar que o poema se transfigure em prosa, sob o risco de “o fim do poema” não poder ser um instituto poético, é ao que “O fim do poema” se aventura. Consequentemente, no marco histórico diferencial que ele estabelece, ele faz questão de ressaltar, de modo distintivo, entre travessões: “No entanto, gostaria de pelo menos ressaltar o significado novíssimo que adquire, nesta perspectiva, o *No sai que s’es* de Raimbaut d’Aurenga. Aqui o fim de cada estrofe – e sobretudo o desse inclassificável poema, como um todo – é diferente da inesperada irrupção da prosa –” [o grifo é meu]. Para, imediatamente em seguida, acrescentar: “marcando, *in extremis* [no fim do poema], a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia” [o grifo é meu]. Ao fim de cada estrofe do poema de Raubaut d’Aurenga, no lugar da prosa, “uma indeterminação entre prosa e poesia”, a “ideia da prosa”.

Vamos devagar com o passo. Qual a saída que Agamben dá para que, mesmo ao fim do poema, seja preservada a não adequação ou a não coincidência entre as duas séries que garante a linha de fuga do poema em relação ao uso preponderantemente informacional e comunicativo da linguagem, neutralizando-o em nome da potência do dizer presente na barra do *enjambement*? Utilizar-me-ei de novo aqui de meu ensaio sobre os institutos poéticos. Para responder a este problema, Agamben parte do que na lírica provençal e *stilnovística* é chamado de rima não-relacionada (*estrampa*), ou seja, o que chamamos de rimas dissolutas,

separadas ou isoladas. Ela é aquela que, por não ter seu par homofônico – e com sentido diferenciado – em sua estrofe, “faltando onde era esperada”, dá, por sua suposta solidão, a ilusão de coincidência entre o som e o sentido, como se, no lugar de uma oposição, um se dissolvesse no outro. O que acontece, entretanto, é a manutenção do desacordo das duas séries através da permanência da rima, deslocada, entretanto, para uma situação metaestrófica: a palavra que lhe faz par (sua *rhyme-fellow*) está na estrofe seguinte, assegurando a tensão entre o mesmo da homofonia e a diferença do sentido, sem os deixar, mais uma vez, coincidir. Uma passagem do ensaio de Augusto de Campos, em *mais provençais*, testemunha uma perícia técnica e material de extrema relevância em tal polifonia provençal:

O conceito de “rima polifônica” tem a ver com as chamadas rimas separadas ou isoladas (*rimas dissolutas* ou *estrampas*) e com as estrofes (*coblas*) correspondentes, a saber, rimas que não se repetem no interior da estrofe, mas que comparecem na mesma posição em todas as demais. Muito menos comuns do que as já difíceis estrofes *unissonans* (as que, mantendo o mesmo esquema rímico, rimam internamente), as que Pound denomina de “polifônicas” exigem extraordinária perícia. A partir de uma sonoridade livre dentro de cada estrofe, sem rimas internas, constrói-se aqui um encadeamento fônico através da repercussão posicional das rimas, que entre-e-coam à distância, de uma estrofe para a outra. As bizarras sonoridades das rimas escolhidas, rimas raras (*escarsas* ou *caras rimas*), o recorte rítmico menos comum, chegando à assimetria, e a própria linha melódica (tudo isso era para ser cantado!) contribuem para a mnemotécnica virtuosística, que faz dos poemas, assim trabalhados, construções perfeitas e inesquecíveis.

No mesmo ensaio, fazendo um levantamento das “rimas dissolutas” ou não-relacionadas nas dezoito canções de Arnaut Daniel, Augusto de Campos realiza um mapeamento que inclui as semidissolutas. Estas (em número de cinco canções) mesclam rimas intraestróficas com rimas interestróficas, podendo ser visualizadas no exemplo abaixo, em que o primeiro verso rima com o quarto, o segundo com o terceiro, en-

quanto que o quinto, o sexto e o sétimo só vão rimar com os localizados nas respectivas posições nas estrofes seguintes, do começo até o fim do poema:

De outro modo e de outra razão
me vem um cantar sem igual,
e não pensem que do meu mal
quero extrair boa canção,
mas é mister que eu faça demandar
aquela que ao direito julga torto,
e por muitos, não três, devo fazê-lo.

Devo pedir paz e perdão,
se esse direito natural
não me tolhem, por ilegal.
piedade salvou o ladrão
ao qual virtude alguma quis salvar,
e eu dela não pretendo outro conforto
salvo rogar que atenda ao meu apelo.

[...]

Em número de nove, as canções com *dissolutas* ou *estrampas*, rimando metaestroficamente (e não dentro da mesma estrofe), podem ser flagradas no exemplo a seguir, em que o primeiro verso da primeira estrofe rima com o primeiro das seguintes, o segundo, com o segundo das subsequentes e assim por diante, salvo na última estrofe, uma tornada, ou seja, no caso, uma estrofe de três versos, quer dizer, com menos da metade dos sete versos das estrofes anteriores, que repete as rimas dos três últimos versos de todas estrofes que a precederam:

Vermelho e verde e branco e blau,
Vergel, vau, monte e vale eu vejo,
A voz das aves voa e soa,
Em doce acordo, dia e tarde;
Então meu ser quer que eu colora o canto

De uma flor cujo fruto seja amor,
Grão, alegria, e olor de noigandres.

Amor me leva em sua nau
E põe seu fogo em meu desejo,
Mas tal viagem, sei que é boa,
E a flama é suave, onde mais arde;
Que Amor requer de mim que eu seja tanto:
Franco, veraz, fiel e cumpridor,
E em sua corte um rei não vale um flandres.

[...]

Entre as nove canções com rimas não-relacionadas, Augusto de Campos ainda salienta a existência da “Sextina”, o único caso de palavras-rimas (*intra, onglá, arma, verga, oncle, cambra*) “reiteradas em ordem permutativa nas estrofes seguintes, de tal sorte que o acréscimo de uma nova estrofe operaria o retorno à sequência inicial”⁵, procedimento que leva Agamben a falar do “admirável mecanismo da sextina”⁶:

O firme intento que em mim entra
língua não pode estraçalhar, nem unha
de falador, que fala e perde a alma;
e se não lhe sei dar com ramo ou verga,
lá onde ninguém pode conter meu sonho,
irei fruí-lo em vergel ou em câmara.

Quando me lembro de sua câmara
onde eu bem sei que nenhum homem entra,
por mais que irmão ou tio danem meu sonho,
eu tremo – membro a membro – até a unha,
como faz um menino em frente à verga:
tanto é o temor de que me falte a alma.

[...]

5 Ibid. p.34.

6 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.144.

Levando o instituto poético da rima não-relacionada para o fim do poema (no caso, uma semidissoluta ou uma semi-não-relacionada), a partir da estrofe final de um dos poemas do que ficou conhecido como as *Rimas Pedrosas* de Dante (“Quisera no meu canto ser tão áspero”...), Agamben oferece um exemplo para o seu achado. Ei-lo, na tradução de Haroldo de Campos:

Canção, parte certa à aquela dama
que me feriu no peito e que me anula
onde eu ponho mais gula,
vara-lhe o coração feito uma lança:
alto prêmio se colhe na vingança.

Os quatro últimos versos se relacionam, dois a dois, por rimas emparelhadas. O primeiro verso finda com uma não-relacionada, nomeadora do investimento maior da poesia de Dante (*donna*), dando a impressão de antecipar as “bodas místicas” entre o som e o sentido. A conclusão original de Agamben é que essa rima não-relacionada se relaciona, como é de praxe na utilização de tal instituto na poesia provençal e *stilnovística*, com a estrofe seguinte, aonde, de sua frenagem, salta. Como, neste caso, se trata do final do poema, ou seja, não há estrofe seguinte, a não-relacionada se lança no abismo do silêncio, “numa queda sem fim”, à espera da estrofe – e de sua rima – que vem (mas não chega). Em seu suposto fim em estado de suspensão, na indeterminação absoluta provocada pelo abismo no qual salta, o poema, não querendo nem podendo findar, ou seja, não podendo nem querendo que as “bodas místicas” fizessem, enfim, do poema o “seio de todo sentido”, se preserva aberto na expectativa da rima que vem. Como no *enjambement* com sua *versura* e na cesura, seu suposto (esboço de) fim é um se lançar nas possibilidades que nunca cessam do poema, suspendendo-o no sem fundo da pura potência.

10.

Apesar de ela já ter sido lida e relida, comentada e recomentada, deixo soar mais uma vez a passagem mais citada de Agamben pelos pesquisadores que apareceram neste ensaio (apenas Marcos Siscar não

a cita): “O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexo sintáctico, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta sua versatilidade”. Depois de tudo que já foi dito, interessa-me, por fim, chamar atenção exatamente para a palavra “gesto”, que, no caso, “atesta [a] versatilidade” do poema. Atestando a “versatilidade” do poema, o “gesto” atesta os silêncios intervalares e os vazios abissais do *enjambement*, da *versura*, da cesura, da rima e do fim do poema, ou seja, dos institutos poéticos, como poéticos; isso é o mesmo que dizer que o “gesto” atesta a “ideia da prosa” como poética, mas, igualmente, como o que abre a dimensão ética e política ao ser humano.

Em “Notas sobre o gesto”, “gesto” designa o fazer “aparecer o ser-num-meio do homem” enquanto “ser-na-linguagem”, enquanto “*exibição de uma medialidade*” que, comunicando a própria comunicabilidade da linguagem enquanto linguagem como pura medialidade, torna “*visível um meio como tal*” [os itálicos são do próprio autor], de tal modo que esse mesmo “gesto” de exibir a linguagem seja, igual e necessariamente, “gesto de não se entender na linguagem”, de lidar com uma falha, com um “incurável defeito de palavra” no qual, ética e politicamente, somos, a cada vez, lançados. Esse “incurável defeito de palavra”, no qual somos a cada vez lançados, garante o espaço aberto e livre, como afirma Agamben em “Ideia da verdade”, tanto da poesia quanto da filosofia como modos inoperantes que, mesmo em vão, nos mostram que, para nós, apesar de tudo, apesar do atual estado do mundo, ética e politicamente, nada está obrigatoriamente decidido, que nada tem qualquer formulação objetivante que nos satisfaça, que não haja um objeto único de conhecimento, que não haja a miséria de qualquer verdade exclusiva, que não haja um fechamento definitivo do que se chama verdade e que leva a tantas mortes por atentados, guerras, fomes etc. etc. etc. Em “Ideia do único”, Agamben chama esse “incurável defeito de palavra” de a “língua da poesia”, “na qual o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem”. A poesia, a língua da poesia, contrariamente a quase tudo o que se quer hoje no mundo, deseja exatamente o defeito da palavra, agindo para que tal falha ou a falta possa, inoperante ou potencialmente, se dar. No *enjambement*, na *versura*, na cesura, na barra entre a homo-

fonia e a diferença de sentido na rima e ao fim do poema, é certo que estamos “absolutamente desprovido[s] das palavras face à linguagem”, imersos no abismo desse “incurável defeito de palavra”, nessa falta, nessa falha, nessa, para usar mais um conceito afim agambenino, infância, em que poética, filosófica, ética e politicamente, nos encontramos.

Em “Notas sobre o gesto”, a palavra “gesto” se presta, entre outras coisas, a pensar a *gag* do ator, o mutismo essencial do cinema, o mutismo da filosofia e a proximidade entre filosofia e cinema. Em “Kommerell, ou do gesto”, de *A potência do pensamento*, a direção é a mesma, podendo ser lido: “se a palavra é o gesto originário, então o que está em questão no gesto não é tanto um conteúdo pré-linguístico, mas mais, digamos assim, a outra face da linguagem, o mutismo inerente ao próprio ser falante do homem, o fato de este morar, *sem palavras*, na língua”. Este é para Agamben o “gesto” crítico que substitui a história literária e qualquer teoria de gêneros. Não é de se estranhar, portanto, que o “gesto” da “versatilidade” ou dos “institutos poéticos” se presta igualmente a estabelecer a proximidade entre poesia e filosofia enquanto “ideia da prosa” e enquanto “ideia da linguagem”, na medida em que, tanto poesia quanto filosofia lidam com esse pressuposto de que “qualquer que seja a coisa da qual fala[m], t[ê]m de levar em conta o fato de que fala[m]; um discurso que, em todo dito, diz antes de tudo a própria linguagem” (“Ideia da linguagem”, em *A potência do pensamento*). Ou, como em “O fim do pensamento”: “ao falar, somos constrangidos a pensar e manter suspensas as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem”. Enquanto li em Machado de Assis e em Macedonio Fernández possibilidades de se pensar diretamente o *enjambement* como “ideia da prosa” na prosa, chegando, agora, ao fim desta minha (ao menos primeira) participação nessa conversa, com o “gesto” e a “ideia da linguagem”, vale chamar atenção para o fato de que, além das menções ao poema, Agamben termina tanto “Ideia da prosa” quanto “O fim do poema” com referências filosóficas, deixando claro ser a prosa filosófica, ao menos, algumas maneiras dela, que deseja privilegiar como herdeira do intervalar do poema em que a “ideia da linguagem” se evidencia enquanto “gesto”.

Em “Ideia da prosa”, as últimas palavras do texto são: “Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até ao fim. Para aproveitar esse testamento,

Platão, recusando as formas tradicionais da escrita, nunca perde de vista aquela ideia de linguagem que, de acordo com o testemunho de Aristóteles, não era, para ele, nem poesia, nem prosa, mas o meio termo entre as duas”. Agamben conclui seu texto com Platão enquanto um dos maiores experimentadores da escrita, aquele para quem, entre a poesia e a prosa, nos intervalos dos diálogos, nas pausas entrecortadas das conversas, nas distâncias entre um personagem e outro, nos hiatos entre um pensamento e outro, nas aberturas que permitem o compartilhamento de uma polifonia infinita, se dá, na constante inadequação entre o som e o sentido, uma plena “zona de indiferenciação” ou um pleno “hibridismo” entre elas em que se abre a “ideia da linguagem”, para além de qualquer “autonomia” (para além de qualquer questão de gêneros, para além de qualquer hierarquia entre os gêneros) tanto do poético quanto do filosófico, tanto do verso quanto da prosa filosófica. Quanto a “O fim do poema”, Agamben o termina – não à toa nem, obviamente, por mera coincidência – falando, mais uma vez, do “meio termo” entre prosa filosófica e poesia, trazendo à tona mais um filósofo que acolhe em sua escrita e em seu modo de pensar a descontinuidade poética, a separação, a dissimetria, algo do fragmentário que não solda os intervalos nem os obstrui, deixando-os ali, expostos: “Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que a ‘a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la’”.

Nesses dois casos de escritas intervalares entre prosa (filosófica) e poesia, nessas duas possibilidades de uma “ideia da prosa” na prosa poético-filosófica, nesses dois casos de uma prosa filosófico-poética valorizados por Agamben ao fim de seus dois textos, ressoa em mim, com força, o que Maurice Blanchot, em “A interrupção”, um de seus escritos sobre o pensamento e a exigência de descontinuidade ou de interrupção presentes em *A conversa infinita*, chama de “palavra não pontificante” (“palavra não pontificante”, abissal, poderia dizer, como “ideia da prosa”): “[...] falar (escrever) é cessar de pensar unicamente visando à unidade e fazer das relações de palavras um campo essencialmente dissimétrico que rege a descontinuidade: como se se tratasse, tendo renunciado à

força ininterrupta do discurso coerente, de liberar um nível de linguagem no qual se possa ganhar o poder não somente de exprimir-se de uma maneira intermitente, mas de dar a palavra à intermitência, palavra não unificadora, aceitando de não ser mais uma passagem ou uma ponte, palavra não pontificante, capaz de ultrapassar as duas margens, que o abismo separa, sem preenchê-lo e sem reuni-las (sem referência à unidade)”. Nessa constelação, Agamben se insere; em uma entrevista de 2016, Agamben mais uma vez reitera uma formulação intensiva que em tudo concerne o que aqui vem sendo pensado: “Sempre pensei que filosofia e poesia não são duas substâncias separadas, mas duas intensidades que percorrem um único campo da linguagem em duas direções opostas: o puro sentido e o puro som. Não há poesia sem pensamento, assim como não há pensamento sem um momento poético. Nesse sentido, Hölderlin e Caproni são filósofos, assim como certas prosas de Platão ou de Benjamin são pura poesia. Se dividíssemos os dois campos de maneira drástica, eu mesmo não saberia de que lado me colocar”. E, em *Autorritratto nello studio*, mais uma vez: “Quem pretende escrever filosofia sem se colocar – não importa se explicitamente ou implicitamente – o problema poético da sua forma não é um filósofo. É o que devia ter em mente Wittgenstein quando escrevia que ‘a filosofia, deveríamos propriamente apenas poetá-la’. Em todo caso, assim foi para mim: tornei-me filósofo para medir-me com uma aporia poética da qual não conseguia dar conta de outro modo. Eu não sou, talvez, nesse sentido, um filósofo, mas um poeta, assim como, reciprocamente, muitas obras que se escrevem no âmbito da literatura pertencem, por sua vez, de direito, à filosofia”.

Para além das dicotomias facilitadoras, para além das oposições claramente assertivas, para além das tomadas de posições exclusivas, para além de qualquer pressuposição, nem banalidade nem excesso, nem falta nem demasia de pensamento, nem “ideal baixo da literatura” (como, segundo Masé Lemos, pleitearia Pierre Alferi em “Vers la prose” “de maneira mais radical” que Agamben) nem seu ideal alto, nem o nariz empinado da elevação nem o nariz reativo de uma suposta mera contestação pela contestação (esclareço que não penso ser nem um pouco esse o caso de Alferi), nem o prestígio exclusivo do poema nem, como afirma Eric Trudel segundo Masé Lemos, “o desprestígio da prosa”: um meio, em abertura, uma abertura intermediária, uma intensidade intersticial por onde

a escrita foge, por onde a escrita foge de qualquer forma pressuposta, por onde a escrita foge de qualquer forma; um entre aberto, um entreaberto, um intermediário, *um mediador*, cujos meios *não antecipáveis* entre a poesia e a filosofia mostram a *própria* midialidade (meio), que diz esse entre aberto ou esse entreaberto ou esse intermediário enquanto puro meio, enquanto meio sem fim, enquanto midialidade a se expor como midialidade, preservando a *hesitação entre o som e o sentido em sua escrita*. Como, desde o prefácio de *Estâncias*, ele havia diagnosticado a “urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada”, o movimento de indiscernibilidade agambeniano parece-me ser exatamente a tentativa e a realização *maiores* de seu livro *Ideia da prosa*: poetizar a prosa filosófica, *filosofar a poesia*, em busca de uma escrita “bustrofédica”, “nem poética nem prosaica”, mediana, *indiscernível*, que manifeste “o caráter híbrido de todo discurso humano”, que, de alguma maneira, nos coloque no “gesto” da “ideia da linguagem”. É em nome disso que em *Ideia da prosa* retornam conjuntamente as palavras “poesia e filosofia” ou “poeta e filósofo” (e, mesmo por fora do livro, é o que realiza um ensaio como “Genius”, do livro *Profanações*, e outro, com “O fim do pensamento”; e, para Nancy vir mais uma vez próximo de Agamben, é também isso o que ele realiza, entre outros lugares, em “Arquivida”, cujo movimento de escrita e pensamento intervalar entre o poético e o filosófico o leva exatamente a fazer o verso se desdobrar em uma prosa que se retrai para voltar ao verso – é preciso lembrar que, paralelamente a Agamben, Jean-Luc Nancy se atira a um pensamento dos limites da filosofia⁷. Em *Corpus*, pode ser lembrado, Nancy fala igualmente de “uma prosa inclinada para um acidente, frágil, fractal”). E, mostrando ainda que, para Jean-Luc Nancy, falar de “prosa” não tem nada a ver com uma prosaificação nem com um ideal baixo da poesia, mas que falar de prosa é falar de poesia, o filósofo francês, em “Contar com a poesia” em *Resistência da poesia*, realiza uma solicitação: “que se coloque de novo sobre a poesia, nesta questão, o acento que lhe é devido ou que lhe permanece ligado, em vez de criar a impressão de que tudo oscila na ‘prosaização’, o que poderia levar a crer que não se está longe de um ‘prosaísmo’”.

7 A primeira frase de Á escuta é: “Supondo que haja ainda sentido em colocar questões sobre os limites da filosofia [...]”.

Esse pensamento bustrofédico que intitula os institutos poéticos como “ideia da prosa” é o mesmo que intitula, na volta, quebrando igualmente as expectativas, um texto, a partir de um filósofo, de “Ideia da Musa”, no qual, como a poesia, a filosofia, tendo sua Musa, recebe igualmente seu “ditado”, ou que escreve, ainda, em *A linguagem e a morte*: “Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia seria a verdadeira palavra humana”. Bustrofedicamente, sendo a poesia a “ideia da prosa”, a ideia da prosa filosófica é igualmente a poesia, a ideia da poesia. Ou, repetidamente, no mesmo livro: “O confronto que se prolonga desde sempre entre poesia e filosofia é, portanto, bem diverso de uma simples rivalidade; ambas tentam apreender aquele inacessível lugar original da palavra, em relação ao qual se veem ameaçados, no homem falante, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Mas ambas, e nisto fieis à própria inspiração ‘musical’, *mostram* enfim este lugar como *inencontrável* [introvabile]. A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia de sua ‘inspiração’, consegue, afinal, reter a própria Musa, para fazer dela, como ‘espírito’, o seu próprio sujeito; mas este espírito (Geist) é, precisamente, o negativo (das Negative), e a ‘voz mais bela’ (kalísten phonén, Phr. 259d), que, segundo Platão, compete à Musa dos filósofos, é uma voz sem som”.

Híbrido e indiscernível, é esse “inacessível lugar original da palavra”, esse “espírito”, esse “negativo”, essa “voz mais bela”, “sem som”, cantando o incantável e inencontrável, essa infância, esse vazio, essa intensidade que interessa a Agamben, esse escrever e pensar enquanto “gesto”... Hibridismo e indiscernibilidade entre poesia e filosofia pelo “gesto” poético, filosófico, ético e político, mas não só: hibridismo e indiscernibilidade que se estendem, por exemplo, ao cinema, quando afirma, no referido texto sobre o “gesto”, que “daqui não somente a proximidade entre gesto e filosofia, mas também entre filosofia e cinema”, ou quando diz em “O cinema de Guy Debord” que “A paragem mostra-nos, pelo contrário, que o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa”. Ou quando parte de uma escultura de Twombly, “*Sem título*”, que, por sua vez,

traz em inglês a tradução dos quatro versos finais da décima “Elegia de Duíno”, de Rilke, nos quais descreveria, afirma o filósofo escritor, “uma tempestade sem nome, um furacão espiritual, durante o qual tudo o que em mim era fibra e tecido se rasga”, fazendo Agamben ler a “proximidade entre o movimento neste verso e na escultura de Twombly, o que testemunha sua conexão a *Sem título* e certamente não é coincidência”.

Nesse texto, tal “conexão”, que ajuda a compreender o “problema formal” proposto pelo “gesto” escultural de Twombly enquanto o que o filósofo chama de “beleza cadente”, será lida via o *enjambement* (não à toa o rasgo mencionado enquanto o “sem nome”, enquanto o “espiritual”): “A ideia da queda no poema elabora-se em termos métricos por uma verdadeira fenda no segundo e particularmente no terceiro versos, assinalada por um *enjambement* que interrompe o sentido de modo particularmente súbito com um ‘ou’ desconexo. (A fratura do ramo ou caule na escultura de Twombly parece repetir esta agudeza.)”. Mesmo que exagerando por um excesso de citação, repito aqui as palavras finais de “Beleza cadente”, que continuam a se utilizar dos termos com que Agamben lê a poesia, usados agora indistintamente para ler a escultura que traz um fragmento de um poema em si, ultrapassando os meios específicos: “Este é o gesto de Twombly nestas esculturas-limite, nas quais toda ascensão é revertida e suspensa, como uma abertura ou cesura entre uma ação e uma inação: Beleza cadente. É o momento de descriação, quando o artista em seu ponto máximo não mais cria, porém descreia, o momento messiânico para o qual não há título possível e no qual a arte milagrosamente estaciona, como que em estado de choque, em queda e em ascensão o tempo todo”. Para além do específico, ainda haveria para ser pensado em *Ideia da prosa* a relação entre o texto e as imagens presentes no livro.

Prosa, poema, filme, escultura, imagens⁸... poético-filosóficos, ético-políticos, enquanto “gestos”, a um só tempo, poéticos, filosóficos, éticos e políticos. Por entre o verso e a prosa filosófica, por entre a verticali-

8 Mostrando que a “especificidade” não é mesmo, em hipótese alguma, o que busca essa filosofia, em entrevista a Roberto Andreatti e Frederico de Melis, Agamben afirma: “o pensamento não pode ser uma disciplina, um âmbito, correspondente a uma vocação determinada. A filosofia, o pensamento são ‘intensidades’ que podem percorrer qualquer âmbito: a poesia, a arte, a religião, o direito, a economia. Não existe uma especificidade da filosofia. Por isso a vocação da filosofia só tem a forma da mudança, do colocar em questão uma vocação”.

dade e a planura, por entre cada um deles e por entre seus intermediários, por entre quaisquer formas específicas de arte e para além delas, por entre qualquer modo preferido de composição, por onde quer que seja que, de qualquer maneira, o vento faça a curva bustrofédica, o que interessa a Agamben enquanto poesia (enquanto nome para o que as artes e a filosofia, enquanto “gestos”, abrem) é o que se coloca como “abertura” e “suspensão” (das quais a “cesura” e o “*enjambement*”, mas também a “montagem” são alguns modos paradigmáticos de seu comparecimento), como “descrição”, como “inação”, como o “esquecimento inesquecível”, como limite último do pensamento, como a potência do pensamento entendida como potência da própria representação, como essa matéria informe, intensiva, desarticulada, inarticulável, para a qual faltam palavras e títulos (como a escultura de Twombly é chamada de “*Sem título*”), como essa “floresta da língua”, com a qual escreve o breve “Ideia da matéria”, que, antecipando o “Ideia da prosa” e o “Ideia da cesura”, sendo-lhes imediatamente anterior, e seguindo o primeiro “Limiar” do livro, que já coloca a mesma questão, abre a insistentemente *Ideia da prosa*, dizendo a que o livro vem: “A experiência decisiva que, para quem a tenha feito, se diz ser tão difícil de contar, nem chega a ser uma experiência. Não é mais que o ponto no qual tocamos os limites da linguagem. Mas aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la, nos faltam as palavras: é antes matéria [...]. Aquele que, nesse sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações”.

Como escreve Agamben em “Do livro à tela. O antes e o depois do livro”: “Em grego, o termo para “matéria” é *hyle*, que significa “madeira, floresta” – ou, como traduzirão os latinos: *silva* ou *materia*, que é o termo para a madeira como material de construção, distinto de *lignum*, que é a lenha para queimar. Para o mundo clássico, todavia, a matéria é o lugar próprio da possibilidade e da virtualidade: ela é, pelo contrário, a possibilidade pura, o “sem forma” que pode receber ou conter todas as formas e da qual a forma é, de algum modo, o traço. Ou melhor, na imagem de Aristóteles que mencionamos, a página branca, a tabuleta para escre-

ver sobre a qual tudo pode ser escrito”. Sim, para ele é certo que quem não alcançou essa “matéria”, essa “madeira”, essa “floresta”, essa “silva”, essa “possibilidade”, essa “virtualidade”, esse “sem forma”, essa “página branca”, “está prisioneiro das representações”.

QUANDO NÃO ESTOU POR PERTO
DE ANNITA COSTA MALUFE
(da dispersão e do apagamento; do verso-passinho
e do verso-de-breque)

I

Escrever um título, que foi dado, de um livro, por outro, por outros, que não lhe foram dados, por outros que lhe poderiam ter sido dados, como modos, possíveis, de aproximação a um livro que insiste em se afastar. Não escrever o que o livro, ou seu título, é, mas escrever o que o título (o livro?) poderia ter sido, sem que tenha querido ter sido dos modos que o escrevo. Escrever um título de um livro por outros títulos, de maneira que reste um confronto com sua fronteira, com o lado em que estou do que restou, com alguns deslizamentos capazes de lidar, se não com um título ou um livro, com vestígios do que não está por perto, do que está longe de mim.

Mesmo que se quisesse fazer com que esse longe fosse, de alguma maneira, objetivado, seria preciso dizer que o livro, esvaído, não estaria lá, senão desertado. Não se trata, entretanto, de qualquer objetivação nem de qualquer miragem que desejasse eclodir num deserto; trata-se, antes, de assegurar a distância, a fuga muito bem sucedida, seu escape inalcançável, o movimento inatingível do desertar. A usar a imagem do deserto, descarto a miragem; o livro é, antes, areia e, pela areia, os intervalos entre seus grãos. O livro está e não está por onde estou. Parecemos estar juntos sem que possamos nos encontrar, a não ser pelo fato de sua força inagarrável me afetar. Eu o leio, mas o que dele importa ainda não chegou ou já foi embora. O livro me lança nessa disjunção entre o porvir e o escapado. Eis o fracasso – e a saída: constantemente, o livro que leio parece ser bem mais lento ou bem mais rápido do que eu; em desacerto, os passos que nossos pés dão jamais coincidem. Se essa não coincidência é meu fracasso, é, igualmente, a saída, que afirmo; a saída de entrar no livro saindo dele, por ele só me acolher com seu afastamento, com sua estranheza indizível, ou infinitamente dizível, querendo se dizer. Do livro, o leitor pode pensar o mesmo que nele é dito: “[...] eu/ mesma nunca estive

lá mas quero poder voltar”. Ler um livro tentando escrevê-lo, lê-lo, segundo se diz, criticamente, é querer poder voltar para onde nunca se esteve. Nem se estará. Tento, ao menos, isto, estar onde jamais estive, estou ou estarei, mas que por alguns motivos enigmáticos me move a escrever o que não sei do livro¹.

Começa a chover onde estou, e a chuva (até ela!) me retira por instantes dos restos do livro que leio tentando escrevê-lo. A chuva me retira das sobras do que leio, do que escrevo para lê-lo, me requisitando lê-la ou escrevê-la como se também ela quisesse, interrompendo-o, me afastar do livro, já distante ou ainda não chegado, e dele, pela chuva que agora cai, me aproximar, me aproximar de sua lonjura pela chuva, que vem igualmente de longe, desliza, escorrega e se esvai. Não me aproximo do livro, mas, quem sabe, da chuva que subitamente cai borrando as palavras do livro, apagando-as uma a uma à minha frente, como se a escrita fosse feita para se apagar, para que o pensamento se realize com palavras inexistentes, a serem escritas. Não sei se me aproximo da chuva – não, nem dela me aproximo –, mas, por ela, dos borrões que ela cria no livro ao tornar as palavras submersas, a ponto de tal experiência repetir palavras, de que me lembro, de *Como se caísse devagar*, palavras que li e reli: “por mais que aperte meus olhos/ as letras são borrões”, “daqui as letras não passam de/ borrões brancos sobre fundo verde”, “há um fundo que se infiltra/ nas letras que faz borrar as letras e não adianta”, “na entrada do cinema o letreiro é borrado”... Escrevendo e reescrevendo a inexistência de palavras escritas e apagadas, escrevendo e reescrevendo as letras que teimam em aparecer apenas como borrões, escrevendo e reescrevendo a inexistência de palavras que existiram e subitamente se esvaíram, escrevendo e reescrevendo a “flutuação da forma” ou um “desfazer das formas”, escrevendo e reescrevendo o impossível do informe que, ele sim, não pode se apagar, aproximo-me do livro pela chuva, dando-me conta de que a chuva me molha e o livro, mas tampouco me deixa escrevê-la. Entretanto, escrevo; escrevo – ainda que não a chuva nem o livro. Escrevo estas palavras, o que quer que sejam, esta sintaxe, o que

1 Em nesta cidade abaixo de teus olhos, de 2007, já estava escrito: “e preciso voltar sempre ao que não conheço/ para o que nunca vi/ voltar é sempre recomeçar é sempre recomeço/ e recomeço as andanças/ todo dia/ as câibras nos pés/ onde te vi foi sempre a primeira vez/ mas hoje mais uma vez/ preciso voltar/ só não sei muito bem/ para onde”.

quer que seja, estes esbarros que se jogam em seus encontros. Escrevo esta escrita, nada mais.

O livro me leva à chuva que me leva ao livro, deixando borrões do livro e da chuva, e, borrado o livro com a chuva, crio dele uma ficção, ainda que crítica, em busca de uma língua para dizer seus borrões, seus borrões que me fazem vivenciar a falta justamente de uma língua para eles, ou seja, a falta de uma língua para ele, livro, dando a impressão de que falta, borrão, língua e livro se entrelaçam. O livro, que desejo escrever em seus borrões, me lança na falta da língua, mas ainda assim escrevo – escrevo uma possibilidade da língua que, apesar de tudo, não tenho; iludindo-me, ele me parece estar aqui, levando-me, entretanto, a fazer a experiência do mais remoto para onde ele segue quando vou em seu encaixe. Do livro, sou removido por ele, que recua para mais longe a cada passo que dou, a cada toque que minha mão busca dar, mostrando-me o infinito da lonjura que é ler; essa lonjura inalcançável me movimenta para onde nem sei, mas sei que é para um ultrapassamento do livro e de mim. O pensamento, a leitura e a escrita são esse lance, esse deslocamento, esse descolamento, esse gesto realizado enquanto o percurso em que sou lançado pelo livro a me enlaçar, levando-me, supostamente, em direção a ele, que, apesar disso, foge, colocando, entretanto, aqui, um vestígio de quando não está por perto.

Se “o que falo nunca é o que falo/ e sim outra coisa”, escrever, ou tentar escrever, um início para o livro que leio, para o livro que, apesar de lê-lo, me escapa, deixando em minha escrita do livro que leio um deslizamento do título que lhe foi dado para outros títulos, que não lhe foram dados, mas que o poderiam ter intitulado. *Quando não estou por perto*, de Annita Costa Malufe, poderia ser chamado de *O livro das distâncias*, *O livro da despedida inexplicada*, *O livro da lonjura*, *O livro da perdição*, *O livro das ruínas*, *O livro do despedaçamento*, *O livro do desmembramento*, *O livro da interrupção*, *O livro da falsa continuidade*, *O livro do afastamento*, *O livro da separação*, *O livro do mais remoto*, *O livro do lugar alheio*, *O livro da alteridade em falta*, *O livro do aqui, do remoto e do aqui já remoto*, *O livro de um corte brusco ou quase imperceptível*, *O livro dos vazios*, *O livro dos rastros*, *O livro dos mortos...*

II

Alguns dos termos da poesia de Annita Costa Malufe estão nesses títulos, caracterizando o intervalar; ao invés de lhe darem sustentação, dão-nos suspensão. E, com eles, ainda: dobra, fresta, lacuna, quebra, hesitação, buraco, fenda, separação, incompletude, inacabamento, imprecisão, infinitude, desvinculação, entrecorte, divisão, rachadura, desvio, lapso, esquecimento, vão, desvão, abismo, vácuo... Com tais palavras, que determinam o acontecimento da fratura dos personagens, do narrativo, do pensamento poemático e da própria compreensão da linguagem com sua situação, cindida, frente ao que lhe é exterior e nela mesma, o leitor se coloca mais apto a uma aproximação em afastamento do que ocorre no respectivo livro. Não há proximidades na poesia de Annita Costa Malufe, que, aliás, escreve “riscar a palavra proximidade”, mas apenas, a partir dessa proximidade riscada, como consta em *Como se caísse devagar*, um “pedir distância mais e mais/ distância/ tornando tudo mais e mais/ antigo tornando tudo mais e mais/ alheio”, ou ainda “[...] era a distância que aumentava/ [...] / [...] a distância vai aumentando [...] / [...] a distância ia/ aumentando [...] / [...] uma/ distância que aumentava”, fazendo com que ninguém nem nada esteja reconhecidamente por perto: há uma ruptura entre cada personagem e outro, entre cada personagem e si mesmo, entre cada personagem e suas falas, entre as personagens e a voz narradora, entre a voz narradora e o que ela sabe do que ocorre, entre um verso e si mesmo, entre um verso e outro, entre uma frase e outra, entre as múltiplas vozes do livro e o leitor, entre a linguagem e o real... Por entre o que quer que suspostamente pudesse se dar como uma continuidade, há, antes, um rompimento, ou a continuidade só está ali para romper-se. Tudo está rompido e esburacado: o amor, o verso, os personagens, o poema, o livro, a poeta, a linguagem, o leitor...

III

Com um procedimento que havia sido utilizado no livro anterior (intitulado *Como se caísse devagar*) e, mesmo, ao menos uma vez, ainda que não da mesma maneira, já em seu primeiro livro (intitulado *fundos para dias de chuva*), ao fim de alguns poemas de *Quando não estou por perto*

(se ao menos fosse possível saber o que são o começo e o fim de muitos poemas nesse livro!), há hipógrafes distintas: de Charles Bukowski, Mario Benedetti, Clarice Lispector, Paul Éluard e Virginia Woolf. Sendo a epígrafe o que, estando perto, vem antes ou, literalmente, acima de um escrito, de um capítulo, de um livro, a hipógrafe, tão perto deles quanto a epígrafe, vem do lado oposto a ela, debaixo deles ou lhes seguindo. As mencionadas são em versos ou em prosa. De todo modo, são citações, destacadas, de fragmentos de tais poetas e prosadores que vêm ao fim dos poemas, ligeiramente distanciadas deles, mas ainda proximamente lhes vizinhando, como se fossem seus disparadores, ou melhor, como se os poemas necessitassem de tais frases, ou simplesmente as desejassem, para seguirem seus cursos, para as disseminarem e se disseminarem, enfrentando o curso barrado por muitos lados deles e do livro. Há pedras por todos os cantos no fluxo do rio do livro. Há perdas incalculáveis, irrecuperáveis.

Nesses casos de hipógrafes, elas são ainda incorporadas aos poemas de que se abeiram, a eles mesmos, ao longo mesmo deles, transitando de suas extremidades para adentrar a materialidade dos poemas que as precedem. Há, assim, uma dupla movimentação: do livro alheio do qual a citação foi retirada para a situação de hipógrafe em poema no livro em questão e, dessa condição, sem perdê-la, não deixando de exercer a função mencionada, para o corpo do poema que com ela se funde e, simultaneamente, a mantém em proximidade. O método é o equivalente ao da montagem: recorta-se uma passagem de um lugar em que previamente estava inscrita, colando-a em um novo movimento que a afeta e é por ela afetado, que a desvia e é por ela desviado. Isso, porém, como mostrado, duplamente. Selecionar, copiar, colar e inventar um novo fluxo, escolher, estancar, repetir e inserir em nova movimentação, ir como quem volta a um lugar em que nunca se esteve, ou seja, ir por um caminho que se faz cedendo. Que faz o sentido ceder, mostrando, com mais clareza do que o sentido, sua cedência, seu acesso, seu acesso de sentido, a precisão da abertura que ele, ao ser feito, instaura.

Em seus procedimentos de destaques, deslocamentos e reinserções no corpo da nova escrita, tais hipógrafes adentram o poema ora se repetindo exatamente com as mesmas palavras, com os mesmos cortes que, anteriormente, receberam, com acréscimos sucintos, com reduções

elípticas, com abandonos de palavras, com novos cortes que não havia antes, com inversões, com transformações de prosa em verso, com o que era prosa radicalmente quebrado com *enjambements*, com apenas resquícios anteriores quase imperceptíveis que, ainda assim, nos fazem lembrar, se não da materialidade da passagem, de sua força, com repetições cindidas em momentos distintos do poema... Sempre com descrição e pertinência, os jeitos dos destaques das hipógrafes adentrarem os poemas são muitos. É da primeira delas, presente ao fim do primeiro poema, que vem o título do livro, fazendo com que o que se coloca ao fim coloque-se igualmente no começo. Começando, no título do livro, sem sabermos que ele já é uma citação que virá colocada como hipógrafo e participando igualmente do corpo do poema, a primeira entre as muitas formas de alteridades a comparecerem no respectivo livro. O título, a hipógrafo. O começo, o fim. O fim, o começo. Do fim ao começo e do começo ao fim, em um círculo, como o livro, cindido, que nunca se fecha.

IV

Não à toa, em *Quando não estou por perto*, há poemas que abordam o começo e o fim do poema, enquanto outros tematizam os cortes dos versos e suas supostas continuidades. Entre todos os institutos poéticos, o começo do poema talvez seja o mais pensado na história da poesia, certamente por ser, de todos, o mais incontrollável, o momento de criação que mais se recusa ao domínio, por mínimo que seja, do ou da poeta, ou à sua voluntariedade. É certo que nada no poema se entrega ao controle, sendo o poema o que deve mesmo escapar a todo e qualquer controle, mas é mais certo ainda que, se tudo no poema escapa ao controle, é exatamente porque o incontrollável do começo do poema não cessa de se inscrever. O terceiro poema do livro inicia justamente com o verso “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”, indicando que, contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, a poeta não tem as palavras disponíveis para o seu fazer, mas apenas suas faltas em uma língua sem algumas palavras que seriam precisas e com um esgarçamento imenso, a ponto de rasgo, das que existem; o choro mostra que a poeta se coloca na tensão entre a falta e a necessidade das palavras, entre a impossibilidade

e o desejo de escrever, entre o querer escrever e a ausência de uma língua para tal, entre a demanda e o esquecimento das palavras.

Se o poema jamais é propriedade daquele ou daquela por quem ele é escrito, seu começo é ainda mais impróprio e incontrollável do que tudo o que vem depois, sendo o baldio do poema, baldio que segue no poema, enquanto baldio e poema indiscerníveis. Que passagem o poema estabelece entre ele e o que lhe era prévio? Trata-se de uma passagem linear ou, antes, de uma interrupção? Que caminho o poema traça para o que lhe antecede? Que vestígios tal precedência deixa no poema? No tensivo de sua aparição, a lida com o antepoema é o poema que oferece. Implícita e, algumas vezes, explicitamente, o antes do poema já se coloca como necessário ao poema, dando-se depois do que não diz absolutamente respeito ao poético e antes do poema, depois de sua pura inexistência desinteressada e antes de ele vir a ser, depois do colapso do meramente informativo e antes que alguma derivação em um novo arranjo de palavras se dê, sendo capaz de perdurar no poema. Pensando como um poema começa, os e as poetas abordam o começo do poema de diversos modos.

O único vestígio que se tem para dizer de onde ou de quando ou como vem o poema é o deixado no que ele mesmo diz, pois sua anterioridade, ou seu estopim, é inarticulável sem ele ou sem o que nele se pauta ou sem o que um ou uma poeta ou outra pessoa, mesmo que por fora do poema, possa dizer dele. O começo do poema se diz principalmente a partir do poema enquanto começo e do que, do começo, o poema diz. Em texto intitulado “Poema como se começa”, em que parte do poema “Fica o não dito por dito”, de Ferreira Gullar, do livro *Em alguma parte alguma*, Mauricio Chamarelli Gutierrez inicia de modo arrebatador: “Um poema: como se começa? Onde e por onde? O que, no poema, começa quando ele começa? O que nele é começo? Começar, então, perguntando-se pelo começo do poema. Pondo-se nesse começo não menos do que aflitamente. Não porque isso de aflição ou de pergunta postergasse um outro começo mais efetivo – o que não seria verdade –, mas, pelo contrário, para durar nesse começo, prolongá-lo. Para fazer do poema um começo e o começo do poema. Para não começar como que de supetão, entrando precipitadamente nisso que começa; nisso que, uma vez começado, ocupa, ou melhor, satura o espaço que se torna, já, meio, apagando o começo, fazendo este recuar ao infinito”.

Da musa homérica ao silêncio aflito ou ao grito estancado ou à possibilidade do que não foi dito de Ferreira Gullar, o começo se mantém enquanto questão alimentando toda uma tradição autorreflexiva da poesia e do poetar. O que conduz o antes do poema a ele? De que disponibilidade se trata? O que faz com que o poema se inicie? De qualquer modo, trata-se, como salientou Chamarelli, de “durar nesse começo, prolongá-lo”, sabendo que tal perduração e prolongamento se estabelecem no confronto mesmo com o poema, demorando nele, morando nele com vagar, deixando-o vir, mesmo que nunca chegue. Será meramente uma coincidência o fato de a primeira palavra do livro *Quando não estou por perto*, de Annita Costa Malufe, ser, ainda que em outro contexto, “antes”, aparecendo, além disso, nada menos do que seis vezes apenas na página de abertura? No livro, há, ao menos, uma abordagem da anterioridade; o que tal anterioridade quer dizer há de ser perguntado aos poemas, em busca por desdobramentos a partir deles. Na proximidade em que constantemente permanece com o pensamento, instigando poetas e teóricos, dessa anterioridade impronunciável, Annita Costa Malufe escreve:

tudo precisava começar com uma frase como num grito
uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria
ou a farmácia qual a estação mais próxima tudo começava com
uma frase que aos poucos se
dissolvia se desviava como numa resposta pelo telefone um bilhete
escrito às pressas a caligrafia corrida a letra que falta e duplica o
sentido da mensagem qual era mesmo
a mensagem
mesmo quando eu não chamava era esta a resposta um tempo
fora do relógio um fio de ar pela dobradura da porta
entrando pela esquina da porta pela dobra um leve
assobio tudo começava com uma pequena
frase que podia ser apenas musical e depois
altos baixos ciclos desvios e depois pausas até mais ou menos
o momento de uma quebra o tempo correndo fora do relógio
enlaçando a caligrafia comendo uma ou duas letras
tudo numa pequena frase musical onde você esteve você
poderia ter me chamado por onde você andou por todos esses dias

eram frases assim pequenas ondulações uma
fórmula simples quatro ou cinco palavras permutadas
altos e baixos ciclos desvios e depois uma
pequena pausa simulando a respiração

Sutilmente, entretanto de maneira indisfarçável, o poema não inicia com o verbo no tempo presente, mas com um pretérito imperfeito, sinalizando uma necessidade de começo anterior ao início propriamente dito do primeiro verso ou da primeira frase; não fosse assim, o verso seria: “tudo precisava começar com uma frase como num grito”. No presente, haveria uma coincidência entre a necessidade do começo e a frase escrita com a qual o poema é iniciado; no imperfeito, há um alongamento abissal da atualidade do poema para uma anterioridade cuja indicação cria uma disjunção entre a necessidade de começo e o início do primeiro verso, fazendo com que o antes do poema venha para ele e ele vá para fora de si, para o antes de si apontado. Nesse duplo lançar-se, em que a necessidade de começo se projeta para o início enquanto o início se rejeta para a necessidade de começo, implicando no avanço e no recuo disjuntivos que, mesclados, tornam-se inapreensíveis pela dupla deportação, o poema não se expõe enquanto plenitude no tempo presente nem deixa o tempo presente (ou qualquer outro tempo) se expor enquanto absoluto. Excedendo o presente, antexcedendo-o, essa retração, esse retraçado, esse retraimento, em todo caso, a cisão entre o começo e o início do poema fratura a identidade do tempo presente, colocando-o, disjunto, entre um porvir e um retroagir.

Se, do antes, se tem aviso pelo imperfeito, que sinaliza a imperfeição constitutiva do poema ao não se perfazer e ao começar antes de seu início, seu início atualizado se dá com o imperfeito. No antes do início de um poema, para que ele possa efetivamente iniciar, apenas uma necessidade, aquela de que, antes de seu início, para começar, ele precisava: para começar, ele precisava (para usar uma expressão de *Como se caísse devagar*) do “impulso desregrado” de “uma frase como num grito”. Quando ela vem, inicia o poema, anunciando como ele vem desde seu começo. Além de anunciar como o poema vem desde seu começo, “uma frase como num grito”, ele anuncia que o poema vem, o acontecimento mesmo de ele ter começado a vir; o “como num grito” se coloca, então, como

o assentimento ao poema, que está vindo. Assim como o imperfeito, a conjunção comparativa não designa o início do poema, mas a demora em seu começo, em um *avant la lettre* que não é presença nem ausência, em sua possibilidade, em sua potencialidade, em seu dinamismo, em seu rastro, dos quais nenhuma aproximação pode ser completamente bem sucedida senão pela necessidade de um poema ser iniciado sempre e a cada vez com outras palavras, na medida em que, inominável, o começo de um poema não se confunde com nenhum enunciado, mas com uma necessidade de envios e reenvios, com uma necessidade de deslocamentos, com um excesso a querer escrever e com uma falta de palavras para que a escrita se faça. Como colocado em outro poema, nele, em seu começo, mas não só em seu começo, trata-se de uma “espera sem nome”, ou, como em *Como se caísse devagar*, “você simplesmente/ fica ali suportando uma impossibilidade qualquer/ uma impossibilidade de qualquer nomeação”. Esse disparate de acatar a falta de uma língua para o poema, de acatar o poema como “uma impossibilidade de qualquer nomeação”, torna possível o acontecimento do poema.

Imediatamente, ressoa o que passa por fora do passível de ser apropriado e reapropriado: antes de o poema iniciar, em seu começo, o que lhe era necessário não era uma frase que fosse efetivamente um grito, mas uma frase “como num grito”, de maneira que o que escapa à aproximação só encontrasse sua possibilidade de dizer nas circunstancialidades desse “como”, nas intensidades provisórias desse modo que, “como num grito”, também precisa se esvaír, para ser dito de novas maneiras, em novos arranjos intensivos. Se o começo se dá com uma frase “como num grito”, a abertura que há nesse “como num grito” se coloca como necessidade desde seu começo anterior ao início do poema, como num grito que não se pode calar e que, dirigindo-se a um outro, traz o alheio e a alteridade para o começo e para o início do poema. Emite-se algo como num grito enquanto um excesso resultante de uma força que afeta a poeta ou a escrita e emite-se algo como num grito também para o outro, assumindo o outro, quem quer que seja esse outro, desde o princípio, na leitura e na escuta desse “como num grito”, mesmo que seja uma alteridade que factualmente ainda não chegou. A emissão de algo “como num grito” não se dirige a um destinatário específico que poderia estar por perto, mas a uma estância de destinação que pode ser ocupada por qualquer um na

medida em que é ele, o que se emite “como num grito”, que possibilita o poema e perdura nessa situação de destinação. Havendo uma exigência do poema em ser lido, a exigência que qualquer um pode cumprir ao se colocar em abertura para ele, com a exigência do anonimato e da alteridade lhe sendo constitutiva, há, modalmente, uma doação do poema, seu dom.

No traço do poema, no jato de tinta impresso espaçada e esparsamente pelo papel, no movimento pulverizador do que se imprime, a exigência de sua escrita aciona a necessidade de um inescritível “como num grito” lançado em um jato de ar, com a exigência de sua leitura abrindo, ao mesmo tempo, a de sua escuta, a da escuta do que soa “como num grito” cuja exigência, colocando-se em seu começo, o poema diz ser anterior à de seu início; nele, no jato do poema, no começo da escrita “como num grito”, algo como grito e demanda de escrita não se apartam na necessidade tanto de seu começo quanto de seu início. O começo que precedia potencialmente o poema encontra sua possibilidade de se efetivar no início do poema, mas ele só tem início na medida em que uma frase (a que o inicia) se dá “como num grito”, ao jeito de um grito e, simultaneamente, como por dentro de um grito – o jato de ar do grito, grito de ar comprimido, por dentro do jato de tinta impresso, descomprimindo-se, em jorro, que faz a tinta jorrar em gotículas pelo ar, na página, a cada vez, em cada leitura. Para a abertura do poema, escrever algo “como num grito” na frase, de modo que a frase faça soar algo “como num grito”, a atravessar o olho, a voz que a lê e os ouvidos que a escutam. Para o poema ter início, há de haver uma frase, fazendo com que o lido e o escutado sejam, irrecusavelmente, uma frase que se dá “como num grito” e que esse “como num grito” se coloque, como escrito em outro poema, enquanto um grito “que se repete e/ repete” ao longo do poema.

Em seu começo literalmente insensato, um poema se coloca como a necessidade de um atroamento que, em solavancos, venha atravessar uma frase até, nesse poema especificamente, clarificar-se em seu fim, de uma violência que se inscreve aos trancos e barrancos até, de novo, nesse poema especificamente, ganhar uma formulação no extremo de uma frase, de um abalo sísmico transferido para uma escrita que o enuncia enquanto voz como que grita, enquanto como num brado que abala qualquer sentido. Há na leitura essa dimensão de encruzilhada entre o

olho que vê a frase, lendo sua mobilidade instável, e o ouvido que escuta algo “como num grito”. Nessa encruzilhada, nenhuma obrigação de uma exclusividade totalizante seja do escrito impresso a querer aniquilar a voz e o ouvido, seja do dizível e audível (do como gritável) a quererem aniquilar o texto gráfico. Perdurando por todo o poema, o tremor de seu começo como em grito é a possibilidade mesma que abre a escrita, a escrita como berro, como espanto, mesmo que um pequeno espanto ainda possível, como pode ser lido em um poema de *Quando não estou por perto*, a ruir imagens, monumentos, o já visto: “[...] um pequeno/ espanto a boca cedendo ao grito”. Grito como efeito do espanto, como modo de o espanto atravessar a boca, que a ele cede; espanto, mesmo que pequeno, cedido à boca, ainda nas palavras ditas ou escritas, o lance do poema.

Assim como se fala de um abalo sísmico, pode se falar de um abalo linguístico, de um abalo semântico e de um abalo sintático no começo de um poema, que instauram esse tremor abrupto ao mesmo tempo em que parte de suas crateras. Em seu começo, um poema teima em não deixar muito mais do que um buraco pelo qual o sentido escorre, escorrega, despenca ou, quando muito, por entre a desarticulação do que se entende habitualmente por língua, permanece sem pouso, em completa suspensão, em um abismo ou em um oco. Há, então, um eco praticamente indecifrável, um vulto longínquo de sentido, seu fantasma, assustado pelo berro da escrita que, demarcando seu começo, leva o fremir para o que, entrecortado, vem, deixando claro seu plano de fuga dos temas, das histórias e dos enredos que queiram se consolidar².

2 O primeiro poema de seu primeiro livro, fundos para dias de chuva, de 2004, intitulando-se “Introdução”, pode certamente servir como uma introdução não apenas ao respectivo livro, mas a todos de Annita Costa Malufe, desde que se veja a radicalização afirmativa cada vez maior do que ele propõe na pergunta com que termina, de se traçar um “plano de fuga” para os temas, as histórias e os enredos: “Ainda tão apegada a temas/ escarafuncho minha cabeça dispersa:/ que história vou contar?/ (logo eu/ que sempre fui péssima de enredos)/ Tomar o caminho mais fácil/ (seria isto?)/ desisto as supostas técnicas/ que delimitam minhas perambulações pela cidade escura/ quantos lobos circulam nas penas de um homem?/ busco esconder as respostas embaixo da cama/ junto ao tapete/ que me guarda em dias de tempestade/ penetro labirintos urbanos nos motores cansados/ (seriam estes os ‘caminhos do conhecer’?)/ Vestir galochas/ e galopar costuma dar certo/ nestes dias de incertezas/ juro altos.../ (começo a traçar/ um plano de fuga?)”. De tal começo ao dia 2 de abril de 2016, ou seja, há quatro dias após aquele início, no momento em que escrevo este ensaio, em conversa que vamos tendo por email, ela me escreveu, assim, cortado em versos mesmo, como

No verso, no poema e no livro, com a contração e a dilatação de um diafragma corporal que, desalojado, se retira para se alojar em uma bomba diferenciada, criada com jatos de tinta, espaços e interrupções que, conjuntamente com elas, movem as palavras escritas pelas páginas, algo “como num grito” poético, jorro de ar ou arfagem soando na página, se sobressai mais do que o de qualquer outro som, tornando-se audível em seus jatos e em suas ondulações e espirais que levam a múltiplas leituras desses textos tão abertos e porosos, tensionando os poemas de Annita Costa Malufe. No corpo retirado da poeta, na página que se mostra para o leitor mostrando corpos escritos e em quem lê, no escrito lido, no lido e escutado, na voz e na grafia, esse espaçamento, esse distanciamento, esse “aquém das palavras” afirmado como a instância da potência da linguagem (ou da linguagem enquanto potência e rastro) a possibilitar, a cada vez, tanto começos e recomeços quanto a sensação de que, entre continuidade e ruptura, se está igualmente pelos meios, sem que nenhuma palavra, nenhuma significação nem nenhuma verdade possa se estabilizar, se solidificar ou se fixar.

Ao se ler com calma um início de um poema, pelos olhos e pela boca do leitor (esse “personagem sem rosto”) a lê-lo, logo no primeiro verso percebe-se as cavidades, os vazios, o deserto da página, ou algo que soa ao se movimentar de tal modo que faz vazar, sobretudo, o estrondo de uma escrita com pouco nexos, seu tom murmurado ou sua estridência, seu movimento de distanciamento, sua suspensão na abertura pelos socavões do corpo e da página, que possibilitam a urgência e a emergência do poema. Retirando-se do campo de visão e do bafo quente e úmido do leitor ou se dispersando pela página ao mesmo tempo em que vai sendo composto por sua mancha negra sem com ela jamais coincidir, o sentido segue sua busca irrefreável e irrevogável, porém muito pouco proveitosa, de fazer-se, ainda que minimamente, sem conseguir superar de vez a

são nossos emails: “mas é isso mesmo, alberto,/ penso no romance ou na narrativa como uma sombra,/ que fica aqui do lado, tensionando o poema,/ mas ao mesmo tempo que nunca se cumpre,/ é sempre interrompida –/ o tal do fio que sempre se interrompe –/ impossibilidade de continuidade,/ parece, ou sinto, não sei bem,/ acho muito difícil manter o fio,/ se encarar de fato algo como uma narrativa/ teria de ser sem ‘verossimilhança’,/ sem unidade, sem coerência, acho.../ mas por dificuldade mesmo,/ gosto muito de histórias, de ouvir, ler, histórias,/ mas em mim é como se o ‘fio’ se interrompesse,/ entende?”.

devastação incisiva provocada pelo abalo do começo do poema. Suportar essa devastação inicial, com suas crateras e buracos, suportar essa dificuldade de sentido e de nomeação em suas errâncias, suportar essa intensidade do que se dá “como num grito”, é o primeiro momento de força demandado pelo poema ao leitor e à leitora. Eis o “gesto” do poema desde seu começo, colocado de maneira admirável em *Como se caísse devagar*: “há algo que permanece nas palavras/ por detrás das palavras/ como um gesto seco esquivo que se contém/ antes mesmo de chegar nos lábios/ antes mesmo dos limites/ dos lábios há um gesto que se contém/ que se esconde por detrás de palavras/ [...] há um silêncio que espera sem pressa por detrás/ das palavras como um gesto que permanece/ há algo que permanece sem palavras por detrás/ como se fosse um gesto antes de amanhecer”.

Dentre os vários modos de o abalo comparecer com sua cratera desde o começo, ou seja, dentre os vários modos de comparecimento do “espaço das vozes” ou de seu “deserto estendido no meio do corpo” ou no meio da página, de seu socavão corporal ou paginado, nessa disrupção, há mesmo a força de um “como num grito”, um “aquém das palavras”, um gesto que nas palavras abre o que permanece por detrás delas sem jamais chegar aos lábios, que pode provir de um cotidiano qualquer, de um acontecimento diário sem nada de extraordinário, de uma microssituação, que seja a de “uma chamada ou pergunta de rua onde é mesmo a papelaria/ ou a farmácia qual a estação mais próxima [...]”, ou “[n]uma resposta pelo telefone um bilhete”. Desde que não se ouça aí a comunicação e a informação, supostamente demandada, a ser obtida, mas o não desejo de resposta objetiva do endereçamento inicial (que, entretanto, está ali, como exigência do poema), o vazio da frase, o nada de sua demanda, a falta que se mostra enquanto falta (“a letra que falta e duplica o/ sentido da mensagem”), possibilitando a “dissolução” da banalidade da frase no “desvio” causado no que seria a própria mensagem, até que, com seus sentidos informativos dissolvidos, desviados e indeterminados, com seus sentidos duplicados, triplicados, infinitizados, não se saiba mais da mensagem que supostamente havia, se é que, no poema, em algum momento, ela tenha existido (“qual era mesmo/ a mensagem”)³.

3 Em outro poema, está escrito: “venha até aqui eu não estarei quando você chegar/ não te espero a mensagem mais ou menos isso ou eu li/ errado ela se

Não há mensagem a ser comunicada no poema, nele, apenas imprecisão, indeterminação; no poema, apenas a comunicação do que se dá “como num grito” pode se comunicar em sua intensidade, ou a comunicação do incomunicável das palavras, de uma intensidade, do que nela ressoa como um jato, como um hálito da página, como uma respiração do poema, como habitualmente se diz, por exemplo, de seu andamento rítmico, da respiração ou do grito singular existente em cada poema.

Não a mensagem, mas, como dito, mesmo no chamado que se endereça à exigência de um outro com que o poema se faz, o chamado em um grito de rua, em uma intensidade, em “um leve/ assobio”, em “uma frase desde que seja apenas musical”, em que se perceba uma nuance de dobras, dobraduras, pausas, ondulações, tudo que na composição com as palavras ajude a dizer um “aquém das palavras”, para que seja ele ou “algo que permanece nas palavras/ por detrás das palavras” o de fato doado e comunicado no poema ao leitor. O que se oferece em um poema não é mais nem menos do que algo como num assobio, como num grito, como numa musicalidade, o que fura a lógica dos sentidos levando-a igualmente, como afirma o poema, a um fora do relógio, a um fora da cronologia, a uma atemporalidade não mensurável, “um tempo indefinido”, “um tempo sem/ cálculo”, um “tempo disperso”, que, no cotidiano e ao partir dele, vai, como a chuva, comendo ou apagando as letras, comprimindo as palavras em um vácuo, esgarçando as frases por dentro, borrando-as. “Um leve assobio”, “uma frase desde que seja apenas musical” ou, como se pode ler em outro poema que explicita tal musicalidade do grito enquanto canto: “ele formava uma palavra nova/ quando gritava era um canto/ uma linha sonora áspera raspada/ na areia uma palavra nova/ que emendava três ou quatro/ palavras numa linha única/ áspera quase sem significado ou/ direção”. Se as palavras faltam ou são esquecidas, se a linha é raspada, se a palavra é palavra na areia, palavrareia, quase sem significado ou direção, mesmo as imagens logo desaparecem. Há uma escrita da dispersão encenada, do movimento de dispersão como

perguntava uma palavra mal dita/ ou mal ouvida ela se perguntava o avião decolando/ eu não te espero mais”. Nele, igualmente, a mensagem não é clara nem consequentemente plenamente legível, o que nela vai escrito é “mais ou menos isso”, em palavras “mal dita[s]” e “mal ouvida[s]”, com ambiguidade suficiente para provocar um erro de leitura, ou a leitura como erro de mensagem.

busca que não cessa⁴, com a qual a poeta afirma em *Como se caísse devagar*, “[...] não tenho nem mesmo as imagens para/ compor um quadro as imagens se dispersam veja como/ as imagens se dispersam no momento mesmo em que/ abrimos a boca”.

V

Quando não estou por perto é um livro que pensa tanto o começo, como foi mostrado, quanto o fim do poema, e ainda as tensões entre as continuidades e quebras ao fim dos versos e as que ocorrem ao longo deles mesmos, que são muitas. “Linhas ou vibrações”, os versos e os poemas se querem, como aparece em *Como se caísse devagar*, uma “superfície para passar intensidades”, em que “você de repente efetua uma impossibilidade/ sem extensão uma impossibilidade absolutamente/ intensiva”. Se a pura intensidade é impossível, o que fazer com o verso, digo, para que, tornando a linha porosa, o máximo de intensivo passe pela sua superfície, vibrando-a?

A escrita de Annita Costa Malufe é, de modo geral, afeita às incôncias entre o que se escreve e os múltiplos modos de espaçamentos que lhe são constituintes, entre uma “suposta continuidade” e “a interrupção mantendo-se ao lado”, entre as velocidades e as brechas. Como comparece em seus poemas, “[...] é na própria hesitação/ que está o instante de fuga [...]”, hesitação que “[...] capta um/ instante um momento um corte/ qualquer”, “[...] um corte/ brusco ou quase/ imperceptível”, expondo a “peneira” ou a “ferida aberta” desses poemas. Os termos que dizem tal abertura na trama do texto, os termos que dizem o fato de a poesia ser d(e)(i)-ferida, são muitos: “eu não penso nada/ nada além da necessidade da/ fresta”, “penso nada que não seja isto/ tão simples quan-

4 Em *como se caísse devagar*, é escrito: “a busca é por dispersar/ movimento que poderia parecer/ fácil à primeira vista fácil/ todavia este movimento/ é a própria busca que/ não cessa”; e, ainda: “eu não consigo me lembrar/ é como se as palavras se apagassem”; e, repetidamente: “não são as mesmas imagens/ ela disse por fim/ há algo que se desfaz/ há sempre um livro de areia refazendo suas páginas”; e, incansavelmente: “[...] veja como as/ imagens podem dispersar a atenção mas hoje não tenho/ nem mesmo o tempo necessário ou o espaço para te/ mostrar hoje não tenho nem mesmo as imagens para/ compor um quadro as imagens se dispersam veja como/ as imagens se dispersam no momento mesmo em que/ abrimos a boca”; e: “era preciso recitar algumas frases desconexas”.

to/ isto dobrar não pensar além das dobras que articulam”, “não posso ver a página em branco/ o espaço em branco a/ lacuna/ povoando a tua frase/ nada disfarça este/ apuro”, “por que quando me dirijo a você/ há um branco que corrói as palavras/ e uma partida há/ uma lacuna sempre refeita uma/ página em branco nada/ disfarça o apuro”, “desacelerar as sílabas as/ junções entre as sílabas alguém/ escrevia há um buraco no meio/ da frase uma fenda que a corrói/ por dentro um silêncio um giro/ em falso uma fenda que se expande/ um vazio sem passado girar e girar o que pode começar neste exato ou em qualquer/ instante seguinte”, “(o jogo consiste em inventar símbolos vazios, símbolos muito/ sugestivos e que não simbolizam nada)”...

Com todos esses espaçamentos, com todas essas distâncias, com todos esses afastamentos, com todos esses cortes aparecendo de maneira brusca ou praticamente imperceptível, as palavras, “símbolos vazios”, giram constantemente em falso, permanecendo, com seus movimentos e ritmos espiralados ou elípticos, vazadas como “peneiras”, em suspensão, em flutuação, em sobrevoo, descoladas como “feridas”, palavras d(e) (i)-feridas, sem jamais alcançar uma cicatrização ou um pouso que lhes dê sustentação. Nelas, como as hesitações que se fazem enquanto linhas de fuga, o corte, a fresta, a dobra, a lacuna, a fenda, o buraco, o silêncio, o branco..., por onde tudo escapa, por onde a intensidade vibra mais. Em *Como se caísse devagar*, tal postura é repetitiva: “na chuva acompanhando o barulho intermitente da chuva/ de repente um corte o trovão é um corte/ na linha contínua da chuva há um atordoamento/ uma neblina descendo até as calçadas uma luz é cortada/ uma escuridão súbita”. O poema corta, é uma arte do corte. O poema é uma arte do corte, da interrupção que, contudo, deixa viver.

Um dos modos de a poeta conseguir a espiral ou a elipse rítmica é com a repetição, ao longo de um poema, de orações que retornam, mas com quebras em lugares distintos, sendo inseridas em novos contextos frasais, com novas entonações. No poema que ocupa toda a página 126, por exemplo, o primeiro verso é “o que estou fazendo aqui”, que revém fraturado pelo *enjambement* entre os sétimo e oitavo versos (“o cheiro da umidade o que estou/ fazendo aqui com esse jornal debaixo”) para regressar mais uma vez entre o décimo sétimo e o décimo oitavo versos (“algum outro lugar o que estou fazendo/ aqui qual seria este outro lu-

gar este outro”), cuja quebra se repete na passagem do vigésimo quinto para o vigésimo sexto verso, chegando ao fim do poema com nova variação instaurada pelos novos rompimentos: “este outro lugar aqui mesmo qual seria o que/ estou fazendo/ aqui”. Tal procedimento acontece com frequência em seus poemas e, muitas vezes, com a repetição variada de mais de uma oração ou fragmentos de orações ao longo de um único poema. Nesse mesmo poema citado, extratos de frases, como “a pergunta presa” e “um jornal embaixo [ou debaixo] do braço”, vão igualmente se repetindo em um retorno diferenciado ao longo dos versos, bem como outros módulos afins, tais quais “a velocidade e as brechadas” e “outra velocidade onde está a lentidão”. Além disso, há versos, frases ou orações que, estando em um poema, retornam em poemas subsequentes, alimentando, também nesse modo de um ritmo em espiral, a sensação de o livro ser ao mesmo tempo constituído por poemas distintos e por um mesmo poema-livro, ou, ao menos, indeterminando muitas vezes onde finda um poema e começa outro; para dar um único exemplo entre muitos que poderiam ser lembrados, o primeiro verso, já citado, do terceiro poema do livro, “sou capaz de chorar por falta de algumas palavras”, que retorna no *enjambement* do quinto para o sexto versos como “[...] sou/ capaz de chorar por falta de algumas palavras”, é repetido no quarto poema do livro.

Entre o olho e o ouvido, muitas vezes cindidos, entre a leitura que privilegia a visão e a que enfatiza a voz alta, com distâncias inultrapassáveis entre eles e elas, trata-se de uma arte da repetição e do corte, da movimentação e da paragem em lugares muitas vezes imprevisíveis. Na interrupção que há do olho para o ouvido e do ouvido para o olho, o poema vai se mostrando, a cada vez, outro, múltiplo. Em Annita Costa Malufe, apesar de estar por todos os lados, nem sempre o corte está onde ele seria mais esperado, mas, em seus poemas, há mesmo inúmeras maneiras de usar o corte. Se há *enjambements* privilegiados por todos os cantos, eles seguem mais uma interrupção visual do poema na página do que uma interrupção vocal no modo de ler o poema, que, em tais ocasiões, seguiria um fluxo sonoramente mais prosaico, mas, em compensação, mantendo esse prosaico tão somente esboçado, há inúmeras pausas que se dão dentro dos versos ou antes de seus fins, mantendo múltiplas ambiguidades no modo como tais continuidades e interrupções podem ser

lidas, ampliando com isso o jogo dos ritmos e dos sentidos por virem. Se o modo de os *enjambements* serem majoritariamente usados poderia aparentemente configurar o chamado “passo de prosa” que muitos gostariam que fosse de fato dado, os hiatos inter e intravérsicos, assegurando as interrupções, garantem apenas o esboço de tal passo.

Tal fator é acrescido pela quase completa ausência de pontuação nos poemas, que ampliam os buracos hesitantes, fazendo com que o leitor, jogando com o que ocorre com tal falta, tenha de criar suas opções – sempre parciais – de leitura, ouvindo as indeterminações que soam incansavelmente e trazendo o efeito interruptivo do *enjambement* para diversas cesuras imprecisas ou variados hiatos que ocorrem dentro dos versos. Entre os livros atuais que conheço, para mim, nenhum melhor do que os da poeta para manifestar o que já chamei de verso de breque ou, como na dança popular jovem, de verso de passinho; cheios de contratempos, interrupções, desequilíbrios, instabilidades, quebras, pulos, saltos e velocidades em derrapagens, os versos são versos de breque, versos de passinho, o breque e o passinho nos versos, o passinho e o breque dos versos. No breque do verso, o verso é verso de breque, no breque do poema, o poema é poema de breque, no passinho do verso, o verso é verso de passinho, no passinho do poema, o poema é poema de passinho, sendo o breque e o passinho os “gesto[s]” do poema. Melhor, então, chamar: verso-passinho e verso-de-breque, poema-passinho e poema-de-breque⁵.

Todas essas interrupções, brechas, lonjuras e espaçamentos são o que um dos poemas a respeito do assunto chama de “uma nova visão” ou de “uma outra/ resposta” para a ênfase na exclusividade de uma certeza da quebra localizada ao fim do verso. “Uma nova visão” ou “uma outra/ resposta” leva um “atordoamento” para a continuidade da linha. Ao fim do verso e no recomeço do seguinte, há, certamente, uma “hesitação”

5 Levando em conta uma das músicas consideradas como das primeiras a ter criado explicitamente o breque, “Cansei”, de Sinhô, na interpretação de Mário Reis, ressalto nela dois elementos para o que aqui me interessa: 1) o breque propriamente dito na música pelos instrumentistas, a interrupção propriamente musical, no momento em que o intérprete canta os versos “que eu não vim ao mundo somente/ com o fito de eterno sofrer”, lembrando que no poema o breque musical é, claro, o breque da musicalidade dos próprios versos; 2) ao longo de toda a música, o cantor escande ao extremo tanto as sílabas das palavras quanto os intervalos entre uma palavra e outra, fazendo-os ouvir constantemente os silêncios interruptivos que contrabalançam, com hiatos, a continuidade sonora.

que se coloca como necessária, um “não saber” característico do fazer da poeta que demanda sobretudo o silêncio: “por favor não fale nada está tão/ difícil que só o silêncio só a/ brecha esta lonjura que se prolonga/ só uma nova visão uma outra/ resposta tudo era mais ou menos isto onde/ interromper o verso onde acabaria/ a linha onde recomeça a linha o refluxo/ onde se daria a redobra da linha o retorno/ inevitável a continuação como/ continuar como interromper e retornar/ este momento é o de hesitar diante do corte/ hesitar e não saber como fluir na nova linha/ que se desenha ou se borra logo abaixo no/ branco abaixo o tapete sob os pés de metal”. Essa “hesitação” e esse “não saber” fazem com que, em “uma nova visão” e em “uma outra/ resposta” (visão cega e resposta sem resposta), os cortes atordoantes estejam por todos os lugares, mesmo onde antes estaria a fluência, e não apenas nos mais previsíveis e evidentes: “[...] está/ difícil perceber exatamente onde/ se daria o corte onde se daria a/ interrupção necessária é/ precisamente neste/ ponto uma surdez a indiscernibilidade da fala [...]”. A percepção do corte é difícil porque a interrupção está por todos os lados, criando um indiscernível surdo para o que se lê, para o que se vê e para o que se ouve, um não saber que diz respeito tanto ao ouvido quanto ao olho. Parece ser, então, esse não saber, provocado pelos cortes ao longo dos versos, que se mantém indiscernível entre o olho e o ouvido, enquanto uma massa de som e pausas misturadas em que pouco – ou quase nada – é retido, exatamente aí onde há, igualmente, a cisão entre eles.

Dentro dos cortes e interrupções, Annita Costa Malufe pensa igualmente o instituto poético do fim do poema. O poema finda? Eis o poema:

onde termina o poema onde
um ponto de suspensão apenas
o poema não termina quando
a linha roça a beira do papel
tampouco a língua roça
aquilo que ela alcança
para além da página há
o poema imaginado sempre
uma imagem de poema
desfazendo-se afundando um

navio atracando-se no espaço
um navio a cada vez refeito mas
o corpo do poema não é
imaginário tampouco a
possibilidade de um limite não
há limite apenas limitação a
folha acaba a tinta acaba a
língua é o ponto de desacordo
roçar a página ancorar mas
a cada vez apenas por um instante
este inacabado este
que nunca termina

Alavancadas pela falta de pontuação, pelas indefinidas interrupções internas aos versos e pelos *enjambements*, as indeterminações a que os poemas da poeta levam seus leitores e suas leitoras. Já na primeira linha, as possibilidades se fazem, ecoando em variações: no verso, trata-se de uma afirmação ou de uma interrogação? Sendo no interrogativo, haveria uma interrogação ao seu fim ou o verso terminaria com um *enjambement* cujo desdobramento da oração virá no verso seguinte? O “apenas” com que finda o segundo verso se refere ainda à frase desse verso ou à seguinte? Em outras palavras, qual das possibilidades seria a mais pertinente: “onde termina o poema[,] onde[?]”, “onde termina o poema[.] onde/ um ponto de suspensão apenas[.]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão apenas[.]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão apenas[?]”, “onde termina o poema[,] onde[?]/ um ponto de suspensão [?] apenas/ o poema não termina quando”...? No jogo repetitivo de velocidades e brechagens, de fluidez e gagueiras, de acelerações e frenagens, de movimentações e retardamentos, de fluxos e refluxos, tais hesitações sequenciais se fazem a cada momento engasgando a maquinaria do sentido, levando-nos a ler o maior número das titubeações ao invés de optar simplesmente por uma ou outra de suas alternativas. Além de abrir possibilidades, ler, no caso, essa poligrafia e essa polifonia, ler, no caso, essa polilogia, é tomar uma posição estratégica de se saber impulsionado pelo rastro do poema, que se vai perdendo no segredo da distância, ao qual se tenta ir.

Pode ser determinado, entretanto, que esse poema trata do término do poema, lidando com o término não apenas desse poema específico, mas do término do poema enquanto momento poemático que se dá a ser pensado. Uma das peculiaridades de Annita Costa Malufe é a de pensar tal questão poética no poema, em um poema de pensamento, ou seja, em um poema teórico (como são muitos dos poemas dela, inclusive, como visto aqui, os que abordam o começo do poema e as interrupções do verso e ao longo dele)... em um poema teórico, portanto, que pensa o fim do poema como questão para o poema pensar. O que o poema diz do término do poema? O poema termina? Em um gesto de violência crítica necessária para com o poema que não nos faz ler o que o ele é, mas, como escrito no início deste ensaio, o que ele poderia ter sido, selecionando uma das células frasais de um de seus versos, pode ser lido que “o poema não termina”, que seu suposto término é um “ponto de suspensão”, os pontos de suspensão e os três pontos de reticências velados ao fim do poema e dos poemas que os fazem não totalizáveis, não plenamente presentes, mas entregues incessantemente, e a todo momento, ao jogo.

Apesar de, em algum momento, o poema cessar sua mancha na página, o fato de que “o poema não termina” é uma máxima das posições poemáticas presentes nos livros da respectiva poeta. Se a mancha negra termina, e se paramos de ler o que está impresso, como o poema não termina? O que resta para além da mancha negra ou para além do último verso legível de um poema? Quanto à primeira pergunta, para respondê-la, o poema cria uma distinção entre “limite” e “limitação”: “[...] não/ há limite apenas limitação a/ folha acaba a tinta acaba”. A “limitação” do poema, que há, é entendida enquanto uma fixação da extensão da impressão dada na página ao leitor, enquanto o fim da mancha do poema na página, enquanto o momento em que a tinta acaba de se imprimir no papel, enquanto o lugar em que “a linha roça a beira do papel” ou “[...] a língua roça/ aquilo que ela alcança” na folha que, talvez, com a mancha do poema, acabe; apesar de haver a “limitação” da extensão impressa do poema, por que não há “limite” para ele, por que, apesar de sua “limitação”, o poema não termina, sendo colocado como ilimitado, com sua língua – língua poética – roçando, para além do que ela alcança, o inalcançável, com sua língua – língua poética – lançando-se para além da página na qual se imprime? O poema não se reduz ao que está delimitado na

página como se nela estivesse preso, mas, com um “ponto de desacordo”, direciona-se, “para além da página”, para as leituras performativas que ele suscita, nas quais suas imagens imaginadas ou apreendidas (mesmo as na página) são a cada vez desfeitas e refeitas. Entre a página e o para além da página, entre a língua alcançável e a inalcançável, entre a limitação e o ilimitado, preservando-se tão somente enquanto pura suspensão ou pura potencialidade, enquanto rastro, o poema é então “este inacabado este/ que nunca termina”. Se, como dito em tal poema e repetido em outros, o poema é “um ponto de suspensão apenas”, tudo nele também se faz como aparece em outros de seus escritos, “voo”, “sobrevoo”, “salto”, “procura da suspensão”, estar “em suspenso”, “girar em falso”, “momentos de dispersão”, “algo [que]/ sempre flutua”, com “[...] todas as palavras [que] iam se juntando assim/ um palmo acima da folha”, “linhas soltas rodeando algo esquivo”, “o que sinto não tem exatamente um nome mas/ um aglomerado que me suspende”, “apenas a necessária atenção diante do abismo”, “uma flutuação da forma um desfazer das formas”, “a lua não se apoia em nada/ eu não me apoio em nada”, “eu não me apoio em nada é como se cintilasse/ uma fenda a cada minuto uma e outra e mais/ outra fenda”...

VI

Um fragmento de *Quando não estou por perto* afirma que “tudo se torna/ rastro”; no começo da série desses mínimos aforismos em dois ou três versos em geral bem curtos, também pode ser lido “tudo se torna/ remoto” e, em outro, ainda “um rastro apenas tudo/ remoto”. Enquanto se é levado pelos *enjambements* a pensar que tanto “rastro” quanto “remoto” estão ligados ao tornar-se ou ao devir de tudo, em outro, ele nos faz ler “um rastro apenas tudo”, tudo (em movimento de tornar-se) rastreia. Tudo, como rastro, “viaja”. Qual a relação entre “tudo se torna”, “rastro” e “remoto”? Em outro momento da mesma série, está escrito que “tudo se torna/ remoto e/ simultâneo”, ampliando as relações para “rastro”, “remoto” e “simultâneo”. O que essas palavras podem dizer em tal poesia e quais suas relações? Na série, a página é a possibilidade de as simultaneidades acontecerem e serem percebidas e pensadas, a possibilidade do que, heterotopicamente, acolhe vários lugares ao mesmo tempo: nela,

sendo possível falar de quem e com quem está em outro lugar, não se trata, entretanto, de um alguém (de quem e com quem se fala) com seu “corpo envolvido/ pela pele”; a pele de nenhum corpo reveste a página escrita. Tudo parece estar na página do mesmo modo que, nela e com ela, dando-se conta do que está, irredutível e inacessivelmente, em outro lugar, simultaneamente, tudo se torna “remoto” e “rastros”.

Do mesmo modo que a poeta, enquanto biograficamente existente, se retira do livro para ele existir e para o leitor entrar no vazio deixado por sua ausência, manipulando desde o vazio os arranjos de palavras que ele encontra (“distancio me distancio/ posso ouvir minha voz ao longe”, tal qual escrito em *Como se caísse devagar*), também o referente, o com quem e de quem no livro se fala, se retira, participando apenas enquanto personagem textual no jogo da escrita. *Quando não estou por perto* aciona uma escrita que pensa o “remoto” e o “rastros”, a distância, inacessível como a morte, e o rastros dessa distância no pensamento. Importante lembrar que o título do livro vem de versos de Bukowski usados como hipógrafe do primeiro poema do livro e incorporados a ele no momento em que vai terminando: “quando me penso morto/ penso em alguém fazendo amor com você/ quando não estou por perto penso”. A quebra do verso final, no qual acontecerá um *enjambement*, afirma que se pensa quando não se está por perto (de quem se ama) e a passagem acena para que esse pensar é um pensar-se morto, sendo de dentro desse pensar-se morto, de dentro desse tipo de morte em vida que é dito se fazer o pensamento, que se pensa um rastros desse pensar-se morto e do que, no pensar, na distância, foge, não permitindo a acessibilidade da aproximação. Pensa-se, portanto, criando uma escrita que, mesmo quando e se impulsionada por forças exteriores a ela, rasurando-as, repele essas forças a um inencontrável, fazendo vir à nossa frente, para ser lido, o rastros intensivo desse desencontro. Ou do que se apaga, como escreve em seu segundo livro: “gosto de manter os olhos/ pregados em algum pensamento vago/ como se apagasse as presenças como se apagasse qualquer/ proximidade ameaçadora/ como se apagasse as paredes que me cercam”.

Com tudo em um processo de dispersão e apagamento, com as marcas de uma dor que a princípio ficaria gravada se apagando, com tanto o alguém que fala quanto o alguém de quem se fala desexistindo na escrita, com uma escrita de palavras que se perderam, com uma escrita de pala-

vras impossíveis que nem chegaram a existir, com “rastros de uma história de palavras/ inexistentes/ rastros antes visíveis/ palpáveis/ mas em seguida rareados/ até que involuntariamente/ quando menos se espera/ eles também se apagam”, tal apagamento da presença não se coloca nem como presença nem como ausência, mas como uma diferença em devir, com a qual um poema de *Como se caísse devagar*, ou, de maneira indeterminada, uma sequência de dois ou três poemas, se coloca em diálogo.

Lembrando a hipógrafe de Edmond Jabès incorporada ao último poema citado de Annita Costa Malufe (“*Il y a des mots que n’ont jamais touché la terre*”, “Há palavras que jamais tocaram a terra”), e com essa escrita d(e)(i)-ferida, com essa escrita que nos oferece um rastro que se apaga, ou um rastro de um rastro que se apaga, um rastro a se perder e se esquecer e se apagar enquanto rastro, ou, ainda, como quem não toca a terra, como areia ou cinza, grãos ou fuligens esparsados, nomes para dispersar, nomes para apagar, para não deixar se fixar, fincar-se nem se fossilizar.

Termino deixando esse poema ou esses poemas relacionados com vocês, sabendo ser impossível dizer se é um ou se são mais, mas sabendo que, em todo caso, eles se relacionam entre si, já que ele(s) resta(m) em rastros, insistem em sua in-existência, em seu ditado em desaparecimento, esses rastros do impensado, esses rastros, o impensado, inventando-se a cada passo, o poema que vem, a poesia, como um modo de, pelo rastro, pelo fogo guardado, pela sobrevivência da distância e do apagamento, estarmos, em paradoxo, hoje, aqui, juntos:

escreveria algo muito triste hoje
comendo os rastros ao redor
os rastros desta dor que fica
escreveria algo muito triste enquanto
o dia cai o céu se nubla
escreveria algo para depois apagar
e ficaria pensando em todas as palavras inexistentes
em todas as palavras escritas reescritas
não ditas apagadas
palavras que nunca tocaram a terra

palavras não formadas não impressas
impossíveis
pensando então
pra onde vão todas estas palavras
que um dia já existiram ou quase
na boca de alguém que se vai
ou que um dia existiriam mas subitamente
se perderam se foram
junto com alguém que se vai
ou todas estas palavras que nem ali
chegaram a existir

mas uma dor fica
gravada
no meu colo
e as marcas que precisam e não podem se apagar
me fazem pensar em escrever algo muito triste hoje
cada minuto que passa tornando tudo mais triste
as marcas que não podem se apagar
em seguida as marcas se apagando
alguém indo embora
alguém acenando ao longe
apenas uma imagem
linhas indomadas da vida
rastros de uma história de palavras
inexistentes
rastros antes visíveis
palpáveis
mas em seguida rareados
até que involuntariamente
quando menos se espera
eles também se apagam
rastros na areia
e o que fica
nunca é aquilo que escolhemos
nunca a memória parece obedecer

a nossa vontade

palavras que jamais tocaram a terra
palavras que eu diria
para alguém que não existe mais
a cada dia há alguém
que não existe mais e essas palavras
que eu diria
para alguém que não existe mais
são aquelas que
jamais tocarão a terra

Il y a des mots qui n'ont jamais touché la terre

Edmond Jabès



ALGUNS MOTIVOS PELOS QUAIS NÃO CONSIGO FUGIR DOS POEMAS DE LUÍS MIGUEL NAVA

Às vezes, não se consegue ver por excesso de luz. Outras, por excesso de escuridão. O perigoso provocador da cegueira não é, entretanto, o predomínio do excesso, mas a exclusão recíproca entre luz e escuridão. Ainda que, em alguns instantes, uma possa prevalecer sobre a outra, nem luz nem escuridão se estabelecem como unívocas. Ver é fazer a experiência ativa da unificação desses contrários, percorrer o fio que une esses extremos, borrando os isolamentos estanques. Na escuridão, vê-la também como luz, na luz, vê-la também como escuridão; em ambas, habituar o olhar, simultaneamente, tanto a uma luz mais forte quanto a uma escuridão mais forte. Nos poemas de Luís Miguel Nava, se, em nenhum momento, o excesso deixa de manifestar sua intensidade maior, muitas vezes, o excesso de luz se encontra misturado ao excesso de escuridão.

Neles, por um lado, as ondas invadem a luz por dentro, o “mar vem agarrado à luz”, os espelhos se erguem como pássaros da luz, a luz “é de tal intensidade que a página fica em branco”, a escrita “afasta as cores para no lugar delas não deixar senão a luz”, as palavras são uma experiência que reúne o luminoso do mundo, a luz “abre/ nos nossos corações despenhadeiros”, o “real é um vidro pintado sob o sol berrante”... Por outro lado, muitas vezes, nesses poemas, a luz ofusca demasiadamente impedindo a visão de se fazer, a escrita se confunde com as ondas cuja “água [está] a contas com as trevas”, adiciona-se “à escuridão do quarto a escuridão suplementar das suas entranhas”, “envolvem-nos as trevas/ os ossos”, é “impensável proceder a escavações no sol”, há um “lado de que só deus pode apreender a luz”, a brancura é “brancura do infortúnio”, sabe-se que, no escuro, nada do que diz respeito a quando há luz tem sentido, que as trevas provocam transformações no corpo, que a escuridão também é propícia, que “o tempo tudo apaga à minha volta”, que “há em tudo isto uma clareza que nos é fatal”...

Sabe-se ainda que há um processo de obscurecimento ao longo da trajetória do poeta, mas a página de Luís Miguel Nava – seja nos poemas em

versos, seja nos poemas em prosa, seja nas promessas de prosa existentes em seus poemas, seja nas prosas poéticas, seja no direcionamento teórico de seus escritos pouco importando se em verso ou em prosa, seja na tensão implícita e explícita entre o poético e o ficcional, seja no privilégio do poético sobre o narrativo ou na inserção deste naquele – nunca deixa de trazer consigo a confluência do branco com a mancha negra da página na extrema singularidade de sua sintaxe: os vários níveis da linguagem são “transparentes uns, opacos outros”, o sol acaba por ser subterrâneo, sendo preciso, a fim de anoitecer e amanhecer através da ferida da carne, escavar muito fundo para fazê-lo surgir. Essas últimas imagens juntam a claridade do sol ao escuro do subterrâneo. Branco e preto, clareza e escuridão, transparência e opacidade, acender e apagar, sol e mundo subterrâneo, anoitecer e amanhecer, eis a poesia bilíngue de Luís Miguel Nava: “A luz [...] por uma excessiva dose de trevas misturada”.

*

... Ou, na imagem inicial de sua arte poética: “O mar, no seu lugar pôr um relâmpago”. Pode-se pensar sua arte poética como a que retira o mar existente para, no lugar de sua ausência, colocar um relâmpago iluminador dessa ausência, um relâmpago que avolume ao máximo o silêncio dessa ausência, um relâmpago explicitador da borrasca do vazio, um relâmpago que, ao mostrar a estrada que pisamos, revela o vazio por trás do asfalto, um relâmpago que, enquanto luz, ascenda de um vazio, um relâmpago que, com a parte da claridade da imagem criada, seja uma explosão reveladora tanto de si quanto da escuridão da ausência que permanece existindo e, agora, ganha evidenciação. Como Nava não retira o mar de seus poemas, mantendo-o constantemente enquanto paisagem habitual, e como pleiteia a mistura, melhor não se pensar na retirada do mar, mas no relampejar poético como o que acata o mar e a escuridão pré-existentes injetando-lhes, no encontro efêmero das forças, a violência maior de uma descarga de imagens. Ou, sobretudo, que poetar é colocar primeiramente uma paisagem – o mar, por exemplo – ou um corpo qualquer em palavras, para só então lhe adicionar um excesso, um exagero, uma hipérbole em último grau irrefutável, que, com sua eletricidade, distorcendo a paisagem ou o corpo até consegui-los em

pura intensidade, não permite que, desta, se consiga fugir (como, uma vez lido, não se consegue fugir de um poema de Luís Miguel Nava). Partindo da materialidade do que há e fazendo com que as explosões dos esbarros a deforme ao extremo até ter suas formas misturadas, o poema guarda, sobretudo, as forças nas quais ficamos – poeta e leitores – encarcerados.

Para que haja poema, é preciso existir a veemência de um relâmpago a cair sobre uma paisagem, sobre um arbusto, sobre um garoto ou sobre o que quer que exista, gerando o acontecimento poético. É preciso que, caindo, a força de um relâmpago se misture com o que antes, por adormecido, apesar de já sê-lo, não se mostrava constituído por ela, desde seu coração, desde suas entranhas, desde suas vísceras. Como afirma no inédito em livro “Há uma espécie de asma mental, em que sufoco”, “Não há objetos mortos. De todos os objetos, sejam eles quais forem, irradia uma força que, quando muito, poderá estar adormecida, cabendo-nos a nós reativá-la. A nossa qualidade enquanto poetas mede-se precisamente pelo maior ou menor sucesso nessa empresa”. Em sua vitalidade descautelada, o relâmpago se coloca como uma das forças poéticas capazes de, pelo abalo, reavivar a irradiação adormecida que há em tudo, explodindo, finalmente, – irradiação com irradiação –, além de os limites entre o não poético e o poético, as fronteiras entre o mais dentro e o mais fora, entre o mais fundo e o mais alto, entre, por exemplo, a nudez e os astros, entre o poço ou as entranhas ou a carne ou a pele e o céu, entre a memória e os destroços que vêm dar à praia, entre a abstração e a concretude. Neste entre trabalha, vorazmente, a poesia vitalista de Luís Miguel Nava. Quaisquer que sejam, os objetos interessam aos poemas na medida em que estes não lidam propriamente com aqueles, mas com a intensidade irradiante de vida que os constitui, com as vibrações, com as palpitações, com as trepidações, com a eletricidade. Pela dinâmica de criação do acontecimento artístico, quanto mais poético, mais força, mais intensidade, mais irradiação reativadas, mais revivificação conquistada, mais despertar realizado.

*

Servindo-se de relâmpagos (de rebentações, de vulcões...), o poeta acata a pele como a zona de convergência da explosão, a superfície em

“que tudo se reflete com maior intensidade”, a linha que traz à tona a “acentuação do corpo”, o palco em que se realiza uma encenação perversa. Acentuação do corpo e ponto de intensidade maior, a pele é o campo em que o relâmpago explode, a faixa em que as ondas quebram, a página em que a linguagem cai com sua força maior, recompondo o mundo em puras intensidades ou forças poéticas irradiadoras a revivificarem tudo o que, preexistindo a elas, encontrava-se adormecido. Por ela, “se vê o sangue rebentar contra os rochedos”, por ela, “o que no fundo/ dele é marítimo corria à superfície”; ela se faz o horizonte em que o céu se estende sobre e sob as vísceras, atravessando-as; ela é o lugar pelo qual a madeira da mesa na qual o poeta escreve se entranha na alma... Na poesia de Luís Miguel Nava, a pele é um dos âmbitos que recebem a maior voltagem interventiva, tornando-se um acontecimento privilegiado de seu movimento abstrativo na concretude das coisas. Em nome da potência do que ocorre nela, o corpo e o mundo se livram das obrigações exercidas pelo natural e pelo biológico: desmembrados, desfuncionalizados e com amplos espaços existentes entre si, seus órgãos não se fazem organismo. Na pele, a captura do mundo é um se mesclar a ele e, sobretudo, às suas forças, que no poema ganham voz.

Conquistando terreno inclusive ao coração, a pele é o horizonte sensível que se mantém exatamente por seu desaparecimento, para que as desordens instauradas pela palavra poética a esgarcem, para que as descargas, ardendo nela, façam-na arder. No revolvimento dos corpos e de todas as coisas, a pele, que parece muitas vezes uma bandeira (a ser cortada), uma tela (a ser perfurada) ou uma página (a ser rasgada), desaparece, para que o interior e o exterior, anulando seus limites, coabitando o mesmo plano, se “homogeneízem” (“Fechou os olhos, procurando adicionar à escuridão do quarto a escuridão suplementar das suas entranhas. Agradou-lhe a ideia de que, através desse simples gesto, pudesse *homogeneizar* o exterior e o interior, como se as trevas em que o aposento mergulhava e as que dentro de si se desprendiam fossem de uma só e mesma natureza e, por uma progressiva porosidade do seu corpo, circulassem em ambos os sentidos até por completo lhe anularem os sentidos. De certa forma deixava de ter corpo, ou pelo menos um corpo exterior, e o que a ele se atinha quando havia luz podia agora reduzir-se a um núcleo ou expandir-se em círculos que só

não abarcavam sucessivamente o quarto, o apartamento, o prédio, o bairro, porque no escuro nada disso chega a ter sentido [...] – grifo meu). Por ela – pela pele –, na qual incisões, abrindo orifícios, franqueiam abismos, os nervos saem do subcutâneo devorando roupas, apetrechos e adornos, a roupa vem das entranhas e absorve o céu, o mar adentra a carne, ultrapassando-a e chegando ao pensamento e às vísceras, montes e rios caudalosos são carregados pelo corpo rompendo os limites de nossa enigmática e longínqua anatomia... Como pode ser lido em “O que chamávamos/ verão são poços através/ dos quais se some a pele pela memória dentro”, é comum, em nome da explosão, a pele sumir, do mesmo modo que, referindo-se aos rapazes que circulam por Lisboa no verão, “o mar está-lhes na pele. Partilho/ com eles os quartos das pensões, sentindo as ondas/ a avançar entre os lençóis” ou “Ficávamos no quarto, onde por vezes/ o mar vinha irromper. É sem dúvida em dias de maior/ paixão que pelo coração se chega à pele./ Não há entre eles nenhum desnível”.

Com a chegada do relâmpago ou da arrebentação, agregando o mar, o céu, o coração e a pele, o poema, um nivelamento imanente em que ocorre uma completa transformação das relações espaciais como se apresentam no mundo, em que, como já disse Valèry, “o mais profundo é a pele”, ou seja, em que a pele é a superfície que acata o mais fundo e o mais elevado, o mais subterrâneo e o mais alto. Na horizontalidade da pele, soa o ritmo abissal da verticalidade do mundo, mostram-se as imagens de suas maiores altitudes e de seus subterrâneos mais longínquos; na horizontalidade da pele, constrói-se a sintaxe violenta dos diversos choques e dos inúmeros graus desses encontrões. A pele é uma planura que serve de para-raios das forças verticais, um campo horizontal para o descarrego da verticalidade e, com isso, um ponto de tensão entre a horizontalização da verticalidade e a verticalização da horizontalidade. Tal ponto de tensão se constitui como o encontro do excesso (do relâmpago, por exemplo) com a carência (dos poros da pele ou do desaparecimento desta). Se, como o poema, a pele é o nivelamento imanente onde ocorre o encontro do mais fundo com o mais alto, se também na pele se dá a medida do que “há-de trazer à superfície a força das entranhas e atrair o céu”, se na pele se dá tanto uma interiorização da paisagem quanto uma exteriorização das vísceras, se a pele é o lugar de uma hiperestesia

em que a rebentação e os relâmpagos desagregam as formas do corpo e da realidade, se, como disse Ponge em um texto admirado por Nava, “para desintegrar a matéria a eletricidade ainda é necessária” e se, como escreveu René Char, “Somos ingovernáveis. O Único senhor que nos é propício é o Relâmpago, que algumas vezes nos ilumina e outras vezes nos fende”, é preciso, portanto, “perscrutar a sua própria pele”, para que ela sirva de lente de aumento das paisagens e dos corpos com seus afetos e pensamentos em pleno processo de desintegração e rearranjo poético. Espaço concreto em movimento abstrativo, garantindo a determinação do vazio, o poema é a permanência no ponto entre a desintegração das formas e seus rearranjos, cuja abertura é explorada ao máximo até que o mundo, afastado do desejo de representação meramente figurativa, estreie a cada vez suas potências.

*

Erótica, fazendo persistir sob si, em uma memória corporal, ressonâncias do toque mais ou menos recente que a afetou, a pele, sendo “o espelho da memória”, “a pele [que] se desavém com a memória”, a pele que mostra que a memória, mesmo vinda das entranhas e sendo corporal, é memória de um fora do tempo e de um não vivido, a pele que ensina que a memória já é poética, é, acima de tudo, a abertura dos poros que realiza o trânsito e as misturas entre o suposto dentro e o suposto fora, a abertura dos poros pela qual a ressaca aciona sua convulsão que a tudo liquefaz: “... a pele, sentindo ao fundo/ de cada poro seu o mar rebentar”. Ela, a pele, mantém pontes e cumplicidades com o coração a ponto de, publicizando-o, servir-lhe de céu ou de ser “por esse coração [...] fácil alcançar a pele”. Pela pele, “o mar agora/ regressa ao coração de que faz parte”, e parece ser por ela que “arrancam-me/ basalto ao coração ondas fortíssimas”. Nela, campo de relampejamento, zona de rebentação, rede de forças irradiadoras, ou à sua volta, “o céu rasga-se” e, mesmo, é “a pele o firmamento”; substituindo-se mutuamente e traçando um horizonte de congregação para toda a verticalidade abissal do mundo desde o mais subterrâneo até o mais celeste, pele e firmamento delineiam um horizonte de acolhimento para tudo o que existe.

No erotismo explicitado de um poema intitulado com uma das

mais importantes palavras presentes desde o começo dessa poética, “Rapaz”, a pele do admirado (zona exata da rebentação, campo preciso de relampejamento, lugar exato da explosão), agregando o profundo das entranhas ao cosmogônico e traçando um giro do primeiro ao segundo, traz o sol por debaixo de si antes de ele ir para o céu: “Não sei como é possível falar desse/ rapaz pelo interior/ de cuja pele o sol surge antes de o fazer no céu”. O mesmo já ocorrera em seu primeiro livro, em um de seus mais belos poemas, em que a nudez faz as vezes da pele:

ATRAVÉS DA NUDEZ

Este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos
encarcerando um touro. Através da nudez vêm-se os astros.
É onde o poema interioriza
a sua própria hipérbole, a paisagem.

Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles
também a deflagrarem. A manhã
espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar
dos fios deste poema
que a cosem com a paisagem.

[*Poesia Completa*, p.46]

Importante frisar que, se há uma efervescência homoerótica nos poemas de Nava, seu erotismo se dá, sobretudo, por todo e qualquer modo de o homem se relacionar com o mundo, havendo, prioritariamente, um cosmoerotismo em sua poesia. Nela, o homoerotismo – que existe e ajuda a compor alguns de seus mais belos poemas – está submetido, enquanto passagem, ao cosmoerotismo. São sensações cósmicas da vida que invadem o homem, tomando-o integralmente e o levando, pela poesia, a uma cosmificação. O que se vê, então, é uma cosmofização do homem, no qual um microerotismo abre a possibilidade de um macroerotismo. A exigência da pele é submeter o indivíduo ao cosmogônico, fazendo-o passar, liquidificado ou eletrificado, pelas frestas de seus poros em que se abrem os espaços do pensamento. Campo de amor e guerra em que se realiza o encontro entre o visceral e o cósmico em pura intensidade,

a pele é o ambiente por onde ocorre a desapropriação do corpo organizado, a expropriação de todas as coisas de suas individualidades estanques e a privação do que comumente pertence à língua, lançada agora a uma necessidade de recriação. Ela se constitui como uma zona de total instabilidade, na qual, muitas vezes, submerge completamente a narratividade ou um lado qualquer novelesco do poema; trata-se de criar fortes afetos, fortes emoções, fortes sensações, fortes intensidades, que atendam a situações extremas, sem criar, contudo, na maior parte das vezes, um enredo a ser reproduzido.

Eis a violência da imagem explosiva que se estabelece na diferença do factual: sem deixar de ser conduzida também pelo cérebro ou pelo intelecto, a poesia aqui lida é do corpo, dos nervos, das vísceras, fazendo com que o cérebro e o intelecto se submetam ao corpo com sua pele, poros, carne, nervos e vísceras. Não à toa, no texto “Algumas Notas a partir de Um Poema de Rimbaud”, no que concerne à etimologia da palavra “sentido”, interessa a Nava salientar o que pode ser percebido “quer por via intelectual, quer através da pele ou através do coração”, garantindo ao respectivo termo os aspectos mental, sensorial e afetivo. O movimento do sentido de sua poesia não para, entretanto, nesse caminho vertical descendente que, passando pela epiderme, vai do cérebro às vísceras englobando-os mutuamente, mas continua num caminho reversivo que, das vísceras, atravessa os poros da pele, passa pela memória, atingindo as coisas do mundo e a intensidade maior do cósmico. Esta é a direção (quarta possibilidade da palavra “sentido”) de sua poesia: do cósmico à pele, aos poros, às vísceras, à memória, às vísceras, aos poros, à pele, ao mundo e ao cósmico, com todas as variações de caminhos possíveis. Enquanto o cérebro e o intelecto se entregam ao corpo, à pele, aos poros, à carne, aos nervos e às vísceras, estes, imediatamente, se submetem ao mundo, à vida, ao cósmico. Eis o humor (o ânimo, a disposição) desde o qual o poeta fala e do qual ele é a maior vítima: “o terror de me saber tragado em breve por aquela imensa massa de água a espumear à minha frente”. Na maioria das vezes, ele fala desde o depois de tal acontecimento, desde o momento em que já se misturou inteiramente às águas (ao relâmpago, aos astros...), perdendo-se nelas, desde o momento em que os ossos estão presos ao sal, desde o momento em que, através da pele, o céu perfura a carne que o traz fundo em si, desde o momento em

que se imprime na carne “a cicatriz do céu”, desde o momento em que o poético lê o encontro de tudo por vibrações.

Se a pele é porosa, porosos são todos os corpos existentes e tudo o que é material, que se encontram entre si pelos buracos da passagem e da ausência – pelo silêncio a mostrar-se – que lhe são inerentes. Manifestando-se enquanto a própria desorganização caótica na qual tudo é lançado e desde a qual tudo é recriado, os poros da pele são a linha de força e de fuga da vida e do poema, da vida do poema e do poema da vida. Quebrando a segregação entre o dentro e o fora, os poros inviabilizam um ajuste do corpo consigo mesmo. Trata-se, portanto, de um corpo em desajuste. Pelo abismo poroso da pele, passam os sentidos do mundo; ainda mais: os poros da pele são a determinação da passagem abissal da própria possibilidade de sentidos do mundo. Sendo o máximo do corporal, os poros da pele – ponto de encontro da linguagem, da história, das vísceras e da atmosfera – são o máximo do espiritual, do pensamento e da memória; eles são a amarração do extremo das forças corporais ou materiais com extremo das forças espirituais ou imateriais, onde a realidade se incorpora à possibilidade dos sentidos, onde “circula a realidade ou onde, de quando em quando, ela aparece pendurada”.

Escrever é, assim, cavar, ampliando a porosidade por onde a realidade transita, transcrevendo sempre a porosidade. Escrever é a obstinação em “abrir frestas através/ das quais possa irromper a realidade”, transcrevendo-as. Escrever é o gesto que, ao juntar a vida, o traçado e o papel, lançando o escritor em uma dimensão que o senso-comum raramente se atreve a frequentar e fazendo com que ele se mantenha íntimo da estranheza, ao criar uma língua para esse encontro, realiza a expectativa de mostrar, na linguagem, o real da realidade. Em nome do real da escrita, em nome do real na escrita, em nome da abertura das frestas na escrita, é preciso deixar a realidade, irrompendo, erguendo-se “em bloco à sua frente” (como escreve em *O Livro de Samuel*), “pendurada”, suspensa. Se há momentos em que a poesia de Luís Miguel Nava parece alucinatória ou tendente a uma inclinação em direção à irrealidade, isso ocorre porque seu atrevimento maior é o de levar a realidade à explosão, ao real enquanto explosivo, ao real que não se reduz às formas esperadas nem às ordenações já dadas da realidade nem ao corpo enquanto organismo. Na poesia, pela artificialidade necessária

da linguagem recriando-se no poema, as formas são dispensáveis ou secundárias em relação ao informe, pois é o informe do real que ela quer prenunciar. Por mais alucinatória que possa parecer, por mais que lide com o que se poderia chamar de irrealidade, a poesia de Nava guarda em si uma indubitável primazia do real, que se deixa mostrar na transfiguração mesma da realidade.

O risco maior da escrita é, com palavras “não ginasticadas”, com palavras “que secam e encarquilham como folhas por que a seiva já não passe”, com palavras que não irradiam mais força nem vitalidade, deixar que os poros, as passagens e as aberturas se fechem, que os canais se entupam, que a circulação se interrompa, oprimindo o poeta, o leitor e a página “através da qual deixa de ser possível respirar”, através da qual o cosmos deixa de irromper. Apenas na medida em que é uma cosmografia ou uma dinamografia, a escrita de Luís Miguel Nava é uma somatografia, uma epidermografia e, sobretudo, uma porografia, já que esta estabelece o enxerto entre o corpo e o cosmos, entre a pele e a potência. Uma das imensas tarefas dessa escrita é inventar possibilidades de respiração na abertura das passagens dos poros da pele – por onde, do mais subterrâneo ou visceral ao mais elevado ou cósmico, misturando-se até chegarem a puras forças, o corpo e as formas do mundo escapam de seus isolamentos formais pré-estabelecidos. Como substituto da força do relâmpago ou da rebentação a cair sobre a pele permeável e passando pelos poros, no poema “Matadouro”, revela-se, sacrificialmente, o sangue luminoso das vísceras de animais abatidos. Passando pelos poros, esse sangue, que compõe o poema em sua força, que, sendo o sangue dos animais abatidos, é o sangue do poeta, vincula o animal ao poeta, pelo poeta, unifica os homens de modo geral à animalidade, junta as entranhas dos animais ao coração do poeta (ou dos homens, tanto faz), ao sol, aos astros, a um anjo e a uma divindade trágica não piedosa nem esperançosa, cuja luz, espessa, – sanguínea –, excessiva, vinculada às origens da poesia, é, como afirmado, “aquela por uma excessiva dose de trevas misturada”.

Tal qual repetidamente lembrado, a “nossa verdadeira imagem” criada pelo poema, que contraria a “frigorífica mentira”, que pela carne humana ou animal desaloja a identidade de si mesma, dialoga explícita e irrefutavelmente com Francis Bacon, para quem, no ponto de saturação extrema das artes a que se chegou, precisa-se de “novas imagens e novas

maneiras de criar realidades”. Suas pinturas, cujo impacto sobre o poeta se mostra no texto escrito em 1985 acerca de uma retrospectiva do pintor na Tate Galery, nos remetem a carnes expostas em açougues, matadouros, crucificações, exalando o cheiro da morte que tanto toca quem está vivo (“Bom, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal”, afirma Bacon em entrevista a David Sylvester). A obsessão pela morte na arte se dá, para Bacon, na medida em que a “arte é uma obsessão pela vida”. Sendo o impacto da pintura de Bacon importante para a poesia de Nava que a reconhece enquanto o que sua escrita também coloca, poderia ser dito, entretanto, que tal encontro se mostra como efeito de um encontro anterior ainda mais determinante: o com a poesia de Rimbaud e, especialmente, com as *Illuminations*, onde o “desgramento de todos os sentidos” está exemplarmente realizado. O texto que abre os *Ensaio Reunidos* do poeta português, escrito em 1981 (quatro anos antes de ter visto a exposição do pintor irlandês), no qual toma “Après le déluge” como referência, termina com as seguintes palavras: “A ideia de violência, que a uma tal desordem – ou ordem outra – subjaz, manifesta-se, entretanto, através das alusões aos *matadouros* e aos *açougues*, lugares que, sendo de sacrifício, acentuam, a par da referência ao caos e ao desperdício de sangue e de leite (“Le sang et le lait coulèrent”), a atmosfera a que tenho vindo a referir-me e para a qual concorre esse *dérèglement de tous les sens* que Rimbaud recomendava. *Dérèglement* que nos impede de captar o(s) sentido(s) e assim nos instala na vertigem, do interior da qual eu procurei proceder”. Parece significativo o fato de tal ensaio sobre Rimbaud abrir o livro e o sobre Bacon, apesar de não ser o último cronologicamente escrito, ser o que encerra o *Ensaio Reunidos*; no começo e no fim, fazendo o livro retornar sobre si, dois impulsos incitadores de movimentos se encontram. Em diálogo com Rimbaud e Bacon, eis o poema escrito por Nava, que traz à tona a cruel brutalidade dos fatos:

MATADOURO

Dancei num matadouro, como se o sangue de todos
os animais que à minha volta pendiam degolados fosse o

meu. Dancei até que em mim houvesse espaço para um poema de que todas as imagens depois fossem desertando.

A luz que desse sangue irradiava, como se nele o sol tivesse mergulhado e os raios nele se houvessem diluído, atravessava-me os poros e fazia-me cantar o coração. Tratava-se de uma luz que nada tinha a ver com a piedade ou a esperança, mas cuja música, sem me passar pelos ouvidos, ia direita ao coração, que no dos animais acabados de abater por momentos encontrava um espelho ainda quente, tão diverso da algidez que habitualmente neles impera.

Só num espelho assim saído há pouco das entranhas dum ser vivo se desenha a nossa verdadeira imagem, ao invés da frigorífica mentira onde é comum a vermos esboçar-se. Só esse espelho capta a espessa luz em que parecem ter-se consumido os próprios astros, essa luz que com os objetos que ilumina se confunde numa única substância capaz de arrancar-nos à treva e de dar cor à santidade.

A luz do néon, ante aquela de que se esvazia o coração dum porco, é uma metáfora de impacto reduzido. A luz que das vísceras emana é a de deus, aquela que, por uma excessiva dose de trevas misturada, mais que qualquer outra se aproxima da de deus, que resplandece nas carcaças em costelas onde é fácil pressentir as incipientes asas de algum anjo.

O berro do animal que qualquer faca anônima remete à condição daqueles cujo sangue se escoou ao nosso lado é o único som a que dançar merece a pena. O dia declinou-lhe nas entranhas, quantas manhãs as percorreram absorvidas pelas aberturas dos seus olhos mais não são agora do que um rastro de lume sobre a lâmina e nos baldes onde pinga, reduzidas a um furtivo clarão de dignidade de que todos de repente nos sentimos órfãos.

[*Poesia Completa*, p.181]

Na ambiência poética de Nava, o espírito e a alma são agregados da pele, forças corporais que realizam uma antecipação imediata do que ocorre no corpo, o espaço abstrato do corpo para o qual e desde o qual a complexidade das forças diretamente se irradia. Há vezes em que, logo antes de estourarem no corpo, as ondas estouram no espírito, por onde sobem as marés. Se, então, elas são menos perceptíveis, se porventura seus movimentos não se fazem audíveis, é preciso deixá-las virem com suas correntes, ritmos e temperaturas à zona de rebentação da pele, à superfície do poema, onde se fazem mais captáveis, já que é pelos poros da pele que “o espírito goteja”. De sua abstração, alma e espírito ganham concretude – uma concretude vazada e aberta, é bem verdade – e neles se pode colocar um dedo, pressioná-los, esticar suas cordas num terraço, levá-los a tocar as coisas mais inesperadas. Onde era de se supor apenas uma, natural, uma segunda mão no extremo de cada braço, mão que escreve, está mais próxima do espírito, fazendo “o mar vir à superfície do que tocava”. Se as intempéries acontecem na pele, no poema, tanto o espírito quanto a alma estão costurados às paisagens, formando com elas uma trama que, por incompreensível, precisa ser poetizada. O espírito é o corpo antes de ele se compor em organismo, é o corpo antes de qualquer organização, é o corpo despertado pela força, afeito aos indiscerníveis. Espírito, corpo, paisagens e poema estão tão atrelados que “o mar, bata ele onde bater, é uma decalcomania que não podemos arrancar sem que atrás fique o nosso próprio corpo em carne viva”. Nesta adesão, as paisagens intensivas – o mar, por exemplo – são a “máscara integral” do poeta, que se confunde com suas entranhas e vísceras a ponto de ele, precisando dela, não poder se livrar dela. Do mesmo modo, é preciso dizer que “o véu que o coração pôs sobre as coisas/ a elas aderiu duma tal forma que tentar/ agora retirá-lo é desfazê-las”. O poema é a cola que, pela escrita, faz o mundo em sua abertura aderir à carne do poeta, tornando-os conversíveis um no outro e inseparáveis pelo operar poético. Mas, preservando o espírito na nova adesão necessária, nela, ele garante, ainda, sua pertença aos relâmpagos, às rebentações e às variáveis decorrentes, para que o retorno ao poroso, por onde o subcutâneo sanguíneo e visceral das entranhas se mistura na pele às diversas intensidades do cósmico, mantenha o vazio propiciador.

*

Espírito, poros e corpo trazem em si uma saída pela qual se pode ir ao poético, pela qual se “trazia há algum tempo na memória um espelho onde quem quer que se abeirasse dele podia contemplar-se. Pelo espelho era possível ver os poços através dos quais a pele desaparece, as ondas momentaneamente imóveis, as areias a assaltar-lhe o coração”. Enquanto o relâmpago é a primeira imagem da arte poética na qual os poemas estão encarcerados, enquanto é estabelecido que “a ficção fica por conta dos relâmpagos” que instauram o poético e o ficcional em pleno jogo, enquanto a rebentação é outra imagem frequente a nos prender na violência intensiva desta poesia que traz “a força/ do mar a explicitar-se” adentrando o corpo e as vísceras, enquanto, para usar uma imagem insólita do poeta, a máquina de lavar é um utensílio pelo qual “de vez em quando a roupa enfia-se-me toda para o coração, fazendo dele a máquina e do sangue o detergente, e a pele vai atrás dela”, como no erotismo, o leitor é um touro encarcerado no “campo de relâmpagos” do ficcional e do poético engendrados pelo poema. O que importa é que – com os relâmpagos, as rebentações, os vulcões... – “a tensão no poema é então tanta que as imagens saltam em descargas”. Nessa poética das descargas, a arte de Luís Miguel Nava garante ao poema a injeção de imagens que causam forte tensão, transfigurando o homem e a natureza em uma ficção poética em que “a sublevação das paisagens é matéria da linguagem”. Se a linguagem pode ser um chão, uma fundamentação para o mundo e para nossas vidas em sublevação, se, às vezes, ao puxarmos uma palavra acontece de com ela vir atrás “a própria pele do mundo, ou mesmo a sua carne”, sua fundamentação é abissal, maleavelmente arriscada, movediçamente arenosa, impondo uma perícia única, milagrosa, para que se lide com ela: para andar sobre esse chão, chão de palavras, chão aquático da linguagem, só caminhando “como o Messias sobre as águas”.

Dado o fato de que mesmo as imagens estão subjugadas às intensidades – estas, sim, privilegiadas –, com a linguagem, os elementos também se encontram sublevados, encaminhando-se ao seu aparente oposto: muitas vezes, em sublevação, a água, por exemplo, entra em devir, virando fogo, como em “... o mar, incendeiam-se-lhe as cristas ao contacto das falésias” e, repetidamente, “... a vaga, incendia-se-lhe a crista

ao rebentar nas pedras”, “... a porta, um campo ao fundo do qual sinto o mar lavar como um incêndio”, “Regresso assim ao mar de que não posso/ falar sem recorrer ao fogo e as tempestades/ ao longe multiplicam-nos os passos” etc. Não apenas a utilização do incêndio para dizer a água, mas, em “o mar vai pelos ares” e “o mar voa nas rochas”, é o devir aéreo da água em sublevação que se mostra, bem como, na sublevação, há um devir canino em “o mar solta os cães” e um devir carnal em “o mar à força de bater na rocha ia ficando a pouco e pouco em carne viva”. Em processos frequentes de reversão, na sublevação, a transformação carnal do mar se alterna na transformação marítima do sangue, como pode ser lido em “onde se vê o sangue rebentar contra os rochedos”. Há momentos em que é o incêndio, ou melhor, o deserto a, na sublevação, se transformar em água: “A substância do deserto é a do mar, que dele difere apenas pelo grau de apuramento. O mar surge no termo de um processo em que o deserto é uma das fases ou, mais concretamente, a sua cristalização”. Em todos esses e em inúmeros outros casos, a linguagem, lugar atópico em que o espírito se faz, existe para, em sua matéria, na página clara e escura, criar uma sublevação das paisagens e dos corpos (“a luz da claraboia e os degraus se despenhavam juntos e em desordem”, “o ar comunica com a memória”, “a praia ao longo do seu braço”, “esse rapaz/ ao espírito do qual as ondas vinham rebentar”, “lembro-me de o seu/ sorriso abrir até à água”, “o mar, sentindo às mãos desse rapaz uma janela abrir como um sorriso” etc. etc. etc.).

Em nome da pura intensidade, o que se pode ver é a impossibilidade de verificação da exatidão das coisas, ou seja, da adequação das coisas aos seus contornos individuais que as fariam coincidir consigo mesmas. Perdendo os contornos coincidentes de sua exatidão, as formas do presente, ao não coincidirem consigo mesmas, ao não coincidirem nem com as suas formas nem com o presente, recebendo a súbita força vertical que as fende, se mostram em plena diluição do que seria um si e da sequência cronológica do tempo. A irrupção vertical na horizontalidade da forma traz o disforme e o informe à tona, a irrupção vertical na horizontalidade do tempo traz o extemporâneo e o anacrônico à tona. Inexatos e inadequados, as deformações e as desconfigurações, os informes e os inconfiguráveis, se mostram desde os constantes movimentos de potencializações, fazendo com que as formas da arte se

lancem dinamicamente ao disforme e ao informe, as configurações, às desconfigurações, os corpos, aos incorporais, as matérias, aos imateriais, as figuras, aos infiguráveis, as medidas, às desmedidas, o determinado, ao indeterminado, preservando no poema a forma informe, o corpo incorporal, a matéria imaterial, a figura infigurável, a medida desmedida, a determinação indeterminada... O retrato, ou melhor, o filme das imagens em movimento da diluição em pleno acontecimento, o filme das forças despertadas e irradiadas. Em Nava – já sabemos – o poema é força despertada e irradiada; os efeitos de suas forças em ação estão sempre em um movimento simultâneo de articulação, desarticulação e inarticulação dos mais diversos corpos, de formação, de deformação e de informização de tudo o que existe.

Como todas as coisas, também o corpo está em desajuste consigo mesmo. Esse corpo desajustado desde os poros da pele comparece em um dos artigos de Luís Miguel Nava, sobre Camillo Pessanha: “Enquanto vivo, o espaço interior dum corpo, esse onde o abismo nietzscheano se reflete, não corresponde ao das suas proporções externas – e esse desajustamento entre o tamanho que dele vemos, digamos, a partir de fora e o do que dentro dele se deixa pressentir será para nós sempre um foco de perplexidade”. No que diz respeito a essa sublevação dos corpos, a esse desajustamento dos corpos, no que concerne a um princípio de inexatidão ou de inadequação dos corpos e das coisas em mistura, um dos poemas de Luís Miguel Nava que mais me causam perplexidade se intitula “Vestuário”. Como na passagem “o azul do mar a desprender-se da água”, nele, num processo de alargamento extremo do corpo para que seus espaços acolham até as marés e a Via-Láctea, numa busca pela ampliação de distâncias cada vez maiores entre os órgãos cortados por rios e montes, na tentativa de flagrar abismos anatômicos, no esforço de ampliação da profundidade corporal, em que os órgãos se afundam a vários metros de profundidade, a roupa não cobre mais a pele, mas, por debaixo dela, como em outro poema, parece estar com seus tecidos amarrados dentro do espírito:

Um dia descobriu-se que ele, em vez de, como é hábito,
vestir a roupa sobre a pele, a conseguia enfiar por baixo dela,

ostentando, assim, uma nudez perpetuamente deformada. A ninguém desde aí voltou a passar despercebido que, apesar de nu, ele se encontrava agasalhado e que por baixo da pele dele a roupa competia com o volume dos seus músculos. Como se a malha, ou a fazenda, de que certas peças do vestuário se compunham fosse no seu próprio espírito engendrada, urdida nos seus próprios intestinos, era a partir deles que ele se vestia, agasalhava e conferia ao seu aspecto dignidade.

[*Poesia Completa*, p.148]

*

Por tudo que foi dito até aqui, pode-se notar que, ao escrever sobre a obra de estreia de Herberto Helder, *A Colher na Boca*, é de si que, como em tantos de seus textos a respeito de outros poetas, Luís Miguel Nava está falando: “Assiste-se, com ela, a um esvaziamento psicológico e biográfico do eu, cujos sentimentos são homologados a forças e energias que dele fazem uma espécie de palco onde os fluxos vitais adquirem um sentido cósmico. O corpo passa, assim, a ser predominantemente referido de maneira fragmentária, onde ganham especial importância não só as suas partes mais extremas – as mãos, os dedos e a cabeça –, mas também as vísceras e os pontos através dos quais estas se abrem ao exterior, como a boca, o ânus, a vagina ou os poros. Verbos como *gravitar*, *pulsar* ou *palpitar* dão exemplarmente conta desse movimento que o irmana ao universo. Em estreita relação com ele, os objetos que o rodeiam adquirem um estatuto mítico, com especial relevo para os que normalmente compõem o espaço da casa, cujos quartos, móveis, espelhos, roupas, louças e talheres, se, por um lado, participam igualmente do citado movimento, por outro, mercê dos novos nexos que assim criam entre si e das funções que dessa forma inovadoramente assumem, se combinam num contexto a cujo sabor mágico não são estranhos saberes como a astrologia, a alquimia ou a cabala. Numa obra que designações como ‘visionária’ ou ‘onírica’, que se tornou comum empregar a seu respeito, estão muito longe de cingir, dir-se-ia que o tema da criação a todos

subsume, assim se compreendendo as múltiplas referências não só ao próprio poeta, ao artista, ao artesão, e à obra que qualquer deles leva a cabo, mas também ao nascimento, o qual tanto pode assumir a forma do parto propriamente dito como a de toda a espécie de irrupções, como as vulcânicas, suscetíveis de lhe serem comparadas”.

Pelo recolhimento de um vocabulário ostensivamente pensado, cuja simples menção nos faz lembrar imediatamente dos poemas de Nava, trata-se, repetidamente, da invenção de diversas imagens intensivas – incansavelmente retomadas – para o estabelecimento de uma poética das descargas que, com sua desmedida arrebatadora, com sua energia excessiva, com sua eletricidade demasiada, leva tudo a uma sublevação: a do relâmpago e a da rebentação, mas também, substantivadas ou em verbos, a da explosão, a de revolvimentos, a da irradiação, a do arrebatamento, a do vulcão, a da deflagração, a da trovoadas, a da precipitação, a da revoada, a da irrupção, a do incêndio, a da fervura, a do espancamento, a da eclosão, a da devastação, a da bomba, a da dinamite, a da borrasca, a da tempestade, a da torrente, a da enxurrada, a da intempérie, a da convulsão... Em todas essas espantosas imagens intensivas, que funcionam como uma lente de aumento do real, cujas explosões se dão pelo extremo alcançado por um corpo ou pelo esbarro entre dois ou mais corpos que estabelecem contatos entre si “provocando assim alterações imprevisíveis a que vamos procurar motivos para indagação e espanto”, em todas essas imagens intensivas e excessivas, portanto, o favorecimento de dar a ver o visto pela poesia, de dar a ouvir o ouvido pela poesia, de dar a sentir o sentido pela poesia, de dar a pensar o pensado pela poesia: o ponto de ebulição da “seiva a ferver”, “a trovoadas/ vermelha [que] emerge das imagens”. O poema mostra que o poeta é alguém em quem “uma fralda de incêndio há-de escorrer-lhe pelos lábios”, que “Do poema veem-se as trovoadas/ imóveis/ atrás da página, as imagens”... Dentro dos poemas, em um lugar invisível instaurado pela matéria da linguagem, no abismo vertiginoso, vindos de buracos cavados nas páginas, oriundos de furos ou de rasgos ou de brechas, lá por detrás da página a ganhar profundidade, nascem os relâmpagos, que submetem os poemas a eles; dentro dos poemas, nascem os incêndios, que submetem os poemas a eles, dentro dos poemas, nascem as trovoadas, que submetem os poemas a elas, dentro

dos poemas, nasce o mar com suas ondas e rebentações, que submete os poemas a ele... Os poemas são submetidos às forças que neles atuam.

Um dos poemas exemplares congregantes de vários dos termos trabalhados neste ensaio sobre a poesia de Luís Miguel Nava (escuridão, clareza, entranhas ou vísceras, relâmpagos, superfície, poros...) intitula-se “Noite”. Ele mostra que a treva vem do interior dos próprios objetos, mas, ainda mais, do interior dos homens, das entranhas, de cujas vísceras ela irrompe, atravessando os poros até tomar toda a tarde, quando impossibilita qualquer dicotomia entre o indivíduo e a paisagem em torno dele. Enquanto que, em geral, o que se irradia é a luz, aqui, o que se emite é a própria escuridão, a própria treva, que, bifurcada, se irradia tanto do interior dos objetos quanto, de nossas entranhas, através dos poros da pele, resguardando em si “algo de essencialmente humano”. O mundo não é feito apenas de treva; da tarde, do suposto exterior, eclode o relâmpago, emergindo na superfície das coisas e na pele do homem. O poema nasce para dizer o surgimento da imagem, do que se imprime nos olhos do homem, enquanto o que, começando a se fazer pelas raízes e pela escuridão das vísceras, consegue, com toda a dificuldade, conciliá-la à eclosão luminosa dos relâmpagos. A imagem é o que, à força, consegue criar uma abertura na escuridão para, por ela, a clareza possível irromper. Sugar a treva e a clareza em sua superfície, eis a tarefa do poema:

A noite veio de dentro, começou a surgir do interior de cada um dos objetos e a envolvê-los no seu halo negro. Não tardou que as trevas irradiassem das nossas próprias entranhas, quase que assobiavam ao cruzar nos os [sic] poros. Seriam umas duas ou três da tarde e nós sentíamos-las crescendo a toda a nossa volta. Qualquer que fosse a perspectiva, as trevas bifurcam-na: daí a sensação de que, apesar de a noite também se desprender das coisas, havia nela algo de essencialmente humano, visceral. Como instantes exteriores que se procurassem integrar-se na trama do tempo, sucediam-se os relâmpagos: era a luz da tarde, num estertor, a emergir intermitentemente à superfície das coisas. Foi nessa altura que a visão se começou a

fazer pelas raízes. As imagens eram sugadas a partir do que dentro de cada objeto ainda não se indiferenciara da luz e, após complicadíssimos processos, imprimiam-se nos olhos. Unidos aos relâmpagos, rompíamos então a custo a treva nasalada.

[*Poesia Completa*, p.220]

Em Luís Miguel Nava, os poemas estão encarcerados por essas intensidades de tal modo que o que neles se vê não é a realidade, por exemplo, do céu, mas o real do “céu em entrelinhas”, das entrelinhas do mundo em sua abertura, das passagens dos poros da pele. Presos pelas intensidades, os poemas dão a ver as entrelinhas para que o leitor, também preso pelas potencialidades dos poros dos poemas, fique preso ao espaço aberto do possível, onde, jogando com ele, se insere. Prisão que, sabemos, é o encontro com um modo de liberdade, com uma maneira de encontrar uma saída, por onde muito está sempre a ser descoberto e inventado. Do mesmo modo que o primeiro e o último ensaio do livro estão em consonância, o primeiro (“Nos Teus Ouvidos”) e o último (“Final”) poemas publicados em vida, em livros, por Nava, também dialogam, mostrando seus efeitos no leitor. Enquanto no primeiro, o poema “explode” amorosamente nos ouvidos do leitor, cuja realização da leitura se estabelece como o acendimento de um “texto de amor nos ouvidos”, como o acendimento caricioso de “um texto na memória”, o último, rompendo “através dos interstícios do mundo”, termina com o “arder juntos” do poeta e do leitor, efetivado pela “irradiação simbólica” do branco e do negro que, em sua fusão, fazem o poema, dividido “entre as nossas mãos e alma”, despertar tudo e todos que, porventura, pudessem estar adormecidos.

MANOEL DE BARROS: EM QUE ACREDITAR SENÃO NO RISO?

Em 1989, com a publicação da revista Bric-a-Brac, li pela primeira vez Manoel de Barros. Na entrevista, que não fora oral, mas, como todas até certo ponto de sua vida, por escrito, Manoel de Barros reinventava os modos da entrevista e da poesia: a primeira era a continuação da segunda, e nesta uma gramática como a língua portuguesa não havia escutado se fazia na construção de frases inteiramente inesperadas. Criava-se ali, ou pelo menos ali se radicalizava ao extremo, um novo gênero: o das entrevistas (poéticas) por escrito, que Manoel de Barros soube explorar como nenhum outro escritor, levando-o a um pensamento inteiramente singular.

Nesse desejo de tornar a entrevista mais uma possibilidade poética, Manoel de Barros se colocava publicamente todo o tempo como escritor. Não à toa, logo no início da entrevista, mal ela tenha sido começada, ele declarava: “Bom, mas isso já é literatura”. Sim, isso, a entrevista, desde seu começo, já é literatura, já é poesia, já é escrita, e estas, tanto faz o nome que privilegiemos, já são a constituição de um escapar, pelas frinchas, para criar em si um “aparelho de ser inútil”. Temos aqui uma definição provisória do que é ser poeta: “em quem não presta para nada” (em quem, quando menino, “não gostava de estudar”, era “abúlico”, “amorfo”, “vivia se esgueirando”), o escape pela feitura, através de um dom, de um “aparelho de ser inútil”.

Se lembrarmos que ele estudava em um internato de padres e, consequentemente, a filosofia e o pensamento eram integralmente comprometidos com o ensino religioso, fica fácil entender a negativa que precede a afirmação de como vê o poeta enquanto “aparelho de ser inútil”: “Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam. Ah, eu prestava era praquilo! Eu queria era aprender a desobedecer na escrita”. Esse trabalho de desobediência do poeta, entendido enquan-

to “um aparelho de ser inútil”, pelo fazer da escrita resultante de um dom, se dá na construção material da frase desse que, por não se adequar, precisa escapar, mesmo que andando contraproducentemente de costas, encontrando, na fuga, a poesia.

Antes de ser pontual contra uma ou outra regra, a desobediência do poeta é intensiva, abrangendo tudo, pois a ambiência na qual ele vive é “[...] uma fonte de escuros. Coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento. É nessa área do instinto que o poeta está. A coisa ainda particular, corporal, ainda não generalizada e nem mentada. Aquilo que mestre Aristóteles falou: ‘Todo conhecimento passa antes pelos sentidos’. O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas”. Antes das ideias e pensamentos, na pura imanência, passando pelos sentidos de modo a, impulsionado também por Rimbaud, desregrá-los imensamente, falar o larval das coisas, seus ínfimos, “as coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos”, as pré-coisas, como já havia intitulado um de seus livros e como escreverá em *O guardador de águas*: “Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas, / Ovídio mostra seres humanos transformados em / pedras, vegetais, bichos, coisas. / Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um / dialeto coisal, larval, pedral etc. Nasceria uma linguagem / madruguenta, adâmica, edênica, inaugural – / Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças que / foram / Às rãs que foram / Às pedras que foram. / Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender / a errar a língua”.

Esse larval, “esses começos de coisas / indistintas”, estava anteriormente explicitado em *O livro de pré-coisas*, de 1985. No encontro com o pré das coisas, com a antecoisia, com o larval, ao descobrir que queria apenas se ser nas coisas, como escreve, portanto, o poeta, como se dá a desconstrução e a reconstrução material da gramática das frases do poeta entendido enquanto “o aparelho de ser inútil” em sua desobediência generalizada diante do desregramento dos sentidos (dos seus sentidos e dos sentidos da linguagem) em busca do “dialeto coisal, larval, pedral” dessa “linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural”? A gramática de Manoel de Barros é uma agramática que, perturbando a ordem gramatical dá “coices na gramática” em busca de dizer o inominado das coisas e o inominado da linguagem enquanto inominado que se preserva

no dito, na medida em que “palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu himeneio”.

Sendo capaz de orientar seus descaminhos sem que deles possa se esquivar e de dizer obsessivamente que, não servindo para nada, muito menos para a comunicação, a linguagem dessa agramática, tal como construída pelo “aparelho de ser inútil” em exercício de sua desobediência, diz coisas que existem apenas na poesia, como: “Agosto estava por um trevo”, ou “Lagarto escuma verde antes de foder”, “lagartixas piscam para as moscas antes de havê-las”, ou “andar perante corgos abre arpejos”, “o osso de uma fala minada de harpas”, “um útero de lanhos brancos”, “um canteiro de vermes estrábicos”, “o erotismo do chão se enraíza na boca”, “a garça aguça o pescoço para ouvir os perfumes do arroio”, “um beija-flor de rodas vermelhas”, “Quando chove nos braços da formiga o horizonte diminui”, “formiga não tem dor nas costas”, “besouros não trepam no abstrato”... Como tais elementos díspares se juntam ao mesmo tempo em cada frase desse que fala de maneira “desmendada”? Que relações tensivas e insolúveis são essas entre tais momentos em atrito de cada frase?

Para Manoel de Barros, enquanto a produção, propiciada por um dom, de um aparelho de ser inútil em quem não presta para mais nada na vida, o poeta escapa através de um trabalho de desregramento do corpo, colocado em fusão com as coisas, e de desobediência intensiva dos sentidos da língua. Essa desobediência atua diretamente na reconstrução material da frase gerando uma agramaticalidade que, perturbando a ordem, busca dizer o inominado, o larval, os ínfimos das coisas, as pré- ou antecoisas e o inominado da linguagem. Com o inominado que, enquanto inominado, se preserva no dito dando a ver o puro ter lugar da linguagem em sua potência não representativa, o primeiro poema de *O guardador de águas* mostra a que o respectivo livro vem: “O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase/ coberto de limos –/ Entram coxos por ele dentro./ Crescem jacintos sobre palavras./ (O rio funciona atrás de um jacinto.)/ Correm águas agradecidas sobre latas.../ O som do novilúnio sobre as latas será plano./ E o cheiro azul do escaravelho, tátil./ De pulo em pulo um ente abeira as pedras./ Tem um cago de ave no chapéu./ Seria um idiota de estrada?/ Urubus se ajoelham pra ele./ Luar tem gula de seus trapos”.

A primeira parte do livro é homônima ao título geral. Nela, 15 poemas se sucedem em série, numerados e submetidos ao título da parte e do livro como um todo. Salta à vista a presença não apenas do poeta denominado como “o aparelho de ser inútil”, mas, igualmente, de personagens – fato raro, aliás, na poesia – muito singulares como Bernardo (ou Bernardão ou Bernardo da Mata, que, desde sua aparição em *O livro de pré-coisas*, torna-se o mais recorrente em seus poemas) e Roupa-Grande; mais adiante no mesmo livro aparecerá Seu França, que “não presta para nada”, que “Disse que precisa de não ser ninguém toda vida./ De ser o nada desenvolvido/ E disse que o artista tem origem nesse ato suicida”¹. Ao poeta entendido como “o aparelho de ser inútil” e a esses apelidados de Bernardo da Mata e Roupa-Grande, juntam-se, apenas na primeira parte do livro, os “idiotas da estrada”, os “tontos”, os “viveres do ermo”, os “donos de nadifúndios”, os “estafermos”, os “entretontos”, que se dizem uns pelos outros... Esses entes conversam com águas, são coalescentes às coisas, aperfeiçoados pelo nada, têm vozes batráquias, criam peixes nos bolsos, vivem, enfim, “– A partir da fusão com a natureza”, pela qual “se tornaram eróticos. Se encostavam no corpo da natureza para/ exercê-la. E se tornavam apêndices dela./ Ou seres adoecidos de natureza”.

É certo que, aparecendo misturados, esses personagens são entendidos como uma espécie de heterônimos do poeta, de seus “alter egos”, como ele mesmo diz no poema “A borra”, de outros nomes que para ele podem ser dados, de outras vidas pelas quais o poeta se diz, já que parecem se colocar do mesmo modo em sua fusão erótica com a natureza, em sua coalescência com o corpo do mundo. Se o poema mostrado, o primeiro do livro, fala do poeta enquanto “o aparelho de ser inútil”, no décimo primeiro verso desse poema constituído por 13 versos, é por uma pergunta, entretanto, que o poeta se vincula aos “idiotas da estrada”: “Seria [“o aparelho de ser inútil”] um idiota da estrada?” É uma pergunta de difícil resposta, sobretudo porque nosso impulso imediato, corroborado pelo modo como o poeta é apresentado no poema em questão, é respon-

1 Em outros livros, ainda aparecerão o bugre Aniceto, Aristeu, o canoieiro Apuleio (Seo Adejunto), Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Malafincado, Sombra-Boa, Andaleço (o Homem do Saco), Mano Preto, Catre-Velho, o avô do poeta, Mário-pega-sapo, Seo Antônio Ninguém, Bola-Sete, Maria Pelego Preto.

der afirmativamente a ela, como se confirmássemos que, sim, o poeta é “um idiota da estrada”, e isso bastasse.

A se responder afirmativamente tal pergunta, será necessário, primeiro, atravessá-la em sua dificuldade. Há um poema tardio da série que causa um problema a tal aquiescência apressada. Digo tardio porque ele não se encontra na primeira edição, publicada pela Art Editora, de São Paulo, em 1989; é em *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*, do ano seguinte, que o poema número X da primeira edição é deslocado para adiante, para o segundo lugar da terceira série do livro, “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, dando, a partir daí, em todas as coletâneas subsequentes, seu lugar a um poema até então inédito, exatamente esse a que agora me refiro. Este é sobre um “estafermo”, ironicamente tratado de “o mais engenhoso estafermo”, o mais estafermo dos estafermos, o que, contraditoriamente, mais engenho tem na arte vital de ser estafermo, palavra que traz para seu campo de compreensão os sentidos de pessoa parada, embasbacada, sem préstimo, mal-ajambrada, de mau aspecto, inútil. Com sua inutilidade assegurada, o estafermo se relaciona, sem dúvida, com o “aparelho de ser inútil” que é o poeta, mas não é completamente identificado a ele; em sua sintaxe enigmática, o poema termina com os versos: “Esse homem/ Teria, sim/ O que um poeta falta para árvore”.

Em sua agramaticalidade, que “[...] desarruma os vocábulo[s] [...] / E os deixa em lanhos na beira da voz” já que “O sentido normal das palavras não faz bem ao poema”, tratando-se de “Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los” para que se “empoe[m] o sentido das palavras” em “um inauguração de falas”, o último verso é de grande complexidade gramatical, levando-nos, primeiramente, a uma facilitação para melhor clarificar uma leitura possível de seu erro proposital: esse homem teria, sim, o que [a][em] um poeta falta para [ser] [chegar a] árvore. Nesse sentido, o estafermo estaria em um grau mais privilegiado que o poeta, pois teria o que falta a um poeta para se tornar plenamente coisal. Se a preposição (a ou em) não é colocada parece ser para evitar tornar o poeta um sujeito “dentro” do qual algo acontece; em busca do coisal do homem, em busca do poeta enquanto “um homem que entrara na prática do limo” ou como um “homem de lata” ou como um “promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras”, em busca da fusão

da superficialidade de seu corpo com o corpo da natureza e do mundo, Manoel de Barros cria variações linguísticas constantes para evitar que o homem compareça como um sujeito autônomo que se opõe a um objeto qualquer (lembro-me, só para dar um exemplo, do magnífico verso: “as paisagens comiam no meu olho”). Na retirada da preposição que eleva o grau de agramaticalidade da frase, no erro proposital de sua gramática, o poeta se encontra encaminhado em sua fusibilidade com a árvore, ainda que, nesse poema especificamente, em comparação ao estafermo, não cumprida de modo integral. É certo que, nessa poética, a falta se confunde com o homem permitindo-o a se tornar coisal, como dito no livro *Matéria de poesia*, no qual tanto “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer” quanto “Um idiota de estrada passava por árvore”.

Por aquele poema de número X, inserido tardiamente à série, à pergunta do que abre o livro, “Seria [“o aparelho de ser inútil”] um idiota da estrada?”, a resposta me pareceria ser: não, “o aparelho de ser inútil” não é um idiota da estrada. Esse privilégio dos personagens e dos idiotas da estrada em relação ao poeta é compreensível, como uma homenagem às pessoas com quem o poeta aprende aquilo que lhe interessa em sua poesia. Sabe-se que Manoel de Barros reluta nas entrevistas em chamar seus personagens de seus heterônimos, sem negar nem aceitar completamente tal colocação, ou aceitando-a e negando-a, em titubeio aporético, ao mesmo tempo. Os personagens criados por Manoel de Barros se constituem como outros eus, paradigmáticos ou exemplares, do poeta, que, se encontrando com ele pelo mundo, o impulsionam ainda mais para fora de si no movimento de se tornar coisal, fundido à natureza.

No poema I, entretanto, enquanto “aparelho de ser inútil”, o poeta está, em sua coisalidade superficial, completamente fundido ao corpo da natureza, levando-nos à indiscernibilidade entre poetas e “idiotas da estrada”, como afirma um poema de outra série do livro: “Poetas e tontos se compõem com palavras”. Enquanto no livro seguinte, o poeta dirá que “(Penso que o rio me aprimorava)” e, mais diretamente da relação entre o poeta e os “idiotas da estrada”, que “Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de conversar com/ idiotas de estrada e maluquinhos de mosca” sendo certo que com eles “Ali me anonimei de árvore”, em *O guardador de águas*, onde está o poema em que “o aparelho de ser inútil”

é nomeado, em outro poema que se refere aparentemente ao poeta, é afirmado que ele (supostamente, o poeta) “Um dia chegou em casa árvore”. “Esse homem/ Teria, sim/ O que um poeta falta para árvore”.

Nesse sentido, agora, talvez estejamos aptos a aceitar o fato poético de o poeta ser como os idiotas da estrada, vivendo como eles, como tão bem mostra o poema número I de *O guardador de águas*, um dos, para mim, insuperáveis da poesia brasileira. Ei-lo, o poema, mais uma vez: “O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase/ coberto de limos –/ Entram coaxos por ele dentro./ Crescem jacintos sobre palavras./ (O rio funciona atrás de um jacinto.)/ Correm águas agradecidas sobre latas.../ O som do novilúnio sobre as latas será plano./ E o cheiro azul do escaravelho, tátil./ De pulo em pulo um ente abeira as pedras./ Tem um cago de ave no chapéu./ Seria um idiota de estrada?/ Urubus se ajoelham pra ele./ Luar tem gula de seus trapos”. Ainda podemos sinalizar que um livro tardio do poeta, de 1998, *Retrato do artista quando coisa*, estende, desviando Joyce, essa dimensão do poeta enquanto coisal.

Se tanto na entrevista quanto em *O guardador de águas*, ambos de 1989, há uma singular posição do poeta entendido enquanto “o aparelho de ser inútil”, é no livro de 1980, *Arranjos para assobio*, que Manoel de Barros havia, antes, estabelecido o conceito de inútil e suas derivações como modo de pensar a poesia: “*Só me preocupo com as coisas inúteis*”, “O poema é antes de tudo um inutensílio”, um dos “bens do poeta” é “um fazedor de inutensílios”, o bugre Aniceto traz consigo “*sete inutensílios*” e no título do respectivo poema, “*Sete inutensílios de Aniceto*”, há uma nota de pé-de-página duplamente irônica: primeiramente, por usar, nos poemas, como havia antes feito em *Gramática expositiva do chão*, notas de pé-de-páginas, que são mecanismos de um discurso técnico-científico-acadêmico do qual seus poemas querem se afastar, como em todo elogio ao que tem “soberba desimportância científica”; depois, por, na nota, atrelar os “inutensílios”, além de à tradição indígena brasileira, aos mais variados tempos da alta tradição poética ocidental (“Estes inutensílios foram colhidos entre os Mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Resguardando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Eliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce aproveitando-se de Homero. E ainda o que fez Homero aproveitando-se dos

rapsodos gregos./ Ai pobres Cadoveos! Esse bugre Aniceto aí de cima é que vai perpetuar vocês? Nem xum. (N. do A.))”.

Se, em tal percurso, a poesia passou a ser entendida enquanto “fazer coisas desúteis”, descobrindo, nas coisas, suas “desutilidade[s] poética[s]”, o que nelas serve para “o desuso pessoal de cada um”, no livro *Matéria de poesia*, de 1970, encontra-se um poema, o primeiro do livro, que, sem ainda usar tais termos, já traz em si tal compreensão de que servem para poesia “todas as coisas cujos valores podem ser/ disputados no cuspe a distância”, “as coisas que não levam a nada”, “cada coisa ordinária”, “cada coisa sem préstimo”, “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ e que você não pode vender no mercado”, “tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mijá em cima”, “pessoas desimportantes”, “as coisas jogadas fora”, “como um homem jogado fora”, “as coisas sem importância”... Ainda que longa, deixemos a primeira parte desse poema também serial soar: “Todas as coisas cujos valores podem ser/ disputados no cuspe à distância/ servem para a poesia// O homem que possui um pente/ e uma árvore/ serve para poesia// Terreno de 10x20, sujo de mato – os que/ nele gorjeiam: detritos semoventes, latas/ servem para poesia// Um chevrolé gosmento/ Coleção de besouros abstêmios/ O bule de Braque sem boca/ são bons para poesia// As coisas que não levam a nada/ têm grande importância// Cada coisa ordinária é um elemento de estima/ Cada coisa sem préstimo/ tem seu lugar/ na poesia ou na geral// O que se encontra em ninho de João-Ferreira:/ caco de vidro,/ garampos,/ retratos de formatura,/ servem demais para poesia// As coisas que não pretendem, como/ por exemplo: pedras que cheiram/ água, homens/ que atravessam períodos de árvore,/ se prestam para poesia// Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ e que você não pode vender no mercado/ como, por exemplo, o coração verde/ dos pássaros,/ serve para poesia// As coisas que os líquenes comem/ - sapatos, adjetivos -/ têm muita importância para os pulmões/ da poesia// Tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mijá em cima,/ serve para poesia// Os loucos de água e estandarte/ servem demais/ O traste é ótimo/ O pobre-diabo é colosso// Tudo que explique/ o alicate cremoso/ e o lodo das estrelas/ serve demais da conta// Pessoas desimportantes/ dão pra poesia/ qualquer pessoa ou escada// Tudo que explique/ a lagartixa de esteira/ e a laminação de sabiás/ é muito importante para a

poesia// O que é bom para o lixo é bom para poesia// Importante sobre-
maneira é a palavra repositório;/ a palavra repositório eu conheço bem:/
tem muitas repercussões/ como um algibe entupido de silêncio/ sabe
a destroços// As coisas jogadas fora/ têm grande importância/ - como
um homem jogado fora// Aliás, é também objeto de poesia/ saber qual o
período médio/ que um homem jogado fora/ pode permanecer na terra
sem nascerem/ em sua boca as raízes da escória// As coisa sem impor-
tância são bens de poesia// Pois é assim que um chevrolé gosmento che-
ga/ ao poema e as andorinhas de junho”.

Sabe-se que Paulo Leminski publicou um ensaio intitulado *A arte e outros inutensílios* no dia 18/10/1986, no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, buscando estabelecer um pensamento “da arte como inutensílio” para além ou para aquém da mercadoria e do lucro, como resistência a eles. Depois de dizer que “Coisas inúteis (ou in-úteis) são a própria finalidade da vida”, salientando que a poesia não serve para nada, chegando ao fim do texto, sua formulação ganha os melhores contornos: “A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem, nós, homens, chamamos poesia, inestimável inutensílio”. Longe de mim propor aqui uma interpretação desse conceito de Leminski, até porque pesquisadores do poeta frequentemente trabalham sua compreensão da poesia como inutensílio, mas me cabe assinalar que nenhum de seus comentadores chama atenção para o fato de que o termo surge antes, em 1980, em Manoel de Barros. Como salientei anteriormente, antecedendo o texto leminskiano em 6 anos, em *Arranjos para assobio*, está escrito que “O poema é antes de tudo um inutensílio” e que entre os bens do poeta está “um fazedor de inutensílios”.

Para que não se caia em uma contraposição fácil entre um Leminski urbano, político e crítico do “lucrocentrismo” em diferença a um Manoel de Barros de uma poética exclusiva da natureza (entendida em geral de modo precário), repito a passagem presente em “Matéria de poesia”, de 1970: “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ e que você não pode vender no mercado/ como, por exemplo, o coração verde/ dos pássaros,/ serve para poesia [...] tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mijá em cima,/ serve para a poesia/ [...] Pessoas desimportantes/ dão para a poesia/ qualquer pessoa ou escada/ [...] o que é bom para o lixo é bom para a poesia”. E quanto à “rebeldia” defendida por Leminski, lem-

bro a “desobediência” e o aspecto de fusão do corpo com o mundo mostrados desde o começo dessa apresentação. Certamente, ainda falta uma leitura política dos poemas de Manoel de Barros. Até onde sei, o vídeo em que Leminski fala do “inutensílio” e os outros textos que, implícita ou explicitamente, abordam o mesmo termo são de 1985 ou 1986. Teria sido o uso por Leminski do conceito presente antes em Manoel de Barros uma mera coincidência? Teria sido Leminski um leitor de Manoel de Barros quando este ainda era pouquíssimo lido? Leminski vinha fazendo um uso velado de tal conceito antes do momento em que o trouxe a público? Tais questões sobreviverão a nossa conversa; que elas fiquem como instigação a pesquisas futuras dos muitos especialistas em Leminski.

Foi em 1990 que a Civilização Brasileira, com seu editor Ênio Silveira, lançou um livro que será um marco na poesia brasileira: *Gramática expositiva no chão (poesia quase toda)*, reunindo todos os livros publicados até o momento por Manoel de Barros e suas entrevistas singularmente poéticas, suas entrevistas-poemas. Enquanto o título repetia o de um de seus livros ressaltando o “dicionário do ordinário” ali presente, o subtítulo apontava para uma poesia que, mesmo quantitativamente completa, será sempre “quase toda”, trazendo uma espécie de incompletude ontológica (contrastando integralmente com o de “Poesia Completa” presente na penúltima e na última edições da Leya, de 2010 e de 2013, de modo equivocado para atender a demanda do mercado. Estas últimas edições, diga-se, ainda retiraram, de modo incompreensível, talvez também por questões de mercado, as entrevistas do livro).

Exatamente sobre esse assunto, abordado logo na primeira pergunta que lhe fiz na entrevista com ele publicada em 1994 (e, agora, finalmente, constando neste livro, em sequência a este texto), ele disse: “Trato com muito carinho o que me falta. E hoje só me falta o começo e o resto. Sou freguês da incompletude. Não sei até quando irei a me arrastar por pedaços de mim perdidos. *Poesia quase toda* há de ser até quando”. A falta, por todos os lados nessa frase, inclusive no “até quando” da dimensão supostamente temporal, é uma das características principais que perpassa o caminho dessa poesia como um de seus pensamentos constantes, como pode ser lido em diversas passagens, como em um verso final de um poema de *O livro das ignoranças* a respeito de Bernardo da Mata: “(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?).” Tal

enriquecimento da natureza pela incompletude de um homem oferece uma nova leitura ao verso mencionado do poema do estafermo, que, dizendo “O que um poeta falta para árvore” poderia também significar “O que um poeta falta para [a] árvore”, ou seja, à árvore faltaria exatamente a incompletude que o poeta lhe daria.

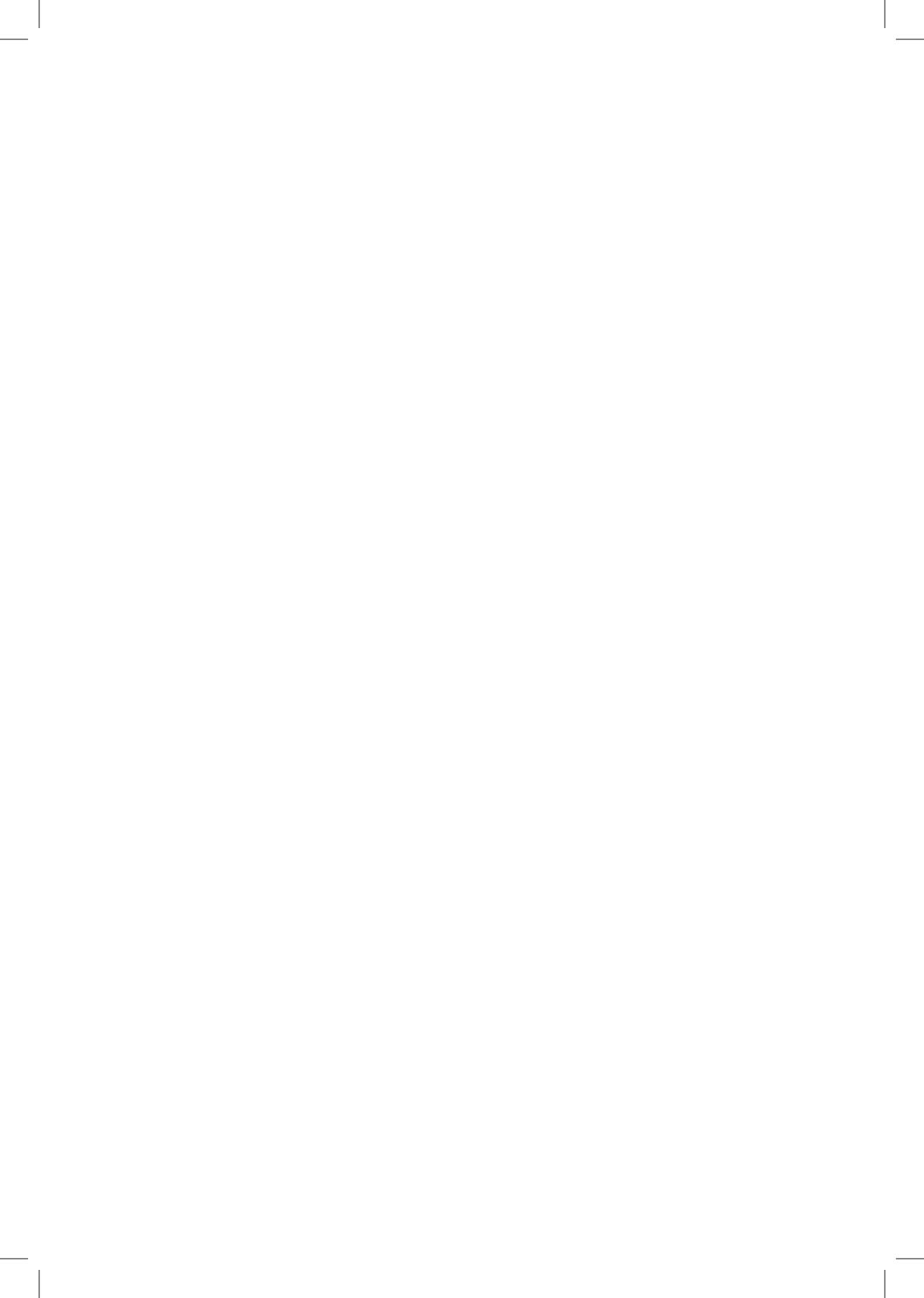
Recordo-me bem do lançamento, em 1990, na livraria Dazibao, de Ipanema, de *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. A livraria era pequena e, enquanto eu estava lá, a presença era constitutivamente de familiares e amigos próximos. Leitores desconhecidos, como eu, se haviam, eram poucos, quase nenhum. Quando cheguei a minha vez de lhe pedir a dedicatória, eu lhe disse: “Manoel, gostaria de lhe dizer duas coisas: primeiro, agradecer você pela sua poesia; e lhe dizer que não consigo ler seus poemas sem rir”. Foi o suficiente para criar um vínculo afetivo com a generosidade que lhe é característica. Depois de, por conta de meu modo de agradecimento, ter dito que eu certamente era um poeta, me passou o telefone do apartamento que ele tinha no Leblon, dizendo para eu ligar para ele nos próximos dias para uma visita. Poucos dias depois, telefonei mesmo para ele e agendamos a visita imediata.

Nela, o assunto do riso voltou à tona quando lhe disse que, para mim, leitor assíduo e admirativo de João Cabral, descobri nele um trabalho de linguagem tão intenso quanto o do poeta pernambucano, mas que, por uma direção inteiramente distinta, abria todo um novo campo de possibilidades e respiração para a poesia. Foi quando ele me disse, rindo: “A diferença entre mim e Cabral é que ele não sabe rir”. Quando, poucos anos depois, na entrevista mencionada realizada por mim cujas perguntas lhe foram enviadas em fins de 1992 e as respostas me chegaram por escrito em 10/05/1993, feita por escrito, intitulada *As coisas que não existem são mais bonitas*, perguntei a ele sobre suas brincadeiras sintáticas, dizendo-lhe, mais uma vez, que não conseguia ler seus poemas sem rir, ele me respondeu: “Não consigo escrever poesia à vera. Só sei jogar à brinca em poesia. Fazer o inútil de-sério cheira a necessidade. É através do riso que a inocência se plena. É tão idiota o *solene* que tenho sempre vontade de constar nele um cago. Igual que fizesse o Carlitos esfregando uma torta na cara de intendente. Pegar no espaço termos subjacentes pra juntá-los nas frases, não será o mesmo que pegar moscas no hospício para dar banho nelas? Depois de deixar as moscas bem úmidas como se fossem uma flor?”

Tal passagem em que diz que o solene é tão idiota que ele sempre tem vontade de constar nele um cago compareceu em seguida no poema XV de *O livro das ignoranças*: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o/ abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na/ aridez intumescências. Encoste um cago ao/ sublime. E no solene um pênis sujo”. Em uma das cartas enviadas para mim, em 24/12/1996, ao saber que eu havia participado do jurado (aliás, juntamente com meu anfitrião Antonio Carlos Secchin) do Prêmio Alfonso Guimarães da Biblioteca Nacional que considerou *O livro das ignoranças* o melhor do respectivo ano em poesia, ele me escreveu: “Foi bom saber que você estava entre os votantes. Bem sei do seu gosto apaixonado por minhas brincadeiras com as palavras. Desde quando o conheci – me lembro – você se agachou e disse em meu ouvido ‘rio muito quando leio seus versos’. Em que mais pode alguém acreditar senão no riso? Que elogio pode um poeta desejar senão de estar brincando com as palavras. De fazer graça com elas. Meu Deus, tenho medo de ser conspícuo. Tenho medo de ser solene. Tenho medo de ser responsável. Tenho que ser irresponsável para escrever o sério que se quebra no riso”.

Ainda sobre a minha relação com a poesia de Manoel de Barros pelo riso, não tenho como me esquecer de um fato ocorrido comigo mesmo em um jantar, que acabou por virar um pequeno texto que, por suas características, foi publicado tanto em um livro de ensaios quanto em minha poesia reunida, ambos de 2007. Conto o biograficamente ocorrido pelo breve poema-crítico em prosa, intitulado “Manoel de Barros”: “Recém-chegado ao jantar, de fraque branco encardido, dizia-se: Deus. Indubitáveis, os sinais – a roupa, o ígneo cabelo em desalinho, a barba por fazer, a Bíblia de cor e salteada, o sebastianismo com seus mistérios... E não parava por aí... Que cada um fizesse uma pergunta. E fizeram – as maiores: *Por que o sofrimento humano?*; *O que é a verdade?*; *E a felicidade?*; *Como recebê-Lo no coração?*... A todas, eloquentemente, respondia. Sem dar-me chance, obrigava-me à pergunta. Apropriei-me, por fim, do poeta: Por que *a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso*? Eis que Deus mediu distância, umidade, calor... Emputeceu-se: *Essa não vale, isso é sacanagem comigo!* Pois é, meu caro, poesia que é poesia desbanca até Deus”. Volto assim com a pergunta do poeta: “Em que mais pode alguém acreditar senão no riso?”

A última carta que recebi de Manoel de Barros é uma resposta ao meu envio a ele do ensaio, “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros”, escrito para minha tese de Doutorado, defendida em 1999, que teve, entre outros, o poeta, professor, crítico, amigo e hoje “acadêmico” Antonio Carlos Secchin na banca, dando-me a alegria de sua presença. Antes de tal ensaio, eu havia publicado uma resenha do *Livro sobre nada*, em 1997, na revista Poesia Sempre, cujo editor era, mais uma vez, Antonio Carlos Secchin. Presente no livro *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*, “Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros” foi publicado pela Azougue Editorial/FAPERJ em 2007. Na carta de 20/05/2002, o poeta me escrevia: “Recebi e li com gosto o seu trabalho Do esbarro entre poesia e pensamento. Achei magistral sua leitura. Magistral de mestre mesmo. [...] Seu trabalho é dos melhores presentes que minha poesia já recebeu”. Esta carta é, sem dúvidas, um dos maiores presentes que minha escrita crítica já recebeu. Há muito, por pudor, não escrevo para ele, tão somente por, como diz o último verso do primeiro poema de *Face imóvel*, seu segundo livro, “[...] eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto”. Não, eu não iria mais perturbar a paz desse homem que ainda teria tanto a escrever e sempre se recolhera no afastamento dos grandes centros.



AS COISAS QUE NÃO EXISTEM SÃO MAIS BONITAS (entrevista com o poeta Manoel de Barros¹)

O subtítulo de *Gramática expositiva do chão é Poesia quase toda*. Parece que sua poesia, mesmo completa quantitativamente, será sempre quase toda. Você pode falar um pouco desta incompletude ontológica de sua escrita?

Trato com muito carinho o que me falta. E hoje só me falta o começo e o resto. Sou freguês da incompletude. Não sei até quando irei a me arrastar por pedaços de mim perdidos. *Poesia quase toda* há de ser até quando.

O Livro de pré-coisas tem uma epígrafe de Heráclito. No apontamento no XXIV, em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, a maneira grega de experienciar a linguagem é explicitada; neste poema, ainda, o último verso (*as paisagens comiam no meu olho*) é a melhor visão que temos do *Poema parmenídico*. Quais outros textos gregos foram fundamentais para você? Você é um fisiólogo remanescente?

Li Parmênides vai pra 50 anos e o que me restou dele foram 5 ou 3 emoções. Não sei grego. Com poetas gregos convivi em traduções. Se existe em minha linguagem alguma experimentação à maneira dos poetas gregos, há de ser porque a poesia tem a mesma fonte: a natureza. E criar começa no desconhecer.

Não consigo ler seus poemas sem rir. Aquelas coisas do tipo *formiga não tem dor nas costas*, as brincadeiras sintáticas... Junto com o sorriso, o mundo vai ganhando uma transparência desigual. Qual é a relação que há entre o riso – poesia – e iluminação?

1 Entrevista realizada, por escrito, no dia 10/05/1993 e publicada nos *Cadernos Pedagógicos e Culturais*, do Centro Educacional de Niterói, v. 3, N. 1, janeiro/junho 1994. ISSN 0104-0227. p. 193-195. Nela, manuscritamente, à última página, o poeta acrescentou: “Meu caro Pucheu, Acho que respondi sem responder, irresponsavelmente. Não sei responder nada senão fazendo literatura. Tenho fastio das coisas reais. Se achar que estão muito brincalhonas essas respostas, pode encestá-las. Um abraço, Seu amigo, Manoel de Barros”.

Não consigo escrever poesia à vera. Só sei jogar de à brinca em poesia. Fazer o inútil de-sério cheira a needade. É através do riso que a inocência se plena. É tão idiota o solene que tenho sempre vontade de encostar nele um cago. Igual que fizesse o Carlitos esfregando uma torta na cara do intendente. Pegar no espaço termos subjacentes pra juntá-los nas frases, não será o mesmo que pegar moscas no hospício para dar banho nelas? Depois de deixar as moscas bem úmidas como se fossem uma flor?

Enquanto alguns poetas brasileiros gostam de manifestar erudição, a sua poesia, ainda que erudita, quer chegar à ignorância, quer desaprender, esquecer. Qual a relação entre cultura e ignorância?

Ignorância a que me transporto está bem falada nestes versos de Wallace Stevens: *You must become an ignorant man again! And see the sun again with an ignorant eye.* Seria como a criança que inventou a primeira lagartixa. Outra coisa que a ignorância ensina aos homens: que o esplendor da manhã não se abre com faca.

Me parece bastante significativa a saída do poeta da biblioteca e sua ida para a Oficina. Soube que está trabalhando oito horas por dia para alcançar a ignorância. Como se dá, efetivamente, a artesanania de seu trabalho?

Para se chegar à Oficina, por exemplo, só é preciso ter alguns instrumentos: 1 abridor de amanhecer, 1 prego que farfalha, 1 esticador de horizonte, etc. Tem-se que entrar em estado de árvore. E atingir um estado de decomposição lírica. Acho que um bom caminho seria estudar com atenção o *Tratado das Grandezas do Ínfimo*.

Como é o seu processo de compor um livro? O que é necessário pré-conceber? O nascimento dos poemas segue algum plano?

Tenho costume vetusto de anotar coisas de rua, de crianças com as suas sintaxes inconexas, de viventes que moram debaixo do chapéu, coisas que pulam de livros, de quadros, de cantos. Faço cadernos e mais cadernos desses farelos. Gosto de anotar frases doentas e algumas atrapalhadas como as formigas que a gente interrompe o caminho delas. Depois vou relendo os cadernos. Espero às vezes 10 anos para colher algum milagre estético do amontoado.

O que é a palavra parede?

Sempre que vejo uma parede ela me entrega as suas lesmas. Isso é uma repetição. Gosto de repetir. Repetir é um dom do estilo – costume dizer.

Qual a importância de Dona Stella na sua poesia?

Stella foi sempre o amor e o amparo. Eu andava desgalepado quando a conheci. Um amigo íntimo falou para ela: Stella, o Manoel não presta pra nada, só pra fazer poesia. Só você pode evitar que ele vá pra sarjeta. O amor dela evitou. O amor dela e mais o amor do Pai João e da Mãe Alice.

Você se incomodaria em mostrar algum poema em três etapas: logo que surge, no meio do processo e sua versão final?

Não posso saber quantas etapas tem qualquer poemeu (obrigado Millôr). Se a perna de um verso pode estar no caderno 3, a boca de pimenta pode estar no Caderno 20. Acho que é pelo corpo fônico que as palavras se atraem. Os fragmentos se emendam como os anéis das lacraias cortadas, que se procuram pelo chão e se encontram – pelo faro, pelas gravitações, por milagre. O que eu faço são colagens. Montagens. As colagens me emendam.

(fragmento do poema inédito:

Viventes que moram debaixo do chapéu)

IV

Conheço de palma os dementes de rio.
Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama
e de Rogaciano.
Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no
horizonte.
Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas ruas
de Corumbá.
Me disse que as coisas que não existem são mais bonitas.



A QUEDA DO CÉU: O ARCAICONTEMPORÂNEO DE DAVI KOPENAWA E BRUCE ALBERT

“Somos outra gente”
“[os brancos] São gente outra”
(Davi Kopenawa)

Leio a primeira frase de *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e é como se ela temporariamente me bastasse, como se eu tivesse de ficar um tempo apenas com ela, como se eu tivesse de ruminá-la, como se eu tivesse de deixá-la pairando, ou melhor, como se eu tivesse de permanecer pairando com ela, pairando nela, pairando por sobre ela, mesmo que ainda tenha 600 páginas pela frente; fico, literalmente, pairando no antes de quase todo o escrito do livro – pairando na primeira e única frase lida, como se todo o pretenso resto, como se a suposta totalidade do livro fosse inteiramente dispensável a partir da primeira frase, ou que a potência de todo o livro existisse para desdobrá-la e esclarecê-la. Sei que não se trata absolutamente disso, sei que a potência de cada linha escrita é infinita, mas paio na primeira frase, que me coloca em suspensão. Leio-a e, temporariamente, não vou adiante, leio a primeira frase que, enquanto paio nela e com ela, não para de ecoar: “Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma”. O que há no abismo dessa frase que me faz pairar por sobre ela? O que há nessa frase que me suspende? Nessa suspensão, entro em movimento, necessitando do que, no livro, vem. Sigo em busca de flagrar minimamente a dinâmica abissal que nela me suspende.

Vindo de fora, o forasteiro, que fala uma outra língua que não a yanomami, que não sabe falar esta última, que nela gagueja, que se expressa mal nela, que não a sabe articular ou que nela é mudo, é um fantasma. Um fantasma por, vindo de fora, não falar a língua yanomami (ou falá-la mal), mas falar uma outra língua. Imediatamente, empurrando o forasteiro com sua língua estrangeira para o fantasmático, a língua yanomami é capaz de dar a seu falante um grau de vida mais intenso, não fantasmático, do que o que concerne a quem não a fala. Kopenawa afir-

ma então a seu interlocutor que este chegara fantasmaticamente, mas que agora já sabe imitar sua língua e a rir como os yanomami (sim, a língua e o riso – qual seria a relação entre eles? – como o que tece a possibilidade do encontro, da afinidade, da amizade e do convívio): “entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós”.

A percepção da materialidade intensiva da língua pode ser recebida pelo próprio verbo “entregar”; entrega-se as palavras como se entrega uma matéria, como se entrega um volume, como se entrega ou oferta um presente – há algo mais de manual ou de tátil do que de vocal no verbo entregar ou, no caso, de um vocal que requer o manuseio tátil da matéria da língua em sua dimensão corporal. Não à toa, na página seguinte, para dizer que seu interlocutor aprendera aos poucos a língua yanomami, é dito que, com o tempo, “a língua pegou” nele, ou seja, a ênfase na aprendizagem não está em uma atividade do aprendiz, mas, antes, em uma passividade que, quando muito, permite a ação sobre ele da própria língua, que, ela, sim, “pega” naquele que se coloca por perto dela na tentativa de falá-la ou, agora, de ser por ela falado, de ser por ela “pegado”. Há uma língua que pega (n)a boca ao passar por ela, contorcendo-a. É ela que exerce a ação, é ela que atua, é ela que “pega”. É ela que tem “pegada”. Longe de uma requisição puramente intelectual, ser “pegado” pela língua requer um envolvimento do corpo, de sua entrega ao pensamento enquanto corporeidade.

A língua parece, então, um ser vivo agindo sobre outro que, sendo mais frágil do que ela, precisa se submeter a ela, sendo por ela pegado. Nesse sentido, a língua não é um “que”, mas um “quem”, e algo do que disse há pouco precisaria ser redito: é ela, a língua, *quem* exerce a ação, é ela *quem* atua, é ela *quem* “pega”, é ela *quem* tem “pegada”. Entregar suas palavras yanomami para os brancos (que formam o povo das mercadorias, que matam as florestas e seus habitantes para transformá-las em mercadorias, com sua “língua de fantasma” repleta de “palavras de ignorância” ou de “esquecimento”, que “dormem muito mas só sonham com eles mesmos”, com “pensamentos obstruídos”) é entregar a eles um acréscimo de corpo, um acréscimo de vida, uma sabedoria, uma sabedoria corporal do acréscimo de vida capaz de nos tornar menos fantasmáticos. Esse ser vivo atuante que é a língua é, a um só tempo, um ser cor-

poral e – ainda – divino: “Nossa língua é aquela com a qual ele [*Omama*] nos ensinou a nomear as coisas”. Circularmente, *Omama* ensina os yanomami sua língua, com a qual estes o nomeiam (e nomeiam tudo mais) fazendo tanto com que a língua seja divina quanto com que as divindades sejam linguísticas e imagéticas.

Tal embate entre as línguas, entre a língua fantasmática e a língua yanomami (corporal, divina e divinizante), tal impossibilidade comunicativa entre modos de fala que atestam modos de vida distintos e mesmo opostos, atravessa toda a narrativa, fazendo com que as últimas palavras do penúltimo capítulo e as praticamente últimas palavras do livro abordem exatamente essa dificuldade de transposição de uma em outra. As palavras com as quais “A morte dos xamãs” termina são: “É por isso que eu quero transmitir aos brancos essas palavras de alerta que recebi de nossos grandes xamãs. Através delas, quero fazer com que compreendam que deviam sonhar mais longe e prestar atenção na voz dos espíritos da floresta. Mas bem sei que a maioria deles vai continuar surda às minhas falas. São gente outra. Não nos entendem ou não querem nos escutar. Pensam que esse aviso é pura mentira. Não é. Nossas palavras são muito antigas. Se fôssemos ignorantes, ficaríamos calados. Temos certeza, ao contrário, de que o pensamento dos brancos, que não sabem nada dos *xapiri* e da floresta, está cheio de esquecimento. De todo modo, mesmo que não escutem minhas palavras enquanto ainda estou vivo, deixo aqui estes desenhos delas, para que seus filhos e os que nascerem depois deles possam um dia vê-las. Então eles vão descobrir o pensamento dos xamãs yanomami e vão saber que quisemos defender a floresta”.

No capítulo final do livro, “Palavras de *Omama*”, é também da incompreensão desses dois tipos de palavras que se trata: “Não entendemos muito bem as palavras dos brancos. Sempre nos parecem estranhas e inquietantes. Quando tentamos imitá-las, mal a boca começa a se entortar para pronunciá-las, o pensamento já se perde no caminho em busca do que querem dizer. O que é bonito mesmo de conhecer, para nós, são as imagens e os cantos dos *xapiri*. São coisas magníficas e muito antigas, que vemos e escutamos quando bebemos pó de *y koana*. Nós as recebemos de nossos antepassados, que, por sua vez, as tinham obtido de *Omama* e de seu filho, no tempo em que viviam sozinhos na floresta, longe dos brancos. Esses forasteiros possuem dentro deles outras pala-

vas, palavras sobre Teosi [o Deus dos brancos] e as mercadorias. Por isso ignoram nossas falas e inventam tantas mentiras a nosso respeito”.

A impossibilidade de compreensão das línguas se estende obviamente a uma impossibilidade de compreensão no seio da língua fantasmática, tratando-se de uma impossibilidade de compreensão, de uma impossibilidade – política – de compreensão ou de uma política da impossibilidade de compreensão. Em 19 de abril de 1989, em uma audiência marcada entre Kopenawa e o então presidente José Sarney, o general Rubens Bayma Denys, ministro-chefe da Casa Militar do referido governo, talvez dormindo muito e sonhando apenas os sonhos de brancos, com os quais os brancos sonham sonhando apenas com os próprios brancos, sem conseguir de fato ver o outro que estava à sua frente, indaga a Kopenawa se ele estava ali porque “o povo de vocês gostaria de receber informações sobre como cultivar a terra?”, enquanto o índio, imediatamente, lhe responde: “Não. O que eu desejo obter é a demarcação de nosso território”. Com essa fala do general, o ditado popular que diz “Tá querendo ensinar o padre a rezar missa?” poderia ser transformado para “Tá querendo ensinar índio a cultivar a terra?”. Ou, ainda, como, sobre a mesma audiência citada, Kopenawa conta a primeira vez em que se dirigiu ao presidente: “Na primeira vez em que me dirigi ao presidente do Brasil, pedi a ele que expulsasse os garimpeiros de nossa floresta. Ele me respondeu, com hesitação: ‘São numerosos demais! Não tenho nem aviões nem helicópteros suficientes para tanto! Não tenho dinheiro!’. Repeti-me essas mentiras como se eu fosse desprovido de pensamento! Eu trazia em mim a revolta de minha floresta destruída e de meus parentes mortos. Retruquei que com aquelas palavras tortas ele queria nos enganar e deixar que nossa terra fosse invadida. Depois acrescentei que para falar assim ele devia ser um homem fraco com o espírito cheio de esquecimento, de modo que não podia pretender ser um grande homem de verdade”. É inteiramente compreensível o diagnóstico do yanomami de que nosso pensamento forasteiro, outro do deles, surdo ao do deles, mesmo que “engenhoso”, é cheio de “mentiras”, “palavras tortas”, “enganos”, “esquecimento”, “tortuoso e espinhoso”, estando enredado igualmente, como ele afirma em outro lugar, em “palavras esfumaçadas e obscuras”. Diante de um xamã que cuida das palavras (e das imagens), fica evidente que o líder dos brancos, além de ser um inimigo, é “um homem fraco”,

que “não podia pretender ser um grande homem de verdade”. Por esse e por infinitos outros motivos, não tenho dúvidas de que todos os brasileiros concordam com Kopenawa, para quem um encontro foi suficiente para saber de quem se tratava.

Fazendo com que um dos refrões do livro seja “somos outra gente”, tal incompreensibilidade está por todos os lados. Apesar de não ter como decidir na escolha das linhas ou páginas mais impactantes do livro (na medida em que todas são altamente comoventes e doadoras de afetos e pensamentos), certamente não há de se esquecer o relato da ida de Kopenawa a Paris e, na cidade, ao Museu do Homem. Vendo ali os mais diversos rastros de seus ancestrais mortos, ou seja, testemunhando os saques de guerras (tanto os objetos e adornos quanto os animais e, ainda, os corpos de crianças mortas) dos habitantes arcaicos da floresta e de seus xamãs, o xamã yanomami, vivo, ficando de fato furioso e raivoso, vê ali a apreensão das “imagens” ou dos “espíritos” que, depois de terem sido assassinados pelos brancos, presos, não podem mais vir “dançar” aparecendo na floresta para aqueles que buscam o contato, pela y koana, com seus antepassados arcaicos para que esses lhes passem suas forças e saberes. Tratando-se para ele de uma efetiva prisão e, ainda por cima, com o preço do ingresso cobrado levando a vida e a morte intensivas a uma espetacularização comercial odiada, tratando-se igualmente da interrupção da transmissão do conhecimento, Kopenawa vê no museu uma imensa falta de respeito dos brancos pelos índios, pelos objetos pertencentes aos *xapiri* e pelas imagens de *Omama*. Para o índio, enquanto lugar de exposição meramente estética e econômica associada à exposição espetacular da morte inconsequente dos índios levada a cabo pelos próprios brancos que criam os museus, o museu é uma verdadeira afronta que o leva à raiva.

Contra, portanto, a surdez, contra o esquecimento, contra a ignorância, contra a mentira, contra o engano, contra a tortuosidade, contra o emaranhado, contra o espinhoso, contra a escuridão, contra as palavras estranhas e inquietantes, contra a perdição do pensamento, contra o pensamento curto, fechado e tacanho, contra a tontura, contra a surdez, contra a fraqueza dos homens, contra, enfim, a morte e o que lhe diz respeito, a língua, anterior à chegada dos brancos, do alerta, da retidão, do sonhar mais longe, da floresta, da antiguidade, da memória, das

imagens, das palavras e dos cantos dos antepassados, que se confundem com as dos *xapiri* e de *Omama* e seus filhos. As incompreensões políticas do presidente da República e de seu general incumbido do encontro, as palavras portadoras da morte e da destruição, as incompreensões da significação do que representa um museu, ou seja, tais políticas (se é que assim se a pode chamar) de negação do outro e da falta de abertura mínima à diferença, tal política (se é que assim se a pode chamar) da pequenez do homem autocentrado e da fraqueza retumbante de suas palavras, tal política (se é que assim se a pode chamar) da redução do outro ao meramente espetacular e econômico, leva Kopenawa a esclarecer o abismo que separa o que entendemos por política (se é que assim se a pode chamar) do que o que ele mesmo entende por tal termo e por tal experiência.

Para um yanomami, política é outra coisa: “Quando eu era mais jovem, costumava me perguntar: ‘Será que os brancos possuem palavras de verdade? Será que podem se tornar nossos amigos?’. Desde então, viajei muito entre eles para defender a floresta e aprendi a conhecer um pouco o que eles chamam de política. Isso me fez ficar mais desconfiado! Essa política não passa de falas emaranhadas. São só as palavras retorcidas daqueles que querem nossa morte para se apossar de nossas terras. Em muitas ocasiões, as pessoas que as proferem tentaram nos enganar dizendo: ‘Sejamos amigos! Siga no nosso caminho e nós lhe daremos dinheiro! Você terá uma casa, e poderá viver na cidade, como nós!’. Eu nunca lhes dei ouvidos. Não quero me perder entre os brancos. Meu espírito só fica mesmo tranquilo quando estou rodeado pela beleza da floresta, junto dos meus. Na cidade, fico sempre ansioso e impaciente. Os brancos nos chamam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar [...]. [...] suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Não queremos mais ouvi-las. Para nós, a política é outra coisa. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri* que ele nos deixou. São palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras”.

Com suas palavras distintas, com uma compreensão distinta do que é política, com as alteridades radicais de seus falantes, as línguas e as pessoas se entrestranham ao extremo. Será possível um convívio entre alteridades tão radicais, será possível um encontro entre as “gente[s] outra[s]”, será possível a compreensão de vozes tão distintas e mesmo antagônicas, será possível algum tipo de tradução que supere a surdez, será possível alguma mediação favorável nesse jogo entre o fantasmático e o que não se quer fantasmático? Será possível que uma língua maior, a de um povo – o branco, o da mercadoria, o que só sonha consigo mesmo, o que está a todo momento aflito e em trabalho para dizimar a diferença (a indígena e qualquer outra) –, encontre-se com uma língua menor, com uma língua de um povo do visível e do invisível da floresta que se torna visível, com um povo menor? Haverá um encontro possível para esses dois povos e para essas duas línguas? Será que os brancos (tanto os brasileiros quanto os ocidentais de modo geral) poderão possuir ainda “palavras de verdade” para que possam se “tornar amigos” dos índios e de muitos outros entre os próprios brancos? É possível o acontecimento de um se outrar no outro a partir do que lhe falta, a partir da falha, a partir da fala?

A resposta a estas perguntas está igualmente dada por Kopenawa, que sabe da fragilidade de seu povo diante dos brancos, diante de suas armas, dos assassinatos que cometemos, dos saques que realizamos de suas terras, das doenças dizimadoras que lhes fazemos pegar, da destruição das florestas (e, com ela, a de *Omama* e dos *xapiri*) em nome do garimpo, da pecuária, do extrativismo vegetal e mineral, das madeireiras, das hidrelétricas, dos missionários a quererem doutriná-los... Tendo de algum modo entrado, por necessidade, em um devir minimamente branco, o xamã diz: “A meu ver, só poderemos nos tornar branco no dia em que eles mesmos se tornarem yanomami”. No excelente “*Postscriptum*; quando eu é um outro (e vice-versa)”, Bruce Albert, mencionando sua estranheza inicial, calcada em sua ainda “ingenuidade exotizante”, ao conhecer o ainda jovem Kopenawa, que mais parecia “um índio assimilado a serviço da Funai dos militares”, rememora as seguintes palavras que este lhe dirigiu: “Com certeza disseram a você: ‘Davi virou branco! Não pense que é um verdadeiro Yanomami!’ Mas mentiram para você, e você se deixou enganar! Como eu, naquele tempo, você ainda não sabia grande coisa. Os que mentiram para você dizendo que eu tinha virado

branco, com certeza queriam zombar de mim ou disseram isso porque eram meus inimigos! É verdade que eu usava roupas, sapatos, relógio, óculos. Eu queria imitar os brancos. Mas por dentro eu continuava sendo Yanomami e sonhando com os *xapiri*. Os que falaram a você desse modo o enganaram. Com certeza achavam que se eu fizesse amizade com você nós dois acabaríamos conversando e isso não era bom”.

Trocando as flechas pelas palavras que percorrem o mundo como outro tipo de arma, política e diplomática por excelência, o livro é um esforço para que os brancos, impregnados por ele, recebam um legado inigualável para esse devir, o devir índio do branco para que o índio, sem a opressão dizimadora que lhe é infligida, possa então – só então – entrar em um devir branco. Em outro sentido, poderia ser dito que, à revelia deles mesmos, o devir branco dos índios já ocorreu e segue ocorrendo, na medida em que eles estão completamente expostos aos efeitos dos brancos sobre eles. Em todo caso, trata-se, portanto, de, com o livro, injetar no branco uma necessidade de nós nos outrarmos, um desejo de nós nos outrarmos, de alguma maneira, em um devir índio, de criar em nós um desejo de nos tornarmos índios. Se, como dito, a abertura do livro se dá com a frase “Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma”, o que é, portanto, ser um fantasma, um fantasma que implica o que fala em outra língua, a língua fantasmática, a língua do outro?

Primeiramente, na frase citada, o termo se refere a Bruce Albert, co-autor do livro. É Bruce Albert o estrangeiro, o branco, o, a princípio, inimigo, que chega com sua língua fantasmática, no caso específico, o francês. É Bruce Albert quem, contrariamente ao esperado, se coloca em uma “escuta apaixonada” das palavras e experiências enigmáticas de Kopenawa, colaborando em muitos planos, éticos e políticos, a favor dos yanomami. É Bruce Albert quem entra em um devir índio até ganhar a plena confiança de Kopenawa, colocando-se como um intermediário articulador entre ele (seu povo) e os brancos. Longe de mim querer abordar aqui a complexidade dessa relação e da parceria na feitura do livro, cujo trabalho durou mais de 30 anos e centenas de horas de gravações realizadas em blocos distintos, sendo que os posteriores retomavam, a pedido do antropólogo, momentos anteriores, para desdobrá-los, mas, para quem não conhece o livro, vale ouvir dois momentos da explicação de como ele foi elaborado.

Em seu “*Postscriptum*”, Bruce Albert afirma: “Primeiro, [o livro] foi escrito por iniciativa de seu narrador, Davi Kopenawa, que o assinou como primeiro coautor – já aí se encontra uma diferença primordial. A divisão do trabalho entre narrador e redator foi, além disso, claramente definida e acordada. A redação do texto é produto de uma longa colaboração fundada num contrato de redação explícito, apoiado por relações de amizade e por um esforço de pesquisa de mais de trinta anos. Davi Kopenawa me incumbiu de dar a maior divulgação possível a suas palavras, através do modo da escrita em uso em meu próprio mundo. Isso excluía de saída a produção de uma tradução literal entrecortada por pesadas exegeses etnográficas e linguísticas dirigidas a especialistas. Por fim, este texto é – assumidamente – local de interferência e resultante de projetos culturais e políticos cruzados. É por isso tão tributário da visada xamânica e etnopolítica de Davi Kopenawa quanto de meu próprio desejo de experimentar uma nova forma de escrita etnográfica que tire consequências de minhas reflexões sobre o que chamei de ‘pacto etnográfico’. [...] a escolha de manter neste livro uma posição de ‘redator discreto’ mais do que ausente não pretende de modo algum simular a inexistência de mediação entre o narrador e o leitor, característica das etnobiografias clássicas. A escolha remete, ao contrário, à intenção de reequilíbrio em favor da vitalidade das palavras recolhidas”. E, um pouco depois: “Este livro, composto de relatos autobiográficos e reflexões xamânicas, está escrito na primeira pessoa, a pessoa que com vigor e inspiração carrega a voz de Davi Kopenawa. No entanto, essa primeira pessoa contém assumidamente um duplo ‘eu’. A fala que se faz ouvir no texto, resultante de um vasto corpus de gravações, é a de seu autor, transcrita com a maior fidelidade possível. Contudo, dada a sua pouca familiaridade com a escrita, o ‘eu’ desta narrativa é também o de um outro, um alter ego redator – eu mesmo. De modo que este livro é afinal ‘um texto escrito/falado a dois’. Trata-se de uma obra de colaboração na qual duas pessoas – o autor das palavras transcritas (que precedem e transcendem sua transferência à escrita) e o autor da redação (que recompõe esta produção oral, fixada a um dado momento, para fazê-la texto) – empenham-se em ser um só”. O encontro ou o entrecruzamento que resulta no livro se mostra assim como um “duplo eu”, como um duplo devir outro, como o encontro ét(n)ico-literário-político por excelência. Lembrando que as falas gravadas

eram na língua yanomami (a língua não fantasmática por excelência), na composição colaborativa do livro, realizada pelo desejo do xamã e, além do mais, “através do modo da escrita em uso em meu próprio mundo”, o fantasmático e o não fantasmático seguem um na direção do outro em um trabalho ét(n)ico-literário-político sem precedentes – a língua falada, na qual a conversa é realizada, é a não fantasmática, a língua escrita, uma das fantasmáticas.

Como somos forasteiros, não percamos, entretanto, de vista, a frase inicial, quando tudo começa: “Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma”. Fantasma é um termo recorrente no livro, que retorna em diversas circunstâncias distintas, um termo em deslizamento proliferante: 1) o inicialmente dito, na frase inicial, que aqui me suspende e me move, que diz do forasteiro, fantasmático por não falar a língua yanomami e, sim, outra língua, estrangeira; 2) o de uma fala, ainda que na língua yanomami, da qual é dita ser fantasmática por ser frágil, titubeante, sem sabedoria, do tipo que não se deseja ouvir; 3) os fantasmas dos mortos, o modo de permanência dos que já largaram suas peles e corpos; 4) “entrar em estado de fantasma”, ou seja, outrar-se, deixar de ser quem se é para, morrendo, perdendo a consciência, enfraquecendo-se enquanto indivíduo, receber forças maiores do que as que habitualmente se recebe, as imagens e as palavras provindas em sonhos durante o sono e, mesmo, como também ocorre, que seja em dores e em doenças, mas, sobretudo, as que comparecem ao xamã no ritual sob o efeito do pó da y koana, sempre enviadas pelos *xapiri* e por *Omama*, que arrastam a “imagem” do xamã em viagem longínqua deixando apenas sua pele e seu corpo estirados ao chão; 5) em algum grau, as pessoas comuns, que jamais “entra[m] em estado de fantasma”, são fantasmas, são forasteiros de tais imagens, possuem olhos de fantasmas, ou seja, não veem as imagens dos *xapiri* nem de *Omama* nem falam sua língua como os xamãs aprendem a vê-los e a falar a língua que eles falam; 6) pejorativamente, em oposição ao estado de outrar-se trazido pela y koana, os brancos quando bebem cachaça viram fantasmas não fazendo uma experiência, não passando pela aprendizagem necessária; 7) diante dos *xapiri*, todos os mortais, exatamente porque, ficando enfraquecidos, morrem, são “pequena gente fantasma” ou “fantasmas estrangeiros”; 8) no começo da aprendizagem xamânica, quando a pessoa ainda é ignorante, os *xapiri* e *Omama*

falam para ela em língua de fantasma, em língua que não é a sua, em língua forasteira à sua, apenas para testar e preparar os recém-iniciados – se o aprendiz não for insistente, ele retorna à sua língua de fantasma, à sua língua estrangeira aos *xapiri* e a *Omama*, enquanto que, insistindo, ele para de falar como um fantasma (falando então como falam os *xapiri* e *Omama* ou como suas falas e imagens se revelam a ele, que, outrando-se, se torna um *xapiri*); 9) é-se o fantasma dos ancestrais do primeiro tempo, do tempo arcaico intensivo da criação – os fantasmas dos grandes xamãs são distintos dos fantasmas das pessoas comuns; 10) maltratada pelos brancos, a terra mesma, doente, podendo encontrar seu fim ou sua morte, se encontra em estado de fantasma; 11) em um tempo como o nosso, em que tanto Teosi, o Deus dos brancos, quanto *Omama* estão mortos, há algo que resta deles, “os nomes, seus valores de fantasmas”.

Em todos esses casos, fantasma diz respeito ao que tem uma intensidade menor, fazendo com que o percurso desejável, a dura aprendizagem que se faz igualmente presente no livro, se direcione do fantasmático ao não fantasmático, de uma intensidade menor a uma intensidade maior, de uma força mais restrita de vida a uma força mais ampla da vida, da língua estrangeira ao yanomami, da morte à vida, do atual ao mais arcaico (desde o próprio atual e nele), do fantasma ao corpo, do corpo aos *xapiri* e a *Omama*. Se a língua yanomami de Kopenawa, vital (corporal, espiritual e divina), tem de atravessar a língua fantasmática dos brancos na qual o livro acaba por ser escrito, é para essas línguas ocidentais fantasmáticas (o francês inicial e suas traduções, como a para o inglês e a de Beatriz Perrone-Moisés para o português) diminuir o fantasmático que trazem consigo; o fantasmático das línguas dos brancos é de tal forma sentido que as temos de escrever em “peles de papel”, sendo esse termo com o qual ele designa a página o mesmo usado para nomear nosso dinheiro, chamado de “pele de papel de seu dinheiro”, que é retirada da “pele da floresta”, dando tudo isso, certamente, muito a ser pensado (lembramos que, mesmo em nossa língua, o dinheiro também se chama “papel moeda”).

A articulação, entretanto, entre um excesso de vida, alcançado, sobretudo, pelo ritual da ingestão da y koana no qual, morrendo, o xamã, vendo as imagens e ouvindo as palavras intensivas, se torna outro com a vinda dos *xapiri* e de *Omama*, fazendo a floresta e o xamã se tornarem

quem são (os próprios *xapiri* com acesso a *Omama*), dá a força vital, ou um a mais de vida, ao yanomami, ao xamã, ao povo e a sua língua. Em certo momento, Kopenawa afirma: “Se esquecermos os *xapiri* e seus cantos, vamos perder também a nossa língua. No fundo de nós, vamos virar estrangeiros”. As palavras dos *xapiri* são as palavras de *Omama* que, sendo as mais antigas, são atualizadas e renovadas através do tempo, a cada vez, pelos xamãs, que as trazem no mais fundo deles, não as deixando jamais se esgotarem, ao menos, até a “queda do céu”, até que o céu caia sobre a terra acabando com índios e brancos. *Omama* é quem “soube criar a floresta, as montanhas e os rios, o céu e o sol, a lua e as estrelas. Foi ele que, no primeiro tempo, nos deu a existência e estabeleceu nossos costumes”. Os xamãs estão aptos, portanto, a, ampliando o pensamento, conseguirem enxergar o mundo pelos olhos dos *xapiri*, esses seres (espíritos) invisíveis que se tornam então visíveis, e de *Omama*, oferecendo aos outros índios e mesmo aos brancos seus pontos de vista intensivos que resguardam a memória e a sabedoria da origem.

Dessa maneira, o livro é múltiplo: ele é, a um só tempo, uma autobiografia ou um testemunho de Davi Kopenawa, uma autobiografia ou um testemunho de um povo (o povo yanomami), uma autobiografia ou um testemunho que lida com uma diferença intrínseca (já indicada pelo subtítulo) dentro desse povo entre os yanomami de modo geral e seus xamãs (que têm acesso às visões das imagens e às palavras dos *xapiri* e de *Omama* a partir da experiência ritualística contínua da *y koana*), uma (auto)biografia da floresta, dos *xapiri* e de *Omama* (ou uma “ecologia” yanomami tal como Kopenawa em certo momento se apropria da palavra de nossa língua) e, ainda, um diagnóstico específico do Brasil e do Ocidente de modo geral, ou seja, um diagnóstico do que no livro comparece como os brancos, inimigos dos povos indígenas. Ele pode ser lido ainda como um livro de diplomacia, como uma aposta maior na força das palavras do que na das armas, como um livro político por excelência.

Diretamente para nós brasileiros, o livro traz, com ampla força, mais uma de suas possibilidades: ele se coloca, estranhamente, como um de nossos livros de fundação, como um livro tardio de uma das fundações mais do que necessárias do Brasil, que foi, entretanto, junto com outras, aniquilada em nome da branca-europeia hegemônica, de uma fundação *après la lettre*, de uma fundação arcaicontemporânea instaurada desde

hoje (e retroativa a um tempo de origem que deixa seu rastro no atual), um livro que sinaliza uma de nossas grandes faltas fundadoras e, conseqüentemente, que faz aparecer ainda mais essa falta que nos constitui e a exclusão como estratégia de domínio, obrigando-nos a lidar com ela sem deixá-la recalcada em uma falsa crença histórica de que o país não está ligado à vida indígena nem tenha recebido (nem há de receber), dela, seus influxos. Lidar com tal falta significa igualmente lutar contra os interesses exclusivos e contra a exclusividade do imaginário idealizado do colonizador e seus efeitos mistificadores; sabemos da falta, o que pode ser traduzido como: apesar de termos um altíssimo componente genético indígena, dos índios, sabemos apenas que não sabemos, não sabemos praticamente nada de uma tradição relacionada ao que trazemos no corpo, esquecemos o que trazemos no corpo e o que, a partir desse corpo, já esteve aberto para ele – para nós – enquanto saber, floresta, cosmos.

Em certo sentido, como livro da falta e como livro fundador tardio que chega em um momento de quase “queda do céu” de sua tradição direta (e, a pensar com ele, também da nossa), seu desejo e sua necessidade de perpetuação vêm exatamente por ele estar espremido entre três faltas que o ameaçam e também a nós: a falta da colocação de sua tradição em nosso passado, a falta de um futuro – de um futuro que já parece impossível – e a falta da possibilidade de uma vida indígena digna nos dias atuais frente à predação dos brancos. O livro se torna o de uma voz intempestiva ou anacrônica de um povo em desaparecimento, em perdição, destinada a, lutando contra o tempo atual, repercutir em nome de um povo que falta. Livro, portanto, que, mesmo que tendo chegado demasiadamente tarde, acabou por chegar com uma urgência irremediável de transformar, com todas as dúvidas e ressalvas, o presente e o futuro, demarcando uma fundação sem fundo, uma des-fundação que nos abre às nossas múltiplas alteridades, que nos suspende em nosso abismo, lançando-nos de modo insólito em uma aposta minimamente esperançosa de um convívio ético-político e de ser ainda possível evitar “a queda do céu”. Tratando-se, paradoxalmente, de uma fundação sem fundo – de uma des-fundação na qual afundamos sem tocar o leito – que ele agora propaga para um passado tanto finito (desde a conquista dos portugueses) quanto infinito (até o tempo de *Omama*) e em busca de um futuro mais conseqüente e promissor para que o céu não venha cair e

as diferenças que nos constituem sejam finalmente acolhidas, podendo conviver de modo respeitoso e inclusivo, o livro é igualmente uma aposta ética e política por devires a serem instaurados, a criação de um devir do brasileiro e do ocidental para instigar em nós um desejo do branco em se tornar índio.

Mas qual a relação entre *Omama*, os *xapiri* e os yanomami tal qual colocada por um xamã? Para isso, ouçamos uma passagem do relato, que, apesar de longa, vale, como todo o livro, cada linha, cada frase, cada palavra, cada letra e cada espaçamento: “*Omama* queria que fôssemos imortais, como o ser sol chamado de *Mot okari* pelos xamãs. Queria fazer bem as coisas e pôr em nós um sopro de vida realmente sólido. Por isso, buscou na floresta uma árvore de madeira dura para colocá-la de pé e imitar a forma de sua esposa. Escolheu para tanto uma árvore fantasma *pore hi*, cuja pele se renova continuamente. Queria introduzir a imagem dessa árvore em nosso sopro de vida, para que este permanecesse longo e resistente. Assim, quando envelhecêssemos, poderíamos mudar de pele e esta ficaria sempre lisa e jovem. Teria sido possível rejuvenescer continuamente e não morrer nunca. Era o que *Omama* desejava. No entanto, *Yoasi*, aproveitando-se da ausência do irmão, tratou de colocar na rede da mulher de *Omama* a casca de uma árvore de madeira fibrosa e mole, a que chamamos *kotopori usihi*. Então, a casca acabou se dobrando num lado da rede e começou a pender para o chão. Imediatamente, os espíritos tucano começaram a entoar seus pungentes lamentos de luto. *Omama* ouviu-os e ficou furioso com o irmão. Mas era tarde demais, o mal estava feito. *Yoasi* tinha nos ensinado a morrer para sempre. Tinha introduzido a morte, esse ser maléfico, em nossa mente e em nosso sopro, que por esse motivo se tornaram tão frágeis. Desde então, os humanos estão sempre perto da morte. Também por isso às vezes chamamos os brancos de *Yoasi t eri*, Gente de Yoasi. Suas mercadorias, suas máquinas e suas epidemias, que não param de nos trazer a morte, também são, para nós, rastros do irmão mau de *Omama*.// [...] *Yoasi* quis assim porque lhe faltava sabedoria. *Omama*, ao contrário, queria realmente que fôssemos eternos. Se tivesse estado só, não morreríamos jamais e nosso sopro de vida sempre teria o mesmo vigor. Mas não foi assim e, infelizmente, *Yoasi* fez nossos ancestrais se tornarem outros.// Por isso *Omama* finalmente criou os *xapiri*, para podermos nos vingar das doenças e nos proteger da

morte a que nos sujeitou seu irmão mau. Então ele criou os espíritos da floresta *urihinari*, os espíritos das águas *mu unari* e os espíritos animais *yarori*. Depois, escondeu-os, até que seu filho se tornasse xamã, no topo das montanhas e nas profundezas do mato. Antes, eu achava que os *xapiri* tinham vindo a existir por si sós, mas estava enganado. Mais tarde, quando pude vê-los e ouvir seus cantos, realmente entendi quem eram. O pai de minha esposa conta também que foi a esposa de *Omama*, a mulher das águas, quem primeiro pediu que os *xapiri* fossem trazidos à existência. Somos seus filhos e nossos antepassados tornaram-se numerosos a partir dela. Por isso, depois de ter procriado, perguntou ao marido: ‘O que faremos para curar nossos filhos se ficarem doentes?’ Era essa a sua preocupação. O pensamento do marido, *Omama*, continuava no esquecimento. Por mais que seu espírito buscasse, ele se perguntava em vão o que poderia ainda criar. A mulher das águas lhe disse então: ‘Pare de ficar aí pensando sem saber o que fazer. Crie os *xapiri*, para curarem nossos filhos!’ *Omama* concordou: ‘*Awei!* São palavras sensatas. Os espíritos irão afugentar os seres maléficos. Arrancarão deles a imagem dos doentes e as trarão de volta para seus corpos!’. Foi assim que ele fez aparecer os *xapiri*, tão numerosos e poderosos quanto os conhecemos hoje”.

Na belíssima história, *Omama*, criador da floresta e da vida que nela há, colocou nos yanomami a imortalidade, o “sopro de vida”, ou seja, um “sopro” sólido, vigoroso, longo e resistente, capaz de transformar o envelhecimento em rejuvenescimento e renovação constantes. Por isso, tal termo, “sopro”, “sopro de vida” (*wixia*, na língua yanomami), é um dos que atravessam repetidamente o livro, de seu começo a seu suposto fim. Se, findando sem findar, *A queda do céu* é um livro infinito, como de fato é, deve-se a *Omama*, à voz do “sopro de vida” de *Omama* fazendo o “sopro de vida” da floresta se incorporar na voz do xamã Davi Kopenawa, pela qual a sabedoria do “sopro de vida”, ou o “sopro de vida” enquanto sabedoria, fala e, na escrita, mesmo que em língua fantasmática, se inscreve. Se o que vem de *Omama* está diretamente ligado ao “sopro de vida” cuja sabedoria o xamã acessa e repassa, ele tinha, entretanto, um irmão, *Yoasi*, a quem faltava sabedoria, tendo injetado, à revelia de *Omama*, a fragilidade da morte inevitável, e de tudo que lhe concerne, nos yanomami. Não à toa, de nós, homens brancos, é dito que somos “*Yoasi t eri*, Gente de Yoasi, que o Deus dos brancos, Teosi, confunde-se com

Yoasi, o irmão maléfico de *Omama*. Suas mercadorias, suas máquinas e suas epidemias, que não param de nos trazer a morte, também são, para nós, rastros do irmão mau de *Omama*". Se, instaurando a morte, *Yoasi* ensina a ignorância do morrer necessário, para sempre e continuamente, *Omama*, instaurando a eternidade do "sopro de vida", ensina o saber, o "sopro de vida" enquanto sabedoria e a sabedoria enquanto "sopro de vida", enquanto o vigor da e na materialidade da floresta. Para ajudar os yanomami nessa luta de forças, os *xapiri* são criados por *Omama* para que tal povo, podendo afugentar os seres maléficos e se vingar dos males que lhes são acometidos por *Yoasi*, receba a cura das doenças e a proteção da morte e de todos os males a ela relacionado, ou seja, os *xapiri* são capazes de injetar nos índios, senão a eternidade desejada, a retomada de uma dimensão do que diz respeito à saúde do corpo, um a mais do "sopro de vida" de *Omama*.

No prefácio, Eduardo Viveiros de Castro escreve: "temos a obrigação de levar absolutamente a sério o que dizem os índios pela voz de Davi Kopenawa – os índios e todos os demais povos 'menores' do planeta, as minorias extranacionais que ainda resistem à total dissolução pelo liquidificador modernizante do Ocidente". Enquanto palavras de *Omama* e dos *xapiri*, *A queda do céu*, sendo uma denúncia contra nós, brancos, que somos os "rastros do irmão mau de *Omama*" (retirados no livro de nossos sonhos narcísicos para sermos interpretativamente expostos justamente pela interpretação de uma das alteridades que recusamos e aniquilamos), é uma das maiores injeções de "sopro de vida" na asfixia e no sufocamento com os quais crescentemente vivemos e obrigamos qualquer outro, quem quer que seja esse outro, a viver. Enquanto composto desde o "sopro de vida", enquanto composto nesta língua outra, o livro presentifica e atualiza um vendaval vital infinito.

*

P.S. – Ou ainda: "Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de y koana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções.

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos”; ou ainda: “Os *xapiri* não viriam fazer sua dança de apresentação sem a *y koana*. Por isso os velhos xamãs sempre estão fazendo os jovens beber seu pó. Assim transmitem a eles o sopro de vida e o caminho de seus espíritos, para que possam vê-los e, por sua vez, chamá-los. Então, os *xapiri* continuam descendo até eles, assim como desciam até nossos antepassados, desde o primeiro tempo. Nada mudou. É por isso que as palavras dos *xapiri* não têm fim. São muito antigas, mas estão sempre novas”; ou ainda, como quem não quer acabar, como quem sabe que não há como acabar o que é infindo ou infinito: “As palavras dos *xapiri* são tão incontáveis quanto eles mesmos, e nós as transmitimos entre nós desde que *Omama* criou os habitantes da floresta. Antigamente, eram meus pais e avós que as possuíam. Eu as escutei durante toda a infância e hoje, tendo me tornado xamã, é minha vez de fazê-las crescer em mim. Mais tarde, vou dá-las a meus filhos, se quiserem, e eles vão continuar fazendo o mesmo depois que eu morrer. Desse modo, as palavras dos *xapiri* não param de se renovar e não podem ser esquecidas. Só fazem aumentar de xamã em xamã. Sua história não tem fim. Seguimos hoje o que *Omama* ensinou a nossos antepassados no primeiro tempo. Suas palavras e as dos espíritos que ele nos deixou continuam conosco. Elas vêm de uma era muito remota, mas nunca morrem. Ao contrário, crescem e vão se fixando uma atrás da outra dentro de nós, de modo que não temos necessidade de desenhá-las para lembrá-las. Seu papel é o nosso pensamento, que desde tempos muito antigos se tornou extenso como um grande livro que nunca acaba”...



EU, VOCÊ, NÓS, O OUTRO – O AMOR

] *Eros*

*me trespassa e agita, como o vento
que dos altos montes, desaba
sobre os carvalhos [*

(Safo, tradução de Joaquim Brasil Fontes)

*Porque este amor que não aconteceria
senão uma vez, seria o único evento possível:
como impossível*

(Jacques Derrida, *Políticas da Amizade*)

Desta vez, quero falar de um atravessamento a que, recentemente, fui, e continuo sendo, submetido, quero falar de alguém chegando em mim, de alguém recém-chegando em mim, de alguém que no momento não sei se chegará no limite do possível, de alguém cuja chegada está indecível, que talvez continue chegando, que talvez não, quero falar da aflição, da insegurança, da vulnerabilidade, do intolerável de um impossível que começa a chegar, de um porvir que me desampara, quero falar de um sonho e de um poema que estão entrelaçados por uma pessoa que atravessa ambos, quero falar dos efeitos de um sonho e dos efeitos de um poema em mim, sendo que tal sonho e tal poema se mostram, por sua vez, efeitos de um desconhecido em mim. No momento, o que vem, o de onde estou vindo e o onde supostamente estou, tudo mergulha no desconhecido, tudo se suspende no fantasmático, dessituando-me. Neste evento, há anos organizado com tanto amor pelo Piero, desde este evento e para as pessoas que o frequentam (algumas, como eu, há anos), neste 11 de setembro, nesta manhã deste 11 de setembro, quero falar, inesperada e paradoxalmente, com o coração saindo pela boca, com o coração e os nervos enxertando as palavras, de amor. Do enxerto de um outro em mim, enxertando-me nas palavras para um outro. Da chance do amor, da chance que o pode cancelar. Do assombro do amor que

sinto, do amor que sofro enquanto assombro, que me guarda e me expõe. E que me expõe, e que nos expõe, talvez, mais do que deveria.

Retornando pela quinta vez consecutiva, sinto-me razoavelmente íntimo – ainda que com a estranheza irrevogável de sempre – para fazer isto. Em anos passados, já disse e repeti e reiterei que só sei entrar em Derrida saindo; farei isso mais uma vez. Se o Piero cometeu o ato de loucura – o ato amoroso de amizade – de me convidar para abrir o evento deste ano, imagino que deva ter a ver também com isso. Ele sabe que este é, entre todos, o único evento no qual, quando venho falar, ainda me sinto um pouco nervoso, pela qualidade dos participantes no que concerne Derrida e outros muitos espantos. Assim, ao estar agradecidamente agora, aqui, não nego minha ir-responsabilidade, compartilhando-a, entretanto, com a do Piero, que sei que, comigo, a compartilhou, a compartilha e a compartilhará. Quando, depois de eu ter começado este texto, Piero divulgou o evento pela primeira vez no Facebook, ele escreveu, dentre outras coisas: “preparem-se porque a ideia é sempre radicalizar a experiência dos anteriores”. Porque nunca venho para cá totalmente preparado, mas sempre assumindo publicamente um despreparo não escamoteado, quero atestar uma possibilidade que me concerne (e que concerne outros participantes) da radicalidade das experiências dos eventos anteriores, a me afetar para a radicalidade instigantemente prometida deste. A frase do Piero me soa algo como: - Cuidado, se vierem para cá! Ou melhor: - Venham, descuidadamente! A aporia que Piero nos lança a todos é a de que nos preparemos para o despreparo em que nos encontramos diante das intensidades a serem radicalizadas. A mobilidade dessa chamada parece querer tocar nossos corpos, disseminar-se por entre nossas vidas. E eis-me aqui, mais uma vez, despreparado, abrindo-me.

Lembro que, em 2014, entre as pessoas de nosso grupo, que viemos juntos do Rio de Janeiro, um casamento foi desfeito imediatamente após o Cada Vez, O Impossível – Derrida (Dez Anos Depois), de algum modo, com ressonâncias do que nele não ocorreu, parecendo ter gerado uma demanda para que uma movimentação qualquer se desse; em 2016, no momento em que, mais ou menos dois meses depois do evento do respectivo ano, começo este texto, também entre nós, foram três as separações efetivadas em torno dele, sendo que a terceira, que me diz respeito no que me corta o corpo, acaba de se dar, ontem mesmo, neste ontem

hipotético para vocês, mas tão concreto para mim, quando, apesar disso, eu já estava escrevendo esta fala há poucos dias. A minha separação foi ocorrida pouco antes do evento mencionado, na rapidez possível que só um gesto descompensado e desregrado pode ter. Irresponsável, talvez, como me foi dito e repetido, o gesto, e transgressivo, e desordeiro, o desejo, já que, há momentos em que ele, ao vir, submetendo-nos, nos desloca, impondo-nos uma excentricidade. Mas é nestas e destas irresponsabilidade, transgressão e desordem, que surge, afirmativamente, uma nova responsabilidade, mostrando o paradoxo assombroso e dolorido da ética. Inesperadamente, os colóquios, ou literalmente, os simpósios, do grupo Escritura: Linguagem e Pensamento têm afetado muitos de nós em nossas porosidades e excessos, nos levando a receber as intensidades de suas contingências, dos acontecimentos que, aqui, imprevisivelmente, ocorrem.

Falar de amor, portanto, de modo algum como prevenção estéril a ele, mas de algum modo como disponibilidade ao que irremediavelmente nos afeta, nos corta, nos fere, com uma das maiores intensidades, às vezes brutais, da vida. Falar de amor levando, de algum modo, em conta a difícil advertência de Safo: “que se monte guarda contra a língua tagarela/ quando a força das paixões no peito se derrama”¹. Se, com Safo, sabemos que a tendência da língua amorosa é a tagarelice, em *O cartão postal*, perguntando-se sobre o que o impele a escrever o tempo todo à sua amante, a lhe escrever “mais que tudo” – “mais que tudo” quando, no amor, “lhe dizer [dizer ao outro] é tudo” –, Derrida afirma que é dada a ele uma ordem, “a ordem, a cada instante de lhe escrever, qualquer coisa, mas de lhe escrever e amo, e nisso reconheço que amo”². Quando eu mesmo vou lidando aqui com o risco do excesso da língua amorosa, como, então, preservar, no excesso, a tensão entre o peito e a língua, entre a força que se derrama do amor e contenção necessária, seja ela qual for, da voz que canta, entre a ordem de escrever “o tempo todo”, de escrever “mais que tudo” e a preservação da força erótica na escrita? Deste modo, neste falar de amor, neste falar amoroso de amor, nesse testemunho amoroso

1 FONTES, Joaquim Brasil. Eros, tecelão de mitos; a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. Fr. 81. p. 385.

2 DERRIDA, Jacques. O cartão-postal; de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 71.

de amor, acredito poder me inserir tanto na sequência dos eventos que Piero vem organizando quanto neste especificamente, em cuja chamada para trabalhos nosso anfitrião determinou: “O argumento fundamental deste colóquio seria então de colocar em questão, a partir dos desdobramentos da desconstrução, as relações entre dois discursos que nunca estão separados da tarefa do filósofo ou do poeta: a linguagem diante do outro e o assombro produzido pela ética e a estética no instante em que portamos a responsabilidade pela palavra e pelo ato”.

Se, durante os últimos encontros, com influência e em decorrência deles, houve separações, é preciso dizer que, ao menos no último, novas relações amorosas, tornando-se incontornáveis, se lançaram à ardência, ou se entregaram ainda mais a ela, sob o risco de não saberem o que, diante das muitas dificuldades que se colocam para todos, vai acontecer, bem como muitos poemas de amor vão sendo escritos por mais de uma pessoa ou por mais de um casal em arrebatamento. O término de um amor e o começo de outro, dois desastres, dois incalculáveis, dois improváveis, duas loucuras, duas cambalhotas, melhor dizendo, dois mortais, nestes casos, simultâneos, a nos revirar pelo avesso e, no avesso, nos levar a decidir, revirada e loucamente, abrindo um porvir que impõe os tremores de novas comoções, afetos e pensamentos hipersensibilizados. Pois a questão que o amor coloca – questão ética por excelência – é como, no meio dos muitos colapsos, responder honestamente a ele, ainda que essa honestidade não deixe de se dar sobre fundo pantanoso. Há uma ferida desejável e afirmada no amor, uma ferida aberta pelo adentramento, sentido como súbito, do outro. No Abecedário, em “F de fidelidade”, dizendo de sua amizade e admiração por Foucault, ao falar do que lhe parece necessário para amar alguém, Deleuze menciona a força de um amor que revira pelo avesso: “As pessoas só têm charme em sua loucura, eis o que é difícil de ser entendido. O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão. Não que elas desmoronem, pois são pessoas que não desmoronam. Mas, se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não se pode amá-la. Não pode amá-la. É aquele lado em que a pessoa está completamente... Aliás, todos nós somos um pouco dementes. Se não se captar o ponto de demência de alguém... Ele pode assustar, mas, quanto a mim, fico feliz de constatar que

o ponto de demência de alguém é a fonte de seu charme”³.

Ao gerar pane e pânico, patético, o amor nos torna patetas; no susto e na felicidade, no imprevisível de algumas subtaneidades, no irremediável que se coloca pelo desconcerto do encontro amoroso, amar: “captar o ponto de demência de alguém” ao mesmo tempo em que a pessoa amada, se o amor lhe é dito, capta igualmente a sua perda das estribelhas e você mesmo capta um ponto explosivo de demência, sobretudo e primeiramente, em você, porque é impossível amar sem saber que está amando e, uma vez se sabendo amando, só passa a ser possível não saber mais nada do ponto em que está, do que doravante fazer, do que fazer com as garantias das regras agora que suas normas foram abolidas ou suspensas. Na iminência de um novo amor, não se sabe tampouco o mais importante: se o outro o ama, se o outro, ainda que não o ame, mais dias menos dias, ainda o vai amar. Eis a angústia maior: a possibilidade de, depois de tudo, o outro não lhe amar nem vir a lhe amar, de o seu ato de amar, de seu pegar-se improvável e desproporcionalmente lançado, despencar, em queda livre, sobre o vazio. Afinal, por que o outro teria de responder afirmativamente retribuindo ao seu amor? Por que o outro teria de retornar, do mesmo modo, a confissão amorosa a ele feita? Por que quem é visado ou visada teria de se entregar, se tanto, a algo mais do que ao olhar? Por que o amado ou a amada passaria de pessoa inadequada à relação a, de alguma maneira, pessoa para uma relação possível? Por que à falta do outro, a que me lanço, deveria corresponder o lançamento faltoso do outro em minha direção? Não à toa, Lacan afirma que o fato de o amado se tornar também amante é um “acontecimento miraculoso”⁴ e, no Fedro, no que toca a mesma questão, Sócrates fala em uma “iniciação misteriosa”⁵. Parece ser esta a “fidelidade” a que nos entregamos quando o amor vem: fidelidade a um milagre, a uma iniciação misteriosa, a um ponto nosso de loucura e, uma vez minimamente correspondido, fidelidade aos nossos pontos de loucura (percebidos por nós e pelo outro) e

3 DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Avec Claire Parnet. Produit et réalisé par Pierre-André Boutang. Paris: Editions Monparnasse, 2004.

4 LACAN, Jacques. *O seminário; livro 8; a transferência*. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. Revisão de Romildo do Rêgo Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992. p. 60.

5 Platão. Fedro. 253c. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0173%3Atext%3DPhaedrus%3Asection%3D253c> .

aos do outro (percebido pelo outro e por nós), que, no entre, pegando-nos em pleno ato de amar, nos faz revolver.

Nesta introdução ao amor, que sinto, o amor como entredução, como o que nos conduz para o entre-dois que afeta, queimando, cada um que se contorce de amar. Essa entredução, esse ser conduzido ao entre, entre aproximações e afastamentos, esse enigma dilacerante do entre união e separação, mede distâncias, sem que haja exatamente um medidor, senão a força do amor se dando no entre-dois, afetando cada um de um modo singular. No entre do amor, parece nunca haver uma união nem um distanciamento suficientemente necessários. Como lidar, portanto, no amor, com o conflito tensivo que há entre a potência de união e a potência de separação, entre o mais próximo e o mais distante, entre a aproximação e o inaproximável? Como em *O cartão postal*, escrever amorosamente é escrever para, no entre, aproximar e distanciar a pessoa amada, “para encontrar a melhor distância”⁶. Esta entredução amorosa pode ser dita em verbos pronominais, como apaixonar-se, enamorar-se. Quanto à paixão, em *Demorar*, Derrida afirma: “‘Paixão’ conota um engajamento assumido no sofrimento ou o padecer, a experiência sem comando e sem controle e, assim, sem subjetividade ativa; como esta paixão, que não é ativa, não é mais simplesmente passiva, toda a história sem história da voz mediana – e talvez do neutro da voz narrativa – está assim aberta na paixão”⁷; apaixonar-se como padecimento e passividade de quem está fora do controle, mas igualmente como ato, atividade, que não permite a exclusividade do passivo. Para ficar mais próximo ao termo amor, o verbo enamorar-se designa estar dentro do amor, entrando nele que o toma ou sendo adentrado por ele, morando e demorando nele que o leva a um fora de si que vai chegando ao mesmo tempo em que implica, de algum modo, um ato, uma atitude, uma atividade. De novo, o *double bind* do medial, no caso, de tais verbos que, apesar de parecerem reflexivos, colocam-se com seus marcadores mediais (“eu me apaixonei”, “eu me enamorei”) em que, rompendo a cadeia das causalidades e da exclusividade do si mesmo como origem da ação, o enamorado é afetado

6 DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal; de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 91.

7 DERRIDA, Jacques. *Morada*. Tradução Carla Rodrigues e Flavia Trocoli. Florianópolis: Ed. UFSC, 2015. p. 36.

por uma força que, ambígua e simultaneamente, o integra ou o constitui e que dele parte, inserindo-o em um acontecimento em que ele se encontra afetadamente atuando.

Para além ou aquém de qualquer oposição entre passividade e atividade ou entre sujeito e objeto ou entre proximidade e afastamento, há, em tais casos, um ponto intensivo de indiscernibilidade, ou um ponto de indeterminação, entre quem se enamora (quem entra no amor), o ato de se enamorar (o entrar no amor) e a pessoa que vai chegando (por quem se enamora) sem nunca terminar de chegar, a transformar radicalmente aquele que poderia ser impertinente considerado o sujeito da ação, então, desarticulado, apatetado. Sendo o amar, o enamorarmo-nos de alguém, um acontecimento em que, no estabelecimento da relação com um outro chegando, coloca nossa vida em jogo arremessando-nos a um quem que, sem jamais deixar de ser estranho, nos desloca, a voz média busca dizer o acontecimento amoroso entredutório, sendo que o amor pode ser o nome para o nosso modo de viver, para nossa vivibilidade mesma, para uma intimidade que, por ser inapropriável e desconhecida, por ser incontrolável, nos lança em uma dimensão ética. Em *Políticas da amizade*, esse acontecimento amoroso entredutório, que diz nosso próprio modo de viver no entre, que articula a coexistência tensiva da oposição recém-mencionada, ou, de modo mais claro, a coexistência entre amar e ser amado, entre paixão e decisão, entre proximidade e afastamento, recebendo a designação da voz média, é nomeado por Derrida com a palavra “amância” (*aimance*), retirada do poema “*Dédicace à l’année qui vient*”, do poeta marroquino Abdelkebir Khatibi. Da palavra “amância”, no texto “*L’amour à cette égard*”, Ann Van Sevenant explica: “No lugar de utilizar o substantivo ‘amor’, ele [Derrida] opta pelo verbo amar, que, por um desvio pelo particípio presente, resulta no substantivo ‘amância’ [*aimance*], que guarda em si esses diferentes modos, ao mesmo tempo em que ele reenvia às forças magnéticas de atração e repulsão. Esse conceito de amância deve oferecer, sobretudo, uma alternativa àquele do amor que é frequentemente interpretado como uma força unificante, de cujas forças de separação ou afastamento são excluídas”⁸.

8 SEVENANT, Ann Van. *L’amour à cette égard*. IN: Europe; revue littéraire mensuelle. 82e. année, número 901, maio de 2004. p. 149.

É preciso dizer, é preciso redizer, é preciso repetir, que, há meses, estou no meio de um incêndio, que escrevo queimando, que escrevo no agora em chamas para um futuro de que nada sei. Como nunca fiz na vida, em novembro de 2016, começo a escrever para a segunda metade de 2017, apenas para tentar lidar com o que arde, para dizer sim ao tranco do abismo, para minimamente aguentar estar suspenso nele, para lidar com o amor em sua vinda e, simultaneamente, em sua falta, para lidar com o fantasma do amor. Os tantos poemas escritos não bastam, como não basta este texto, como nada basta – nada basta quando vem o amor; ainda mais, nestas condições em que me encontro. Mesmo assim, na deriva, na vinda do intraduzível do amor, no resto do amor que sempre resta sem palavras, no limite da linguagem, no abalo da língua, na mudez do amor e na tagarelice por ele insuflada, na vinda do sim ao amor, com suas palavras despedaçadas pelo que resta, escrevo, de dentro do irrecuperável do amor, sem saber das últimas palavras ou palavras finais, balbuciando o amor, buscando um tom, sobretudo um tom que faça soar algo da força do que vivo, da vulnerabilidade que me toma. Escrevo para dizer o que, sem saber, estou aqui dizendo, mas escrevo, sobretudo, pela necessidade de dizer, escrevo, sobretudo, para escrever. Com Evelyne Grossman, participante do evento passado e deste, a partir de seu ensaio *Corpos sensíveis; para além da diferença dos sexos*, poderia dizer que o amor é ainda um dos modos da hipersensibilidade, que nos leva a “explorar novas paragens sutis das modernas desidentidades, suas estruturas flutuantes, plásticas”; nesse sentido, o amor mostra como, “muito frágeis para o heroísmo ou lúcidos demais, o hipersensível [sic] tenta justamente nomear a extrema intensidade de uma vulnerabilidade comum”⁹.

Como quem recebe um poema sem nem de longe saber o que lhe está implicado, recebe-se, de cor, para, compulsiva e reiteradamente, repeti-lo, para, entre seu possível e seu impossível, trazê-lo no corpo, para, entre sua inteligibilidade e sua ininteligibilidade radical, trazer no corpo, de cor, incorporado, um nome ou um apelido de um amor. Trazer no coração, no cor, de cor, no corpo, incorporado um poema ou um amor, um poema como um amor e um amor como um poema. Não à toa, assim como depois em “Che cos’è la poesia?” com o trazer o poema de cor, em

9 GROSSMAN, Evelyne. *Corpos sensíveis; para além da diferença dos sexos*. Tradução Ana Kiffer. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. p.32.

O cartão-postal, Derrida escreve: “Te amo de cor”, acrescentando, “é isso aí, entre parênteses ou entre aspas, a origem do cartão-postal. E de todos os nossos cromos. P. pede a D. para reler antes de queimar, ou seja, para incorporar a carta e passar a tê-la em si de cor. Guarde o que você queima, eis o pedido. Faça seu luto do que eu mesmo lhe envio para me ter na pele. Não mais *diant*e de você, como alguém de quem você pode desviar o olhar, repelir os avanços, seu objeto, mas em você, que fala contigo e como você ininterruptamente antes mesmo que você tenha tempo para respirar e virar-se. Ter o outro em si, muito perto mas mais forte que si mesmo”¹⁰.

Quando em situação amorosa, sobretudo na ausência da pessoa amada, como um modo de, pelo nome dito, ter a ilusão de sua presença e, ainda mais, a ausência da presença do respectivo amor por perto, mas também inúmeras vezes estando com a pessoa amada, na tentativa de, na distância, buscar uma proximidade maior com o amor, trazendo-o para perto ou, de maneira impossível, ainda mais para perto, séria ou bem humoradamente, balbuciando ou gritando, quem não repete infinitamente seu nome ou seu apelido? Como se não bastasse o que, deste modo, todos nós fazemos inúmeras vezes em nossas vidas, há uma pequena e simples carta de Nietzsche para Lou Salomé (até ele, como se fosse qualquer um de nós que poderíamos ter escrito essa carta) em que ele a termina próximo do calar-se, balbuciando o nome da amiga amada. Em 23 de maio de 1882, de Naumburg, graciosa e melancolicamente, ele escreve a ela: “Querida amiga, querida Lou, / vamos então visitar o Professor Overbeck e sua família – seu apartamento se encontra na Eulergasse 53. –/ Aqui, em Naumberg, permaneci até agora totalmente mudo no que concerne a você e a nós. *Assim*, estou mais independente e mais a seu serviço. –/ Os rouxinóis cantam noites inteiras diante de minha janela. –/ Em todos os aspectos, Rée é um melhor *amigo* para mim do que eu o sou e poderia ser para ele; observe bem essa diferença! –/ Quando estou absolutamente sozinho, pronuncio frequentemente, muito frequentemente, seu nome – para o meu maior prazer! / Do seu F.N.”¹¹. Balbuciar ou gritar o nome,

10 DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal*; de Sócrates a Freud e além. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.71.

11 NIETZSCHE, Friedrich. Friedrich Nietzsche – Paul Rée – Lou von Salomé Correspondance. Traduzido do alemão por Ole Hansen-Love e Jean Lacoste. Paris: Quadrige Puf, 2001. p.102.

escrever na ausência da pessoa amada exatamente desde o amor que ela traz e para ela, deixar vaziar nomes e apelidos pela boca e pelos dedos, um jeito de, na separação, dentro da incomensurabilidade do que vivemos, termos um outro gozo, um tocar o intocável, um outro acariciar e um outro fazer sexo oral.

Além da repetição do nome ou do apelido, eis um encontro: receber o coração do outro que está vindo para o seu corpo, receber a força de um enxerto do outro no seu corpo, receber a diferença do corpo do outro, do desejo do outro, dos medos do outro, das oscilações do outro, da solidão do outro, do tempo do outro... Parafraçando o que, em outro contexto, Derrida afirma em *D'ailleurs*, de Safaa Fathi, poderia dizer que se pegar amando é dar-se conta de precisar de alguém de que não se faz ideia se precisa de você, de, no acolhimento desmesurado da necessidade, vivenciar, ainda assim, a distância infinita. Quanto ao tempo, quando, sob a intensidade de um novo impacto amoroso, ao tomarmos posições rápidas e muito difíceis no que diz respeito à relação amorosa em que estávamos anteriormente, somos imediatamente colocados, pelo novo amor, na espera angustiante do tempo do outro que está vindo, sentida como infundável, entramos, com nosso corpo, em mais um dos muitos devires. Nessas horas do tempo em distorção, a ausência do outro não é nem um pouco bem suportada, levando-nos a fumar desbragadamente, às vezes a beber desbragadamente, digo, a sufocar, digo, a suspirar.

No encontro das dissociações, receber inescrupulosamente, no amor, a diferença do outro, ser sequestrado pelo outro, receber exatamente aquilo que nos separa, o nome, a história, o fantasma da relação imediatamente anterior do outro, junto com o que se passa por fora de seu nome, de sua história e do fantasma da relação imediatamente anterior, para ficarmos minimamente à altura do que, em conflito, se passa também por fora de nosso nome, de nossa história e de fantasmas que nos rondam – para nos abriremos a novos fantasmas que perambulam nesse entre-dois, a novos fantasmas que entreduzem o novo amor. No encontro amoroso, é comum rasgarmos os nomes próprios que nos caracterizam – os da certidão de nascimento ou de batismo, genealógicos, cartoriais ou religiosos – para dar espaço a novos apelidos consecutivamente móveis, que teimam em vir de uma nova maleabilidade surgida a partir do acontecimento – apelidos do amor, dados e chamados, a partir

do contato, do toque, pela terna invenção da pessoa amada. Há também intervalos curiosos, como o que no momento vivo com a pessoa amada que vem chegando, o de, no meio do turbilhão, ter perdido tanto, primeiramente, o nome próprio quanto alguns apelidos que eu vinha tendo, sem ter ganhado nenhum novo, nem mesmo o de “ninguém”, nem mesmo o de “*outis*”; sigo anônimo e desapelidado – (ainda que nos sobressaltos de muita distância) amado, anônimo e desapelidado... Certamente, o amor também se passa por isso, até que um novo apelido seja recebido.

Dizer o amor para não sucumbir, para, se sucumbir, for só a ele, para suportar sua dinâmica no inesperado inagarrável em que seu acaso me coloca, para, não me importando em ceder ao sentido e em fazer o sentido ceder, aquiescer ao insensato de sua proveniência. Sim, o caminho é longo, às vezes curto, e vive-se, não se sabendo viver. Vive-se, se não aprendendo a viver melhor, aprendendo ao menos que, como escrito em *Força de lei*, “para que uma decisão seja justa e responsável, é preciso que, em seu momento próprio, se houver um, ela seja ao mesmo tempo regrada e sem regra, conservadora da lei e suficientemente destruidora ou suspensiva da lei para dever reinventá-la em cada caso, re-justificá-la, reinventá-la pelo menos na reafirmação e na confirmação nova e livre de seu princípio” porque “o indecível permanece preso, alojado, ao menos, como um fantasma, mas um fantasma essencial em qualquer decisão, em qualquer acontecimento de decisão. Sua fantasmaticidade desconstrói do interior toda garantia de presença, toda certeza ou toda pretensa criteriológica que nos garanta a justiça de uma decisão”¹².

Na irredutibilidade dos desejos, em sua incalculabilidade, naquilo que, neles, há de risco e desvio pela entrega a quem vem, no fantasma do indecível que, se preservando, retorna, o outro nos toma de assalto pela “ex-apropriação” do desejo, como diz Derrida, no que “o torna inapropriável, não reapropriável, radicalmente resistente à lógica do próprio”¹³. Se há uma lógica do amor, ela é a do outro, a do impróprio, a ferir. Ou, talvez, uma alógica do amor, do outro e do impróprio. Falar do amor falando da singularidade da relação de um com o outro, de um pelo outro e em

12 DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 44 e 48.

13 DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p.134.

direção ao outro, desse enigma maior de o outro nos oferecer o que passa por fora do esperado, causando-nos, com nossa vacilação, com nosso esvaecimento, uma ex-apropriação, uma queda do sujeito. Havendo o que se consegue dizer do amor pela poesia, pela canção, pela filosofia, pelo cinema, pela psicanálise, pela autobiografia impossível, por tantas outras áreas e por seus indiscerníveis, há também o impossível de ser dito do amor, o que, dele, não cabe na língua, sendo exatamente ele que, sem caber na língua, a escrita amorosa demanda. Provindo do efeito de outra pessoa sobre nós, estar atravessado por uma experiência amorosa é estar atravessado por uma dessas potências, e por uma dessas impotências, muito mais poderosas do que nós, do que as do tamanho e do volume de nossos corpos e, sobretudo, desse eu tão diminuto no qual tantas vezes nos fincamos e em que, frequentemente, tanto acreditamos. Adentrando nossos corpos, erodindo a solidez do eu, desmantelando conjuntamente o que estamos habituados a falar e a escrever, tal acontecimento gera uma singularidade que, a partir do encontro da força maior com o desejo, se confunde com o esforço de reaprender (sem que se possa saber) minimamente a viver, a sentir, a dizer, a escrever. Entre nós, que aceitamos o sempre generoso convite do Piero, o que se chama de “acontecimento” está muito longe de ser apenas um conceito erudito, desconectado da vida, para, sem deixar de ser conceito, ser o que violenta e traumáticamente vem, pegando muitos, na fatalidade de seu por vir, de surpresa. Na mistura das línguas entrelaçadas que se entretretraduzem, no amor do entrelínguas, o evento organizado pelo Piero é um *événement*.

No último evento, Piero colocou e recolocou com insistência para distintos pesquisadores mais jovens a indagação sobre a possibilidade de todo amor ser traumático, sem ter conseguido, nas duas primeiras vezes, obter qualquer resposta – como se a pergunta já fosse ela própria quase um acontecimento traumático de desdobramento impossível. Na terceira vez em que ele insistiu com a questão, a Dani, com humor, simplicidade e sem titubear, apropriou-se de uma resposta que, em outro contexto e sobre outro assunto, Evelyne Grossman havia dado a alguém: “*Oui, oui*”. Repetindo Evelyne Grossman, que me pareceu usar a dupla afirmação em francês de um modo cotidiano e casual, Dani, falante de outra língua que não o francês, estrangeira a ela, respondendo ao trau-

ma do amor com humor, repetindo as mesmas palavras de Evelyne de modo diferente, expropriando-as, repetia, igualmente, sem se dar conta, as mesmas palavras privilegiadas por Derrida desde o início de “Ulysse Gramophone”, que, por sua vez, se apropriava, em tradução, tanto da fórmula retornante em inglês do “yes, yes” ao longo do livro de James Joyce quanto da primeira e da última palavra do que ficou conhecido como o monólogo de Molly Bloom, que termina, como sabido, com “*and yes I said yes I will Yes*” (na tradução do Houaiss, com “[...] e sim eu disse sim eu quero Sims”¹⁴). Dizendo sim ao trauma do amor, digo sim à pergunta do Piero e, dizendo sim ao amor com seu trauma, digo sim, sim, à resposta da Dani (que, inclusive, estenderá sua resposta à pergunta do ano passado em sua apresentação nesta quinta-feira), digo sim, sim, portanto, à resposta da Dani, contrassinando-a, em outra língua, como quem chega, ao menos em relação ao diálogo do ano passado, depois de quem chega depois, aprendendo que “um sim nunca vem sozinho, e alguém nunca está sozinho dizendo sim”¹⁵.

O “*oui, oui*”, o “yes, yes”, o “sim, sim”, o “*and yes I said yes I will Yes*”, essas “quase interjeiç[ões] monossilábica[s]”¹⁶, se colocam, muito para além do monólogo, como uma resposta ao outro (o “oi” no “*oui*”), um endereçamento ao outro, o que vem depois da pergunta do outro, o que vem depois do outro – no caso, do Piero, que, por sua vez, para lançar a pergunta, diz sim a quem, falando ou silenciando, assumindo o sim para se enviar ao outro, “ex-apropriando-se”, se coloca à sua frente, endereçando-se ao outro. Ao enviar-se ao outro pela pergunta que mostra um espanto anterior, nada de narcísico nem de egológico no “*oui, oui*”, que se diz sempre pelo meio, com o outro, com os outros, repetindo o sim, o sim ao outro em sua premência. O assombro do sim ao outro, do sim à vida do outro, do sim à memória do outro, do sim ao amor pelo outro e do outro, do sim à amizade com o outro, vem provocar, como afirma Derrida em *Mémoires pour Paul de Man*, o desejo de um anel, de uma aliança da amizade e da memória, uma aliança que, indo para o amor, tem seu

14 JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

15 DERRIDA, Jacques. *Derrida and Joyce; texts and contexts*. Organizado por Andrew J. Mitchell e Sam Slote. Nova Iorque: State University of New York Press. 2013. p.66.

16 Id. *Ibid.* p.52.

sentido deslocado para o momento em que, em exclamação, interjeitivamente, uma pessoa amada diz “sim” à outra.

Do assombroso deste sim, sim, que está “no coração da desconstrução”, que performa tanto a amizade quanto o amor, selando-os, e responsabilizando os que se engajam na amizade e no amor, Derrida afirma: “o ‘sim’, que é um ato não ativo, que não constata nem descreve nada, que não manifesta nem define nele mesmo nenhum conteúdo, esse *sim*, aquém ou além de tudo, apenas faz engajar. E, para o fazer, deve se repetir, *sim, sim [oui, oui]*, preservar a memória, engajar-se em preservar a memória dele mesmo, prometer-se, ligar-se à memória pela memória, sem o que nada jamais vem do porvir. Eis a lei, eis do que, em seu estado atual, a categoria do performativo pode apenas se aproximar no momento em que é dito ‘sim’ e ‘sim’ ao ‘sim’” [‘oui’ et ‘oui’ au ‘oui’]¹⁷. Muito distinto do “sim ou não” e do “ou isto ou aquilo” que requerem uma asserção tranquilizadora, querendo se desdobrar em outros “sims”, o “*oui, oui*”, o “*yes, yes*”, o “sim, sim”, o “*and yes I said yes I will Yes*”, se colocam igualmente como o salto, como a decisão, a responsabilidade, a liberdade e o dom de se aceitar, no desejo, no corpo, no afeto, no pensamento e na nomeação, o trauma amoroso (o “ui” no “*oui*”) que, aporético, não permite qualquer fixação, identificação nem unilateralidade estanques.

Derrida afirma com todas as letras que “todo acontecimento como tal é *traumático*” pois “o trauma é o que torna precária a distinção entre o ponto de vista do sujeito e o que se produz independentemente do desejo. Ele torna mesmo precário o uso e o sentido de todas essas palavras. Um acontecimento é traumático ou ele não acontece. Ele é, no desejo, o que o constitui como possível e, aí insistindo ao lhe resistir, como o impossível: do exterior, irredutivelmente, como do não-desejo, da morte e do inorgânico, o devir possível do impossível *como im-possível*”¹⁸. Nesse jogo infinito de apropriações repetitivas, sim, sim, aqui e por todos os lugares e por todos os tempos, um dos modos mais incontornáveis desse “im-possível” comparecer tem sido o amor, o medial do amor, o enamorar-se, o sim desprotegido ao amor como o sim vulnerável ao que vem

17 DERRIDA, Jacques “Mnemosyne”. IN: Mémoires pour Paul de Man. Paris: Éditions Galilée, 1988. p.42

18 DERRIDA, Jacques. Papel-máquina. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p.135.

– a quem vem – e o sim em exposição desprotegida ao “possível como im-possível”¹⁹, ou ao “possível im-possível”²⁰, enquanto amor que se ama atuando.

Se o “*oui, oui*” responde assertivamente ao trauma do amor, é porque todo acontecimento exige uma decisão que se coloca como um salto – um mortal – sobre o abismo do indecível, uma decisão, na incerteza do que virá, como uma aquiescência ao que, vindo do exterior, nos lança em um devir inesperado e certamente doloroso. Dizer, na decisão, “sim, sim” é saltar por sobre a facilidade confortável da recusa do amor, da recusa do outro, com seu caráter traumático, deixando-se colocar afirmativamente no desamparo do não saber do acontecimento e de seu porvir, na aflição de seus abismos. Dessa decisão, Derrida afirma: “O que vale para o acontecimento vale para a decisão e, portanto, para a responsabilidade: uma decisão que *posso* tomar, a decisão *em meu poder* e que manifesta o passar ao ato ou o desenvolvimento do que *já* é possível para mim, a atualização de meu possível, uma decisão que não depende senão de mim, seria ainda uma decisão?/ Daí o paradoxo sem paradoxo a que tento me entregar: a decisão responsável deve ser a im-possível possibilidade de uma decisão ‘passiva’, uma decisão do outro em mim que não me exime de nenhuma liberdade, nem de nenhuma responsabilidade”²¹. Em outro lugar, Derrida desdobra a mesma aporia da decisão com palavras afins: “Uma decisão, mesmo sendo ‘minha’, ativa e livre, em seu fenômeno, não deve ser o simples desdobramento de minhas potencialidades ou atitudes, do que é ‘possível’, fendendo minha história e sendo primeiramente, de uma certa e estranha maneira, a decisão do outro em mim: vinda do outro em vista do outro em mim. Ela deve de uma maneira paradoxal comportar uma certa passividade que não atenua em nada minha responsabilidade”²².

Enquanto a nossa desconstrução singular se coloca também pelo e como amor, a desconstrução derridiana há de se colocar, talvez, talvez, também como amor, como o ter lugar da afirmatividade do “im-possível” do amor, a evidenciar, deslocando-o, deformando-o, desconstruindo-o,

19 Ibid. p.258-259.

20 Ibid. p.265.

21 Ibid. p.275-276

22 Ibid.323.

o imaginário da plenitude da auto-apropriação e do fechamento. Ainda que sob o signo da dúvida e, mais, da aporia que, fazendo exclamar acaba por logo lançar a dúvida, sei que não é fácil estabelecer o vínculo entre desconstrução e amor: no filme *Derrida*, lançado em 2002, dirigido por Amy Ziering Kofman e por Kirby Dick, quando perguntado em francês pela diretora com seu sotaque americano a respeito do amor (“*l’amour*”), Derrida, dando ares de quem não entendeu exatamente a palavra sob a qual vinha a indagação, imediata e, bem provável que de maneira irônica, interroga – “o amor ou a morte?” (“*l’amour ou la mort?*”), para, logo depois da confirmação da interlocutora, evitando qualquer generalização sobre o amor, afirmar que “não tenho nada a dizer sobre o amor”, que “Não, não é possível. Eu tenho a cabeça vazia sobre o amor em geral. E sobre a razão pela qual a filosofia fala bastante de amor, tampouco tenho algo a dizer, ou tenho a cabeça vazia ou só me vem clichês”²³.

Em seguida, ainda no mesmo documentário, indicando que tais questões não podem ser pensadas velozmente, quando perguntado sobre o amor em Platão, ele traça uma diferença entre amar uma singularidade absoluta ou as qualidades de alguém, entre amar alguém ou alguma coisa em alguém, entre amar o quem ou o que de alguém, entre amar uma singularidade absoluta ou os modos de alguém, entre amar o quem ou o ser assim ou assado de alguém como a divisão inerente ao movimento do coração amoroso e à sua história, associada por ele à questão do Ser primeiramente colocada pela história da filosofia e nela retornante. Deixando-nos vincular a história e a experiência amorosa às do ser, em outro lugar, Derrida associa ambas, de novo, ao “sim”, ao afirmar, por exemplo, que “o discurso do ser pressupõe a responsabilidade do *sim*: sim, o que é dito é dito, eu respondo ou é respondido ao chamado do ser”²⁴. Aqui, o sim ao amor sentido não pode se distinguir à resposta ao chamado do ser.

Em Entrevista realizada por Nikhil Padgaonkar em 17 de março de 1997, Derrida vincula o amor a uma “ética original” da outridade, fazendo-me pensar em “uma ética da desconstrução” que seria uma ética

23 Derrida. Filme dirigido por Amy Ziering Kofman e por Kirby Dick, 2002.

24 DERRIDA, Jacques. *Derrida and Joyce; texts and contexts*. Organizado por Andrew J. Mitchell e Sam Slote. Nova Iorque: State University of New York Press, 2013. p.77.

amorosa, uma ética amorosa da desconstrução; diz ele: “Esse amor significa um desejo afirmativo pelo Outro – um respeito ao Outro, prestar atenção ao Outro, não destruir a outridade do Outro – e esta é a afirmação preliminar, mesmo que [venha] depois, porque você pergunta desse amor. [...] Quando você se endereça ao Outro, mesmo se é para se opor ao Outro, você faz um tipo de promessa – ou seja, se endereça ao Outro como Outro, não reduz a outridade do Outro, leva em conta a singularidade do Outro. Essa é uma afirmação irreduzível, a ética original, se quiser. Deste ponto de vista, há uma ética da desconstrução. Não no sentido habitual, mas há uma afirmação. [...] Para colocar uma questão, primeiro, você tem de falar ao Outro que eu estou falando com você. Mesmo que para se opor ao desafio do Outro você tem de dizer ‘pelo menos, eu falo para você’, ‘eu digo sim para o nosso ser em comum junto’. Então, é isso o que quis dizer com amor, essa reafirmação da afirmação”²⁵.

Sendo todo acontecimento traumático pela chegada do “im-possível” a expropriar a lógica do próprio pela “ex-apropriação” do desejo, e sendo o amor o acontecimento desse gesto de, chegando depois dele, vir depois do Outro (quem quer que seja esse outro), deixar-se afetado por ele, confirmá-lo pela exposição, pela vulnerabilidade e pela desproteção ao Outro ou por sua primazia, será que de fato não se pode vincular a desconstrução ao amor? Em uma entrevista concedida a Christian Descamps, publicada em 31 de janeiro de 1982, no *Le Monde*, sob o título de “Sur les traces de la philosophie” (“Sobre os rastros da filosofia”), Derrida afirma: “A desconstrução como tal não se reduz a um método nem a uma análise (redução ao simples); ela vai além mesmo da decisão crítica. É porque ela não é negativa, ainda que, apesar de tantas precauções, tenha sido frequentemente interpretada assim. Para mim, ela sempre acompanha uma exigência afirmativa, direi mesmo que ela nunca vai sem amor”²⁶. Em resposta a Elizabeth Roudinesco, na entrevista intitulada “Escolher sua herança”, acerca da tradição, do passado, da herança

25 DERRIDA, Jacques. Entrevista realizada por Nikhil Padgaonkar, em 17 de março de 1997. (<http://mural.uv.es/mibosa/DerridaInterview2.htm>). Acessado em 16/11/2016.

26 DERRIDA, Jacques. “Sur les traces de la philosophie”. Entrevista concedida a Christian Descamps, publicada em 31 de janeiro de 1982, no *Le Monde*. (<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/rien.htm>)

e de um modo apaixonado de lidar com a “desmedida de uma memória sem fundo – mas um apaixonado que receia o passadismo, a nostalgia, o culto da lembrança”, e de um apaixonado que se livrasse do conservadorismo, Derrida usa praticamente as mesmas palavras: “deixar a vida viva, fazer reviver, saudar a vida, ‘deixar viver’, no sentido mais poético daquilo que, infelizmente, virou slogan. Saber ‘deixar’, e o que significa ‘deixar’ é uma das coisas mais belas, mais arriscadas, mais necessárias que conheço. Muito próxima do abandono, do dom e do perdão. A experiência de uma ‘desconstrução’ nunca acontece sem isso, sem amor, se preferir essa palavra”²⁷. O que estou tentando dizer desde o começo do meu texto, o que estou tentando dizer desde o começo de minha fala é que a desconstrução e, com ela, estes eventos-acontecimentos que nos compõem sempre vão, de diversas maneiras, com amor. Assim como vai, por exemplo, com a justiça e com a literatura, a desconstrução vai com o amor, pois, como ela, também ele é infinito, “infin[it]o porque irreduzível, irreduzível porque devid[o] ao outro – devid[o] ao outro, antes de qualquer contrato, porque el[e] é *vindo*, a vinda do outro como singularidade sempre outra”; assim, como a “ideia de justiça”, a “ideia de amor”, abrindo o acontecimento irreduzível do porvir, “parece indestrutível em seu caráter afirmativo, em sua exigência do dom sem troca, sem circulação, sem reconhecimento, sem círculo econômico, sem cálculo e sem regra, sem razão ou sem racionalidade teórica, no sentido da dominação reguladora. Podemos pois aí reconhecer ou aí acusar uma loucura”²⁸. De algum modo como o Sócrates do *Fedro*, que, na *mania* ou no delírio do amor, nos fala de uma suspensão insensata das regras habituais²⁹, aqui, uma loucura da desconstrução pelo amor, pelo indesconstrutível do amor, já que o amor, em decorrência do que ele alavanca, conhecendo suas regras, não pode se ater absolutamente a elas. Contraditória, a lei do amor só existe na possibilidade das suspensões da Lei do Amor, porque, só com suas obrigações, não há nem se sustenta o amor; como a da literatura em relação a ela, que desafia a Lei da Língua e a Língua como Lei,

27 DERRIDA, Jacques. “Escolher sua herança”. IN: De que amanhã: diálogo / Jacques Derrida; Elizabeth Roudinesco. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004. p. 13.

28 DERRIDA, Jacques. Força de lei. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.49.

29 PLATÃO. Fedro. 265 a.

a lei do amor desafia a Lei do Amor. Não se trata obviamente, como ele disse, de fazer mal à língua (nem ao amor), de lesá-la (ou de lesá-lo), mas de deixar que, nela (que nele), algo aconteça, participando desse acontecimento, até que ela (ou ele) fale sozinha (ou sozinho). O que Derrida escreve repetidamente em “Essa estranha instituição chamada literatura” sobre esta vale indubitavelmente para o amor: “[a literatura é] um lugar, a um só tempo, institucional e selvagem, lugar institucional no qual, em princípio, é permitido colocar ou, de qualquer modo, suspender toda a instituição”³⁰. Seja a do amor, seja a da literatura, acho que poucos contestariam que, contraditória, a lei é, portanto, um tanto louca e, talvez, mesmo, a condição de certas loucuras, sendo a lei, mais do que um tanto louca, doida varrida.

Seria ainda preciso desdobrar outras perguntas: se, indo sempre com amor, a desconstrução se coloca como ética desconstrutiva amorosa e se o amor que sentimos não cede às regras nem às normas, se o amor que sofremos não cede à hegemonia do estabelecido em nós nem do esperado por nós, se o amor que sofremos não cede ao eu soberano, se o amor vem bem no meio de uma comunidade, mesmo que pequena, que se reúne anualmente em um colóquio ou simpósio ou evento-acontecimento em Brasília, e sob sua pressão ou sob seus efeitos, se o amor nos vem como desastre ou, tal qual anteriormente dito, como um mortal no meio dos encontros coincidentes ou aleatórios, pode-se falar, conjuntamente com uma ética desconstrutiva do amor, de alguma política do amor? Havendo no amor o salto da decisão responsável que diz “*oui, oui*” ao trauma do amor, à “decisão do outro em mim: vinda do outro em vista do outro em mim”, a quem interrompe meus possíveis fendendo minha história desde a sua alteridade que vem chegando, ao que aciona um movimento de urgência no desejo e na ação, não seria o amor, sendo uma “ética original”, indissociável da política? Deixarei essas perguntas soando. Há pouco tempo, foi escrito, por Agamben, que o “elemento genuinamente político consiste justamente nessa incomunicável, quase ridícula, clandestinidade da vida privada” e que “É necessário mudar a vida, trazer a política ao cotidiano – caso contrário, no cotidiano, o político só poderá

30 DERRIDA, Jacques. Essa estranha instituição chamada literatura. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 88.

naufragar”³¹. Sabendo que também Agamben afirma que é essa incomunicável clandestinidade da vida privada, cuja indecidibilidade faz com que ela seja a cada momento e singularmente decidida, ou seja, o que, recolocando o público e o privado em questão, chama de forma-de-vida, que “guarda o segredo da política”³², deixemos essas perguntas soando, afinal, é ainda o pensador italiano quem, em itálico, escreve, “*só se o pensamento for capaz de encontrar o elemento político que se escondeu na clandestinidade de cada existência, só se, para além da cisão entre público e privado, política e biografia, zoé e bios, for possível delinear os contornos de uma forma-de-vida e de um uso comum dos corpos, a política poderá sair de seu mutismo, e a biografia individual, de sua idiotice*”³³.

*

Cumprindo o que anunciei no início de minha fala, quero falar de um sonho, de um sonho que tive. Mas o que é um sonho? Sabe-se que, para Nietzsche, o sonho é a criação de uma aparência, de uma figuração, de uma imagem ou uma ilusão necessária que nos torna todos artistas consumados. Como miragem, ele se impõe, assim, como uma precondição de um dos movimentos da poesia e, mesmo, imediatamente, da natureza a, em algum grau, pelo prazer do que é luminoso, se sobrepor, momentaneamente, por sua vidência, a uma outra força, dupla daquela, escondida no sonho a ser, ainda, rasgado em nome de sua necessidade de conjunção com o que, necessário à arte e imediata e intrinsecamente à natureza, em nome do que, selvagem, está para além de qualquer imagem, figura e individualização. Sonhar, plasmar imagens, figurar, alavancar possibilidades de sentidos a serem rasgados para que o sem imagem nem figura nem sentido possa, de algum modo, comparecer, fantasmaticamente, pelo sonho.

Em Nietzsche, se toda arte é “interpretação de sonhos verazes”, é porque o sonho, com sua “bela aparência” em que “todas as formas nos falam, não [havendo] nada [nele] que seja indiferente e inútil”³⁴, não é

31 AGAMBEN, Giorgio. O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017. pgs. 11 e 17.

32 Id.Ibid. p. 12.

33 Ibid. p. 17.

34 NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 28.

apenas para ser interpretado, mas ele já se constitui, antes, como interpretação – a gerar efeitos – de algo que não podemos saber, uma obra produzida por um insondável do qual ela é também produtora e intérprete a ser interpretada. Sendo interpretação da vida, o sonho já é, para aquele que o realiza, um exercício para a vida, tornando-a, em suas inibições e iluminações, em seus infernos e prazeres, em seus terrores e alegrias, em toda a nossa “divina comédia da vida”³⁵, digna de ser vivida. Mesmo que retorne em série com imagens afins, tendo lugar apenas uma vez, ele só retorna de modo diferente, sendo sempre um acontecimento singular a gerar, dela, outras interpretações diferidas. Acontecimento que se dá em diferença a cada vez, o sonho é, a um só tempo, ambígua e paradoxalmente, interpretação de uma insensatez, ou seja, imagens e palavras de um impossível e, igualmente, rastro dele.

Enquanto, em Nietzsche, com seus jogos de aparência, tendo Homero como artista exemplar, mas dizendo respeito a todo e qualquer ser humano, o sonho está a serviço, sobretudo, da expressão simbólica da natureza a partir do efeito dela sobre nós, Freud, transformando radicalmente nossa relação com os sonhos, com nós mesmos e com o outro, irá trazê-lo para a dimensão da singularidade. Talvez a fórmula nietzschiana de o sonho ser “aparência da aparência”³⁶ possa valer para o criador da psicanálise, se a entendermos como aparência do vivido e de suas potencialidades; também nele, e sobretudo nele, o sonho é um exercício para a vida moderna, um exercício cujas interpretações ou associações a ele vinculadas são capazes de transformar o vivido, o que se vive e o que se viverá, já que entre o trabalho da vida em vigília e o trabalho da vida sonhada há uma linha que, atravessando-as, se dá desde as latências de ambas, transformando o que, muitas vezes eclode involuntariamente em, agora, voluntário. Levando em conta que o pensamento de Freud se baseia no conteúdo manifesto do sonho e no conteúdo latente que o trabalho da análise, pela interpretação, faz aparecer, sua descoberta básica que aqui me interessa usar é muito inventiva, apesar de, ao menos a princípio, ser muito simples em seu ponto de partida, de tão incorporadas que foram às nossas experiências; as três assertivas que diretamente me interessam poderiam ser resumidas em: 1) todos os sonhos expressam a

35 Id. Ibid. p. 29.

36 Ibid. p. 39.

realização de um desejo; 2) um sonho pode expressar a realização de um desejo sem qualquer disfarce; 3) quando há uma resistência, uma defesa ou uma censura interna da pessoa em aceitar seu desejo, um sonho expressa a realização de seu desejo através de um fenômeno de distorção a ser analisado para que se chegue ao desejo.

De que sonho se trata, entretanto, aqui, anunciado desde o começo desta fala? Que impossível se mostra na possibilidade específica de um sonho? Se, por ocasião do discurso de recebimento do Prêmio Adorno, em *Fichus*, Derrida afirma que “um sonho é também um lugar hospitaleiro à exigência de justiça”³⁷, de que justiça noturna se trata, aqui, então, no sonho hospitaleiro do impossível a querer transformar, com seu fantasma, o possível diurno, mesclando-os? Se, no mesmo texto a partir de um sonho de Benjamin, Derrida afirma que “a possibilidade do impossível pode ser apenas sonhada”³⁸, de que paradoxo se trata então em meu sonho, “nessa ressonância secreta de voz e palavras que estão à espera em nós” como ocorre em uma base ou um “fundo musical”³⁹? Digo de uma vez, repetindo o que certamente ficou implicitamente claro: trata-se de um sonho de amor. Aqui, a onirotografia ou a oniro poesia se confunde com uma onirerografia, uma onireropoesia, uma escrita ou uma poesia, um rastro, ou cinzas, do sonho amoroso. O sonho como hóspede do amor convocando à exigência de justiça. E, ainda, talvez tudo aqui não passe de uma “onirofilia” e de um poemerotismo no sentido mais forte que essas palavras possam ter.

Num dia qualquer de meados de 2016, tive um sonho. Ele foi rápido, simples e, para mim, bombástico: estávamos um de frente ao outro; subitamente, ela me diz “Puxa, eu gostaria tanto de ouvir você dizer que me ama”. Acordo sobressaltado, assustado, como se, acordando, no princípio houvesse o sonho. O sonho era demasiadamente nítido, claro, evidente, parecendo que, nele, não havia praticamente nada a ser interpretado. “Puxa” – e não Pucheu – era como ela, então, singularmente me chamava e, claro, que, na frase do sonho, pode haver um duplo sentido entre o apelido e a interjeição da expressão cotidiana. A única distorção, a revelar alguma

37 DERRIDA, Jacques. Discurso de Frankfurt. Tradução de Iraci D. Poleti. *Le Monde Diplomatique*, Especial. Janeiro de 2002. p. 6. file:///Users/albertopucheu/Downloads/101774292-Derrida-Jacques-Discurso-Premio-Adorno.pdf .

38 Id. *Ibid.* p. 3.

39 *Ibid.* p. 5.

resistência minha em aceitar o desejo que ali se manifestava, me parece ter sido a de, pelo processo de natureza primária do deslocamento, a frase não vir pela minha boca, mas pela boca dela. Fora isso, em sua brevidade intensiva, o sonho me pareceu, e ainda hoje me parece, totalmente literal.

Dizer da literalidade ou da nitidez ou da clareza de um sonho não é, entretanto, blasfemar a própria modernidade? Talvez alguns de vocês se lembrem de que, em certo momento de “O quarto duplo”, do livro *Pequenos poemas em prosa*, Baudelaire escreve: “Em relação ao sonho puro, à impressão não analisada, a arte definida, a arte positiva é uma blasfêmia”⁴⁰. Escapando da análise, da definição e da positividade, o “sonho puro”, na impressão que nos causa, se afasta igualmente de um possível, sustentando-se enquanto um impossível que enigmaticamente nos afeta; ainda é Baudelaire quem, em “O Convite à viagem”, de *Pequenos poemas em prosa*, estabelece a relação implícita entre o sonho e o impossível: “Sonhos! Sempre sonhos! E quanto mais ambiciosa e fina é a alma, tanto mais os sonhos a afastam do possível”⁴¹. Além disso, se Nietzsche diz que, com sua bela aparência, o sonho recobre, como o escudo de Aquiles, o mais terrível, se é uma proteção a recobrir o mortal, e se Freud afirma em uma nota de pé de página que “existe pelo menos um ponto cego em todo sonho no qual ele se torna insondável – um umbigo, por assim dizer, que é seu ponto de contato com o desconhecido”⁴², sou obrigado a me perguntar: qual o impossível deste sonho luminoso, qual o seu terrível, qual o seu “umbigo”? Por ela mesma, essa pergunta soa paradoxal, aporética e inviável, já que, se o “umbigo” é o ponto cego, insondável, desconhecido e ininterpretável, eu não teria acesso a ele, sendo ele mesmo inacessível e inapropriável. Apesar disto, diante da clareza do sonho, diante da irrefutabilidade lúcida do que ele apresenta, sou obrigado a pensar que o “umbigo” do sonho não está no sonho, mas fora dele, ou seja, sou obrigado a pensar que o “umbigo” do sonho é o real.

40 BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. IN: Charles Baudelaire; poesia e prosa. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p. 281

41 Id.Ibid. p. 297.

42 FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., vols. 4-5, pp. 39-649). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900). p. 145.

Desde a madrugada em que tive este sonho, foram os desdobramentos de minha vida que se tornaram para mim pontos cegos, insondáveis, fazendo-me permanecer dentro do desconhecido, do enigmático, do ambíguo, imerso no qual, apesar de tudo, tento aqui, enquanto o impossível me tenta, alguma tradução do impossível do amor, algo que venha de dentro do impossível, arrastando-o minimamente junto. Seja pela preservação de alguns de nossos segredos, seja porque o real é indescritível, seja pela irredutibilidade de uma relação amorosa ou por sua intraduzibilidade, não descreverei o que inesgotavelmente ocorreu e vem ocorrendo entre nós, mas esclareço que meu primeiro movimento foi tentar me trabalhar seguidamente para neutralizar o disparate que o sonho me havia imposto. Quando, talvez, eu estava conseguindo realizar tal proeza – e nessas horas a vida é certamente incerta e fartamente desconhecida –, um pouco mais de um mês depois, em conversa por *inbox* sobre coisas de uma entrevista que havíamos feito com Annita Costa Malufe, de cujos poemas falei aqui no último encontro, ela e eu começamos a fazer um poema conjuntamente, o tal mencionado no começo deste texto, o que, junto com o sonho, é o disparador desta turbulência e êxtases amorosos... Não preciso dizer que, com o poema, a tentativa de não dar ouvidos ao sonho, ou de esquecê-lo, minando seu efeito sobre mim, acabou indo por água abaixo. Deu-se, então, uma cisão e, nela, uma decisão.

Termino deixando com vocês o poema, salientando que o gesto intenso e transformador do poema está em sua escrita conjunta, ou seja, antes em sua enunciação do que em qualquer sentido que possa lhe ser atribuído:

em off

muitas coisas são ditas em off
muitas coisas em off são ditas nos bares
quando se toma no chope a amizade
na amizade muitas coisas são ditas
em off coisas das quais os poemas são rastros
como são rastros as coisas ditas em off
em meio à amizade e ao chope
são rastros dos rastros da vida a vida

selvagem em rastro rastreando
e se deixando rastrear se deixando
farejar por um bicho que levanta seu focinho
cheirando no vento cheirando uma força
maior no vento cheirando vida no vento cheirando
esse bicho com o focinho ao vento esse poeta-
bicho coisas que não teríamos como saber
ao ler um poema senão cheirando no vento
do poema como um bicho mas que no bar
em off são meio que ditas entreditas
interditas que vazam pela amizade no calor
dos corações compartilhados interditando
a interdição vazando em off
escolhendo dizer escolhendo deixar
vazar escolhendo deixar vazar
diretamente ou quase com medo
de que não dizendo ainda assim
vazasse como uma das táticas de sobrevivência
mais extremas escolhendo deixar vazar
por cuidado vazando sem escolha
sem poder escolher desconcertando vazando
sem querer por descuido vazando
na vazante no calor quente da hora
da amizade quando o sangue corre de um corpo
a outro corpo pelas vozes vermelhas
que falam umas com as outras
as vozes do que no calor quente
e vermelho do sangue da amizade é dito
em off de corpo a corpo a amizade
sendo bebida em goles e vazando
e transbordando os copos os corpos
neste ofício do calor que não diz
apenas o preparo do poema seu antes
sua motivação sua dor mas que
por fora do poema em off com outro poema
inimaginável com outro poema em off

que não se sabe nem se quer poema
com um poema com um não poema se fazendo
de uma veia a outra de uma veia dos olhos
a outra de um nervo a outro de um olhar
a outro de uma dor doída a outra doída
e ainda por doer e ainda por dizer
na alegria do chope a voz o possível
do corpo que vaza em off um poema
em off vazando sem que se saiba poema
um off do poema uma voz em off
por fora do poema mostrando na amizade
o poema em off a voz vermelha dizendo
em off marcada pelo sangue dizendo
doando seu sangue em transfusão
aos corpos entregues à amizade
a transfusão do sangue a transfusão
da voz a transfusão dos corpos
a voz dizendo em off o que não era
para ser dito há uma voz que não está
no poema nem por trás do poema há uma voz
antes uma dor escrever uma dor
escutando o delírio escutando os fantasmas
da voz escutando as vozes dos fantasmas
que circulam por dentro e por fora
da cabeça no cômodo no apartamento
que sequestram o corpo escrever
para não sucumbir a essas vozes para
aprender a conversar com elas
a beber com elas num bar escrever
escutando uma dor uma voz caindo
próxima ao chão no poema como estar
mais próximo ao chão
corpos entregues
uma marca indecifrável
pelo sangue em off ali
doendo pela voz marcada

fora do dito
do poema ali quase
dizendo uma fragilidade
estar mais próxima estar rente
ao chão corpo a corpo encontrando
uma linguagem da precariedade ali
há algo que não está dito
nas bordas das palavras
algo transborda uma dor vaza
pelo chão rastros de uma entrega
à beira dos dedos
nas mãos entre um copo e outro
um corpo e outro algo que não cabe
no poema o não dito na saliva
entorna entre uma escuta aberta
de olhos e mãos e ouvidos
que se encontram tentando alcançar
em um poema
aquilo que ficou de fora
do poema o fora do poema dizendo
de sua mãe em off dizendo
da difícil relação com sua mãe
dizendo dos fins-de-semana
da mãe passados em quarto escuro da mãe
sem sair do quarto escuro nos fins-de-semana
depois da semana de trabalho da semana
em que trabalhava antes e depois
de passar os fins-de-semana em depressão
no quarto escuro vendo filmes sem sair do quarto
escuro da mãe em off da mãe
que teve de abandonar seu apartamento
como um despejado abandona o em que mora
a mãe despejada de seu apartamento despejada
de sua lucidez despejada dos nomes despejada
do nome da filha despejada da filha
enquanto a filha acompanha o despejo

da mãe em off despejando a mãe no poema
sem dizer no poema que o poema
trata da mãe como se a mãe faltasse
no poema em que poderia estar ou como se
no poema a mãe estivesse pela falta
como diz a voz quente e vermelha
em off ao tomar um chope em amizade
despejando a história que falta
da mãe doando mesmo essa história
o fantasma da mãe os fantasmas
da mãe em off por fora e por dentro do poema
na transfusão do sangue na transfusão
da voz na transfusão dos corpos
na transfusão da amizade na transfusão
da conversa no bar quando se toma
no chope a amizade em que o dito
em off pode se fazer quer se fazer
se faz muitas vezes e mais em off
como foi em off no calor da amizade
bebida no chope na transfusão do sangue
na transfusão dos corpos na transfusão
da voz que ele me contou que escreveu
seu livro para se aproximar do pai
usando as referências do pai
os cantores de quem o pai gostava
as histórias de que o pai gostava
querendo fazer um livro fácil
apenas para o pai gostar
afinal all i need is love
de fato todo mundo gostou do livro
é preciso dizer menos o pai
e o livro não serviu absolutamente
nada para o fim desejado
o livro jamais o aproximou do pai
que nem o leu do começo
ao fim mas ele mesmo que tenha sido

despejado do pai continua escrevendo
livros e contando essas histórias em off
quase presenças que comovem quase
ausências que fazem mover
com falta de palavras
ou com o que vaza
do corpo que transborda do corpo
a saliva o sangue o rubor no rosto
transbordando do corpo as mãos gesticulando
no ar o cabelo gesticulando no ar a pele
gesticulando no ar o vermelho da pele o sangue
voando com os cabelos no ar
vozes se entrelaçando na saliva
a saliva se entrelaçando na saliva
a transfusão da saliva nas línguas
a transfusão das línguas nas vozes
entreditas rastros de vozes a vida
vazada na boca vazada na língua
vazada na saliva vazada em off
espalhada por aí pelos cantos do sofá
pelas cadeiras e mesas dos bares perdida
em off gesticulando no ar o que fica
interdito o corpo a beira dos dedos
os pés inquietos no chão o que não fica
no poema antes e depois do poema a vida
no sangue a transfusão de corpos
rastros de vozes a vida vazada
na boca a vida vazando em um gole entre
um gole e outro a vida despejada
em cada copo uma vida que cai
na saliva no estômago uma vida irrigando
órgãos veias músculos transbordando o corpo
saindo pelas mãos pelos pés rastejando
entre os corpos ali entre os pés inquietos
sob a mesa a vida desaguando
corpos rastejantes entre os pés a saliva

despejada caindo
no chão vazando pelos corpos o calor
das palavras que tentam ser ditas
em off vazando pelos copos
o suor das palavras não ditas das palavras
guardadas na caixa de ressonância
do corpo por dentro da caixa torácica guardadas
nas veias pulsando ali dentro as veias
explodindo as palavras não ditas o corpo
ao vivo em convulsão um atentado no corpo
um terrorista dentro do corpo uma bomba explodindo
no corpo o corpo de dentro explodindo
as palavras não ditas no corpo o corpo
sem saber se digerindo se tendo um refluxo
o corpo explodindo sem saber com a explosão
de palavras o corpo falando para fora do corpo
um sobressalto do corpo um corpo sem tática
um corpo sem defesa um corpo desconcertado
sem saber exatamente um corpo explodindo
uma força sem saber explodindo
pólvora fagulha estilhaço o corpo
uma força explodindo
o suor das palavras não ditas
impregnando a escuta o corpo tentando estar
atento os olhos bem abertos sobre a mesa
um barulho interminável conversas cruzadas
vozes entrelaçadas no estômago um ruído
por todos os lados a impossibilidade
de ouvir atentamente os olhos bem abertos os ouvidos
tentando escutar há um copo quebrando
um chope sendo derramado
no corpo a roupa molhada o calor
secando a roupa molhada no corpo
com o passar das horas enquanto as salivas
se derramam entre outro copo e mais outro
e outro corpo vozes por todos os lados

antes e depois entre os olhares trocados
outras vozes ainda
por todos os lados o que fica
de fora do poema além
do fim aquém do começo
em off ruídos que vazam
ausências que se encontram
interditas vozes que se encontram
no escuro o amor a impossibilidade
de dizer como dizer um gesto de amor
no calor dos corações compartilhados
brindar a amizade a conta gotas brindar
o amor em um poema
como se derramasse devagar
a entrega entredita que a amizade deixa
vazar em off escolhendo dizer
sobre a mesa a vida colocada em jogo
em cada gole que cai em cada boca
o gosto da sua vida na minha boca o gosto
da minha vida na sua adentrando
o seu corpo vazando pelos poros
os ruídos inaudíveis como dizer
como se em um texto como se em um ensaio
como se em notas esquecidas como se
em uma carta dissimulada como se em uma conversa
em off entre amigos como se em uma declaração
amorosa como se em uma confissão
como se fosse possível como se quase
fosse possível dizer o que não está
em off o risco de dizer a vida em jogo em off
a vida que acontece em off as vidas
entregues à possibilidade de cair
em um poema as vidas despejadas
vozes derramadas no corpo
do poema nas fraturas dos pés
dos versos vozes interditas na falta

corpos transpiram a amizade no encontro
da impossibilidade de dizer na tentativa
de dizer como dizer como em uma possibilidade
de um gesto de amor derramado
devagar entre mãos que se encontram
na distância entre mãos que se tocam
entre mãos que se deixam perdidas
em mãos alheias que se deixam
esquecidas no calor no sangue
à beira de
mover a beira
à beira de apagar à beira de riscar
algumas palavras à beira de dizer
são duas ou quatro mãos ali
são mais muito mais ali são muitos fantasmas
ali e aqui no suor das palavras
não ditas tentando alcançar aqueles pés
inquietaos no chão as vozes em off
as vidas tomadas
em off as histórias que não chegaram
em um poema em off a vida que lateja
na falta as vozes inaudíveis pelo chão
rastros de uma entrega
à beira dos dedos
corações compartilhados nas mãos entre um espaço
vazio e outro entre as palavras um corpo e outro algo que não cabe
no poema um gesto de amor
as palavras entregues
interditando a palavra em off
a amizade entregada o amor entregue
interditando o não dito
dito em off

APÊNDICE

ÉDIPO REI: APORIA, ENIGMA, PARADIGMA

Logo após Tirésias revelar ser Édipo o assassino procurado pela morte de Laio, o coro, no verso 485, diz, em tradução de Trajano Vieira: “Aporia: dizer o quê?” (Sófocles, 2007, p. 60). Diante do quê, a contragosto, se mostra, diante do mais inquietante ou do terrível, que não se pode aceitar nem refutar, diante do quê, apesar da necessidade, não se consegue dizer, ou só se o diz pela falta, eis o coro, desarticulado em um impasse diante de uma vida, a vida do personagem Édipo. Se, como diria Derrida em *Morada*, a literatura poderia ser pensada como “*o nome sem a coisa*” (Derrida, 2004, p.13), a poesia, ao menos a grega, ao menos como a interpretada desde a interrogação do coro, parece colocar sua ênfase na aporia da coisa sem o nome. Na tragédia, o coro indica pensar que a experiência da vida do personagem Édipo é a que mais precisaria ser dita, mas é ela mesma que não permite que se encontre, na abertura da passagem, uma saída para dizê-la, gerando o impasse afirmado, que oblitera qualquer possibilidade de encontrar palavras para dizê-la, apesar de ser nessa direção que ele – o coro – tenta ir. Dizer, portanto, a impossibilidade de dizer a força que, estando ali, se manifesta sem nenhum escamoteamento. Diante da vida singular do personagem, mais afetado por ela do que por todo o resto, dizer a impossibilidade de dizer a vida que violenta, fazer, desde a exclamação abissal sem palavras em relação à vida, apenas a pergunta sobre o que dizer: “dizer o quê?”. Essa exclamação disfarçada, que, anônima, diante da virulência da vida, repele o poder de dizer, dita, apenas, no caso, por uma pergunta sobre o quê dizer como modo de proximidade – ainda – possível com o espanto, o coro chama de aporia.

A articulação entre poesia e aporia não é antiga apenas na tragédia, mas, a partir dela, igualmente, na filosofia, sendo exatamente o que faz com que, de certo modo, poesia e filosofia sejam o mesmo. Seguindo Platão, que, no *Teeteto*, havia escrito ser o espanto a origem da filosofia, Aristóteles, na *Metafísica*, faz uma colocação decisiva, que, desde então,

não será mais esquecida: “Através do espanto, pois, tanto agora como desde a primeira vez, os homens começaram a filosofar [...]. Mas aquele que se espanta e se encontra sem caminhos [em aporia] reconhece sua ignorância. Por conseguinte, o filômito é, de certo modo, filósofo: pois o mito é composto do admirável, e com ele concorda e nele repousa” (Aristóteles, *Metafísica*, A2, 982b, 12 a 19 – tradução minha). Há, pelo menos, três assertivas em tal passagem. A primeira, inteiramente platônica: a de que, para haver filosofia, tem de haver espanto, pois é através dele que, desde sua origem até sempre que ela existir, a cada vez, inevitavelmente, a filosofia se faz; na segunda, para a sorte de todos nós, indo além do Platão citado, uma breve explicação de quando o espanto se dá: o espanto se instaura quando, imersos na aporia, imersos no impasse, imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza; por fim, é exatamente o compartilhar dessa experiência do impasse e da ignorância, o compartilhar, portanto, da aporia, que faz com que o filósofo e o poeta, de alguma maneira, sejam o mesmo, já que, tanto no poético quanto no filosófico, há a intensidade constitutiva do espantoso ou do admirável, confundida, agora, com a da aporia.

Enquanto negação de todo e qualquer sentido determinado que possa aparecer, a aporia mostra que o sentido é um aparecimento ocorrido pela passagem que por ele se dá a ver, que o sentido é uma saída derivada do impasse no qual o sentido é sempre fundado e que, enquanto ignorância, enquanto um não-saber, enquanto um não saber dizer, enquanto um não saber dizer senão pela pergunta sobre, na impossibilidade, o que dizer, o constitui inapelavelmente como exclamação. Para um poeta (no caso, Sófocles) e para um filósofo (no caso, Aristóteles) gregos, isso é de fato o mais espantoso, sendo o poeta e o filósofo, por isso mesmo, pelo fato de não abrirem mão de tal experiência, de certo modo, o mesmo. Parece ser esse paradoxo que Holderlin quis manifestar ao afirmar, em “O significado da tragédia”, presente em *Reflexões*, que “No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que é originário, o fundo velado de toda natureza pode-se apresentar” (HOLDERLIN, 1994, p.63). Com o não-saber que a caracteriza, com a “fraqueza”, a “não eficácia” ou a “insignificância” do “=

0” do signo pela qual o originário ou o “fundo velado de toda natureza” se apresenta, a aporia é, assim, o pré-filosófico da filosofia, a herança poética que jamais permitirá esse novo desdobramento da poesia – a filosofia – se afastar completamente de sua proveniência. Poderia ser dito que a aporia é a origem poética da filosofia em nascimento, que se confunde com sua origem filosófica em sua determinação filosófico-poética.

Se, como salientado, o coro designa a dimensão da tragédia pelo impasse aporético que ela faz vir à tona sem que dele – impasse – possamos nos livrar, nos versos 1193-1194, o mesmo coro afirma, dessa vez para Édipo: “És paradigma –/ o teu demônio é paradigma, Édipo” (SÓFOCLES, 2007, p.98). Como ler a respectiva tragédia a partir dos diversos paradigmas da aporia que nela podemos encontrar? E, mais, como ler a tragédia a partir do que poderia ser chamado de a aporia como o paradigma dos paradigmas? Cabe-me aqui deixar a indicação dessas perguntas sem, pela falta de tempo, investigá-las a fundo. É certo, entretanto, que, não sem motivos, calcada em todo o mito da tragédia, mas respaldada diretamente pelo verso 980-981-982 (em que Jocasta diz ao rei “Não te amedronte o enlace com tua mãe/ pois muitos já dormiram com a mãe/ [notar a beleza do enjambement da tradução fiel de Trajano Vieira] em sonhos. Quem um fato assim iguala/ a nada faz sua vida bem mais fácil”) (SÓFOCLES, 2007, p.84), a interpretação de Édipo Rei que para nós, nascidos no século XX, se tornou hegemônica foi certamente a freudiana. Pautada pelo “complexo nuclear das neuroses” em nome do qual, via o romance familiar em que Édipo mata o pai e casa com a mãe, via a triangulação em que se trifurcam os caminhos de Édipo, Laio e Jocasta, nela, nessa interpretação, “o filho não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade” (FREUD, 1976, p.154). De tanta pregnância, tal interpretação freudiana instaurou um dos mitos mais acatados da modernidade, chegando até mesmo ao belíssimo rock “*The end*”, de Jim Morrison, em versão arrebatadora do *The Doors*. Não fosse o tempo, teria prazer em mostrar o vídeo e em ler a letra para vocês.

Por outro lado, ao menos desde a versão de Sêneca da tragédia, escrita no primeiro século de nossa era, há uma espécie de revolta das cinzas da Esfinge (supostamente) derrotada; na tradução portuguesa, de Ricardo Duarte, logo no começo, pode-se ler:

Nem à Esfinge, que entrelaçava as palavras em frases obscuras,
fugi: os cruentos lábios desse vate nefando suportei
e o solo embranquecido pelos ossos dispersos;
quando, do alto da caverna, já prestes a lançar-se sobre a presa,
ela preparava as asas e, agitando o açoite da cauda
ao jeito de um leão feroz, proferia ameaças,
reclamei-lhe o enigma: soou horrível sobre mim,
rangeram as suas mandíbulas e, impacientando-se com a demora,
ela as rochas arrancou com as garras, enquanto esperava
pelas minhas vísceras;
o nó das palavras da sorte e os dolos enlaçados
e o funesto enigma da fera alada resolvi.

[para si próprio]

Porque, tarde demais, fazes agora, insensato, votos de morte?
Tiveste oportunidade de morrer. Este cetro é uma recompensa
pela tua glória

e pela Esfinge derrotada este salário te é dado./ *[para todos]*

Aquelas, aquelas cinzas sinistras do monstro astucioso
revoltam-se contra nós, aquela peste que eu destruí
arruína agora Tebas

(SÊNECA, 2012, p.15-16).

Como motivo explícito, em Sêneca, da ruína de Tebas, a revolta das cinzas da Esfinge parece dar voz ao retorno do que foi recalcado na interpretação freudiana e antecipar em milênios a abordagem agambeniana, ou, então, borgeamente falando, a interpretação de Agamben faz saltar à vista os dois ou três versos de Sêneca que, sem ela, certamente não seriam tão perceptíveis.

Além da presença estratégica de referências ao episódio da Esfinge no começo (v. 36) e no encerramento da tragédia pela mais do que famosa fala do coro, inúmeras interpretações de Édipo rei, sobretudo de artistas, vão na direção da importância decisiva do episódio entre Édipo e a Esfinge: para citar poucos exemplos dos últimos séculos, o quadro de Ingres, de 1808, o de Gustav Moreau, de 1864 e o de Francis Bacon, de 1983, além do poema de Kaváfis (publicado pela primeira vez em 1896, na revista Kosmos, da Alexandria) e do soneto de Jorge Luis Borges, pu-

blicado em 1964, em *O outro, o mesmo*, priorizam, como o que há para ser decisivamente pensado e recriado da tragédia, a relação entre Édipo e a Esfinge, não a triangulação familiar. Ainda poderia ser lembrada a frase enigmática da Esfinge, quando Édipo tenta matá-la, no filme *Édipo Rei*, de 1967, de Pasolini: “É inútil: o abismo a que me empurras está dentro de ti”. Igualmente nessa tradição do privilégio da relação com a Esfinge, ou, via Sêneca, desde uma retomada do retorno da revolta das “cinzas sinistras do monstro astucioso”, se insere Giorgio Agamben, que, em seu “Édipo e a Esfinge”, na parte final de *Estâncias*, ao afirmar que a tragédia coloca o problema original de toda significação, salienta que o episódio com a Esfinge, ainda que aludido rapidamente na tragédia, “deveria ter importância essencial para os gregos” (AGAMBEN, 2007, p.221). A partir da leitura agambeniana da tragédia, que antecede a colocação do livro seguinte, que afirma que “a ausência de via (a aporia) é a única experiência possível para o homem” [AGAMBEN, 2005, p.39], já escrevi, entretanto, o quarto e longo capítulo (com mais de 50 páginas) do livro *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*, não desejando voltar agora à abordagem lá realizada.

Dentre os múltiplos caminhos de leituras existentes, ter-se-iam, então, ao menos, esses dois paradigmas de interpretações de *Édipo Rei*: o da trifurcação dos caminhos entre o pai, a mãe e o filho e o que, assumindo a tragédia como uma encenação do *logos*, teria os “caminhos [que] se trifurcam” na encruzilhada enigmática entre Édipo/a Esfinge/o *logos*. O paradigma aporético da tragédia se manifesta, também, pelo fato, necessário de ser assinalado, de Édipo se dizer, no verso 291, o “investigador de todo *lógos*”¹, ou seja, de uma ponta a outra da tragédia, a investigação do *lógos* se mostra como paradigma aporético de interpretação da tragédia, especialmente porque não apenas Édipo investiga todo *lógos*, mas por ser, sobretudo, o *lógos* que investiga, ainda mais, Édipo. Como uma investigação do *lógos* que investiga a investigação de Édipo, talvez se possa ler a tragédia a partir dos diversos paradigmas da aporia que nela se pode encontrar e de, como dito, lê-la a partir do que poderia ser chamado de a aporia como o paradigma dos paradigmas. Em *A comunidade que vem*, a respeito do paradigma, Agamben afirma: “Em qualquer que seja o âm-

1 Aqui, a tradução de Trajano Vieira é: “Examino toda hipótese” (SÓFOCLES, 2007, p.50).

bito, ele faz valer a sua força; o que caracteriza o exemplo é que ele vale para todos os casos do mesmo gênero e, ao mesmo tempo, está incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre outras, que está, porém, no lugar de cada uma delas, vale por todas. Por um lado, todo exemplo é tratado, de fato, como um caso particular real; por outro, fica entendido que ele não pode valer na sua particularidade. Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, por assim dizer, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade. Daí a pregnância do termo que em grego exprime o exemplo: para-deigma, aquilo que se mostra ao lado. Já que o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio em que se desdobra a sua vida inqualificável e inesquecível. Somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o *ser-dito*” (Agamben, 2013, p.18). Em tal passagem, dizer ser na linguagem que se dá a vida que, desde sua singularidade, acaba por valer por todas as outras é o mesmo que dizer que o dito dessa vida exemplar resguarda exatamente seu espaço vazio e inqualificável, sua ausência total de qualidades, a não propriedade manifestada pelo dito que, exatamente por isso, se torna aporeticamente paradigmático.

Uma das maneiras que se tem de sinalizar o paradigma aporético que emerge desde o vazio inqualificável e sem propriedades é ler um dos modos de como Édipo se coloca como o “signo insignificante” de que falava Holderlin, o signo ineficaz, o signo “= 0”, a permitir, por ele, o originário do “fundo velado de toda natureza” se apresentar em sua fragilidade. A tragédia começa no asseguramento épico de seu personagem principal ser colocado indubitavelmente como o áristos, o melhor: se já em Corinto, ele era visto como o “máximo na polis”, no verso 8, é dito “Édipo, cujo nome pan-aclamam”, para em seguida ser comparado a um deus (no v. 33), ainda que seja clarificado que não o seja, mas, “quase igual a um deus” (v. 46), é chamado de *próton*, o primeiro, de *kratiston*, o mais poderoso (ou, na tradução de Trajano Vieira, Senhor supremo), de *ariston* (v. 46), o melhor entre os melhores, de sóter, salvador, o que tem a distinção extrema (v. 1204), alguém que ao máximo chegou em Tebas (v. 1381) etc etc etc. Ao longo do texto, as pistas de sua metamorfose vão sendo dadas: Édipo se dá conta de ser “grande e mínimo” (v. 1083), Tiré-

sias lhe diz que “ninguém conhecerá um desmoronamento pior que o teu” e que “o dia de hoje te expõe à luz e anula”.

Chegando ao fim da tragédia, a peripécia do destino de Édipo se revela em enigma para todos, em enigma, diga-se, que, de várias maneiras, está presente desde o começo do texto: ele é aquele, então, que, no revés da vida, vai do primeiro, do melhor, do mais sábio, do mais poderoso, do salvador, do quase igual a um deus, do a quem coube a distinção extrema, de quem chegou ao máximo em Tebas, de rei a cidadão banido, a mendigo, ao que nada sabe, ao infeliz, ao vil, ao todo-nódoa, ao mais terrível, ao para quem a vida é um horror, ao mais triste, ao com mais dor, ao com mais agruras, àquele a quem a vida pesa demasiadamente com desgraça e mais desgraça, ao que tem a “sina má: pena apenas”, ao maldito-mor, ao mais odioso face aos deuses, ao pan-infeliz, ao mais abominável entre os homens, ao que conhece o pior... Indo do melhor ao pior dos homens, do mais sábio ao mais ignorante, Édipo é o excesso de uma vida que, capaz de mostrar sua carência maior, revela o mais aporético, o signo desmesurado de uma vida que vai do mais significativo ao mais insignificante, do mais eficaz ao mais ineficaz, do extremo de sua afirmação ao “= 0”, para, desde sua fragilidade maior, ser o paradigma por excelência do “fundo velado de toda natureza”. Acerca desse paradoxo, ainda que colocando a ênfase no outro polo, Sófocles chegará a uma de suas formulações mais perfeitas ao fazer, no verso 393 de Édipo em Colono, Édipo perguntar sobre si em mais uma indagação que disfarça uma exclamação aporética ou se torna a maneira possível de dizê-la quando não se sabe mais o quê dizer: “Me fiz alguém ao me tornar ninguém?” (SÓFOCLES, 2005, p.46).

Em *Amores e outras imagens*, Filóstrato escreveu, com pertinência, que “não faltam oráculos a Tebas” (FILÓSTRATO, 2012, p.28), dando a entender, implicitamente, com isso que toda a vida de Édipo está enredada na força de diversos vínculos com os oráculos: o do representante de Apolo a Laio, o da expectativa de Laio ao ir a Delfos, o que ele mesmo ouviu quando vai ao templo de Apolo, o escutado por Creonte quando enviado pelo próprio rei. Mas, enquanto o primeiro oráculo proferido a Laio e o com mesmo teor proferido posteriormente a Édipo asseguram desde seu nascimento o parricídio e o matrimônio incestuoso, é o enigma da Esfinge – e não os oráculos – que o leva diretamente ao ápice heroico do encontro, com todas as suas consequências, entre o saber e o poder e,

portanto, à queda maior. O enigma persistente da Esfinge assegura que se trata, para repetir o que Édipo diz a Tirésias sem entendê-lo, de uma compreensão do *lógos* que se manifesta de modo obscuro, sem saída, trazendo o impossível, enquanto impossível, para o campo do possível, em uma palavra, do *lógos* entendido como aporia.

Pela aporia ser o paradigma por excelência revelado nessa tragédia em que o mais excessivo é “= 0”, por Édipo ter de assumir o todo de sua vida na contrariedade tensiva de seus extremos, pelo personagem transitar de uma tragédia a outra na reversibilidade do alguém que se torna ninguém e do ninguém que se torna alguém, mantendo-nos a cada momento nesse ponto intervalar de indiscernibilidade, a atemporalidade de Édipo Rei para se resguardar nesse enigma ou nessa aporia que mais nos concerne, nisso que, na semana passada, na abertura do IV Seminário Internacional Escrita: Linguagem e Pensamento, organizado em Brasília por Piero Eyben, aqui presente, Jean-Luc Nancy chamou de “abrir a aporia”, ou seja, de permanecer, não na busca nem na espera de uma solução, jamais na saída em retirada da aporia, mas na perenidade do que se mantém aberto.

Para essa abertura aporética, é certo que eu preciso da poesia, pedindo licença a vocês para terminar esta breve apresentação com um poema, “Édipo e o enigma” (PUCHEU, 2013, p.82):

Sim, Borges, é certo que sejamos
Édipo: um dia tudo se revela
à nossa frente e toda vida mostra-se
em um instante o que jamais pensamos
ser. O que éramos já não somos, somos
o que jamais imaginamos ser.
O íntimo se torna estranho, o estranho
se torna o em que nos transformamos, juntos
o que seremos e o que temos sido
nos aniquila e só nos resta o exílio.
Nunca houve nenhum enigma, Borges,
a decifrar, mas sempre o mesmo enigma,
o de sermos a esfinge que tentamos,
incautos, sem proveito, assassinar.

QUE PORRA É ESSA

QUE PORRA É ESSA - POESIA?

- AESCHYLUS. *Prometheus Bound*. Translated by Herbert Weir Smyth. Perseus Project: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0010>.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. IN: *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. “Funes, o memorioso”. IN: *Ficções. In: Obras Completas, I*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1998.
- DELEUZE, Gille e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques e FERRARIS, Maurizio. *A taste for the secret*. Translated from French and Italian by Giacomo Donis. Edited by Giacomo Donis and David Webb. Malden: Blackwell Publishers, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* IN: *Points de Suspension; entretiens*. Paris: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Istrice 2. Ick bünn all hier*. Entretien avec Maurizio Ferraris. IN: *Points de Suspension; entretiens*. Paris: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão postal; de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- EYBEN, Piero. “Porta fantasmática”. IN: <http://apaneutheneon.blogspot.com.br/>.
- LOANDA, Fernando Ferreira. Entrevista com Fernando Ferreira de Loanda, por Alberto Pucheu e Sergio Cohn. Revista Azougue, número 8, abril de 2003. p. 38-41.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves (org.). *Hinos homéricos*. Tradução, notas e estudo/Edvanda Bonavina da Rosa... [et.al.]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

- SERRA, Ordep (org.). *Hino homérico IV; a Hermes*. Tradução, introdução, estudo e notas Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva; da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Veira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FILMOGRAFIA:

- FATHY, Safaa. *D'ailleurs*. Com Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy.

DE CAPIVARAS, BOIS, POVO, DOMÉSTICAS, LEÕES, SERPENTES, LAGARTOS, POETAS, BUGIOS, GALINHAS E OUTROS ANIMAIS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico “Blog Intermédias”, <http://www.intermedias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, no dia 18 de fevereiro de 2008. Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e Mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998 (p.65-76). (Collection Arts & Esthétique)
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Revista do Departamento de Psicologia, da Universidade Federal Fluminense, vol.18 no.1 Niterói Jan./Junho 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer; o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto; o homem e o animal*. Tradução de André Dias e Ana Bigotte Vieira. Lisboa: Edições 70, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- ALEXANDRE, António Franco. *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Um boi vê os homens”. In: *Claro enigma. IN: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.
- ANTIFONTE. *Antifonte; testemunhos, fragmentos, discursos*. Tradução de Luis Felipe Bellintani Ribeiro. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- BERGER, John. *Why look at animals. IN: About looking*. University of Massachusetts, 1980. p. 1-26.
- BRAVO, Álvaro Fernández. *Desenjaular o animal humano*. Tradução de Maria Esther Maciel. IN: *pensar/escrever; o animal; ensaios de zopoética e biopolítica*. Organização de Maria Esther Maciel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. IN: A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (José Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Paulo Sérgio Pinheiro, Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari e Rosa Maria Cardoso da Cunha). *Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade*. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 2).
- DEBORD, Guy. *All the King's men*. Tradução Emiliano Aquino. No blog “poiesis trabalho & cultura” <http://emilianoaquino.blogspot.com.br/2008/01/all-kings-men.html>.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain; volume I (2001-2002)*. Paris: Éditions Galilée, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain; volume II (2002-2003)*. Paris: Éditions Galilée, 2010.
- DICKINSON, Emily. *Poemas de Emily Dickinson*. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.
- FERRARI, Lilian e PINHEIRO, Diogo. *Ponto de vista, mesclagem e contra-factualidade; da narrativa cotidiana a um poema de Drummond*. Periódico Idioma, número 27, 2º. semestre de 2014. UERJ: Instituto de Letras; Centro Filológico Clóvis Monteiro.
- FIGUEIREDO, João Baptista. *Exclusivo: fala Figueiredo*. Entrevista a Getúlio Bittencourt e Haroldo Cerqueira Lima. Folha de São Paulo. 5 de abril de 1978.

- FIGUEIREDO, João Baptista. *Privatizar é tarefa difícil*. Entrevista a Getúlio Bittencourt e Haroldo Cerqueira Lima. Folha de São Paulo. 6 de abril de 1978.
- FRÓES, Leonardo. *A Fábula da Cebola*. Entrevista cedida a Alberto Pucheu, Ricardo Lima & Sérgio Cohn. Revista *Azougue* n. 8. São Paulo: Azougue Editorial, abril de 2003.
- FRÓES, Leonardo. *Chinês com sono*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- FRÓES, Leonardo. *Vertigens; obra reunida (1968-1998)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIORGI, Gabriel. *A vida imprópria. Histórias de Matadouros*. Tradução de Thiago Braga. In: *Pensar/escrever o animal; ensaios de zoopoética e biopolítica* (Organização de Maria Esther Maciel). Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- HEGEL, G.W.F. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio (1830)*. Tradução por José Machado com a colaboração de Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997.
- JARDIM, Lauro. *Bolsonaro versus militantes*. Com Thiago Prado e Guilherme amado. Radar on-line, blog da revista Veja: <http://veja.abril.com.br/blog/radar-on-line/congresso/bolsonaro-versus-militantes/>.
- KEHL, Maria Rita. "Tortura e sintoma social". IN: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Organizado por Edson Teles e Vladimir Safatle. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LAWRENCE, D.H. *alguma poesia*. Seleção, tradução, introdução de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1991. Edição bilíngue.
- LAWRENCE, D.H. *Poemas de D.H. Lawrence; Edição bilíngue do centenário*. Seleção, tradução e introdução de Leonardo Fróes. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- LAWRENCE, D.H. e BLAKE, William. *Tudo que vive é sagrado*. Seleção, tradução e ensaios Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2001. Edição bilíngue.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale II*. Paris: Plon, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1977.
- LOPES, Iriny. *O ex-ministro e a senzala*. <http://inesc.org.br/noticias/noticias-gerais/2011/abril/o-ex-ministro-e-a-senzala>.
- LLORED, Patrick. *Jacques Derrida; politique et éthiqu de l'animalité*. Mons: Les Editions Sils Maria asbl, 2012.
- MAGALHÃES, Luiz Ernesto. *Uma capivara estressada, que só baixa a guarda ao ouvir versos de Fernando Pessoa e Drummond; ambientalista só consegue medicar animal após declamar poemas*. Matéria postada às 20:26 do dia 28/11/2014, no jornal O Globo online [http://oglobo.globo.com/rio/uma-capivara-estressada-que-so-baixa-guarda-ao-ouvir-versos-de-fernando-pessoa-drummond-1469416714694167?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O+Globo]
- MEIRELES, Cecilia. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MICHAUD, Ginette. *On a serpentine note. In: Demenageries; thinking 90f0 animals after Derrida*. Edited by Anne Emmanuelle Berger and Marta Segarra. New York: Rodopi, 2011.
- MCCLURE, Michael. *A nova visão; de Blake aos beats*. Tradução de Daniel bueno, Luiza Leite e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- NETTO, Delfim. Entrevista ao programa Canal Livre, da TV Bandeirantes, no dia 4/3/2011. <https://youtube.com/watch?v=b-gC3llF8xk>.
- PESSOA, Fernando. *Aforismos e afins*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013.
- PHILLIPS, Adam. *The Beast in the Nursery*. New York: Pantheon Books , 1998.
- RILKE, Rainer Maria. "A pantera". *IN: Coisas e anjos de Rilke*. Tradução Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROSA, João Guimarães. "Conversa de bois". *IN: Sagarana. IN: Ficção completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- THOUREAU, Henry D. *Walden; ou a vida nos bosques (inculi "A desobediência civil")*. Tradução Astrid Cabral. São Paulo: Editora Aquariana, 2001.

UEXKÜLL, Jakob von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus próprios mundos; Doutrina dos significados*. Tradução de Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d.

Jornal do Brasil. *ONG critica Delfim Netto por comparar domésticas a animais*. Dia 06/04/2011. <http://www.jb.com.br/pais/noticias/2011/04/06/ong-critica-delfim-netto-por-comparar-domesticas-a-animais/>.

POESIA, FILOSOFIA, POLÍTICA

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALEXANDER, Elizabeth. "Praise song for the day". <http://www.poetry-foundation.org/poem/182812>. 20/01/2009.

ALEXANDER, Elizabeth. "Praise song for the day". 20/01/2009.

<https://www.youtube.com/watch?v=y7eH7U3vCLQ>

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro 1 (alfa), 982b, 12 a 19 (Perseus, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0051%3Abook%3D1%3Asection%3D982b>).

ASSIS, Machado. *O ideal do crítico*. IN: Machado de Assis; obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1086. Volume III.

CAMPOS, Mateus. *Decisão da ABL de não publicar poesia surpreende o setor; nenhum livro publicado no ano passado agradou à comissão julgadora da Academia*. *Jornal O Globo*, 23/06/2015 (<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/decisao-da-abl-de-nao-premiar-poesia-surpreende-setor-16522651>).

DEBORD, Guy. *All the king's men*. IN: *Internationale Situationniste 1958-1969*. Texte intégral des 12 numéros de la revue. Edition augmentée. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997. Publicado originalmente na

- revista Internacional Situacionista (nº 8, janeiro de 1963, p. 29-33). Tradução de Emiliano Aquino. (<http://emilianoaquino.blogspot.com.br/2008/01/all-kings-men.html>).
- DERRIDA, Jacques. Morada. Tradução de Silvina Lopes Rodrigues. Porto: Edições Vendaval, 2004.
- DERRIDA, Jacques. Morada. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.
- DOLHNIKOFF, Luiz. A acanhada Produção Literária Contemporânea; Mauricio Salles Vasconcelos conversa sobre crítica e literatura brasileira contemporânea. Revista Sibila, <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/670-ha-um-controle-da-inventividade-por-par-te-da-critica>. Acesso realizado em 25 de agosto de 2009.
- FRANCHETTI, Paulo. O roubo do silêncio, de Marcos Siscar. Portal Cronópios, <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=4260>. Texto postado em 25/10/2009.
- HANSEN, João Adolfo. Entrevista inserida na matéria realizada por Maurício Santana Dias, intitulada, Poesia pós-cabralina; críticos apontam os poetas que representam balizas para a poesia brasileira futura, no caderno Mais, da Folha de São Paulo, do dia 17/10/1999.
- HOLDERLIN. Reflexões. Tradução de Marcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- MELO, Tarso. Poemas 1999-2014. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.
- OBAMA, BARACK. The President and First Lady at the White House Poetry Workshop. Vídeo publicado no Youtube pela Casa Branca em 17 de abril de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=0wb-RNn-kKY>.
- OSORIO, Luiz Camilo. “É tanta coisa que não cabe aqui; como dar conta da urência política e social sem perder a dinâmica experimental da arte e de sua complexidade formal”. IN:Revista Cult, número 207, ano 18, novembro de 2015. Dossiê “Do conceito ao gesto; o pensamento brasileiro nas artes visuais”, organizado por Cláudio Oliveira e Renato Rezende. p.47-51.
- NYE, Naomi Shihab. “Cartas que meu ‘presi’ não vai enviar”. Tradução de Ivan Justen Santana. <http://ossurtado.blogspot.com.br/2010/07/mais-um-da-naomi.html>.
- NYE, Naomi Shihab. “Letters my prez is not sending”. <https://www.youtube.com/watch?v=wdXOYOfwFRQ>.

- PÉCORA, Alcir. O Inconfessável: Escrever Não É Preciso. Texto postado no Portal de Literatura e Arte Cronópios em 13/10/2005 e acessado em 13/10/2008.
- RUANE, Michael E. The Inaugural Poet; selection provides civil rights symmetry. Washington Post, 18 de dezembro de 2008 (<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/12/17/AR2008121702027.html?wpisrc=newsletter&wpisrc=newsletter&wpisrc=newsletter>).
- SÉNECA. Édipo. Tradução de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto e Centro de Estudos Clássicos, 2012.
- SIMON, Iumna Maria. Situação de sítio. Revista Novos Estudos. CE-BRAP. No.82. São Paulo, novembro de 2008.
- SIMON, Iumna Maria. Condenados à tradição; o que fizeram com a poesia brasileira. Revista Piauí, 61, outubro de 2011. p. 82-86.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. Situação da poesia hoje. Jornal Rascunho, agosto de 2008 (<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/situacao-da-poesia-hoje/>).
- SÓFOCLES. Édipo Rei. Tradução de Trajano Veira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POR ENTRE VERSO E PROSA

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. "O fim do poema". Tradução de Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p.42-149.
- AGAMBEN, Giorgio. "O fim do pensamento". Tradução Alberto Pucheu. *IN: Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura), da UFRJ. "A poesia brasileira e seus entornos interventivos". Ano IX, número 11, 2004. p.157-159.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte; um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. "A potência do pensamento". Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Revista do Departamento de Psicologia. UFE, vol.18 no.1 Niterói Jan./June 2006. p.1-7.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução por Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. Tradução Vinicius Nicastro Honesko, revisão Fernando L. Nicastro Honesko. Ouro Preto: UFOP–Tessitura, 2008. Revista ARTEFILOSOFIA, número 4, janeiro de 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. “Beleza cadente”. Tradução de Luiz Guilherme Barbosa. Revisão da tradução de Gabriela Cavalheiro. *IN: Polichinelo, revista literária. Poéticas da transgressão*, Belém, número 15, janeiro de 2014. p.128-129.
- AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento; ensaios e conferências*. Tradução de António Guerreiro, revisão da tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. “Do livro à tela. O antes e o depois do livro”. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Revista Diálogos Mediterrânicos, **número 9 – Dezembro/2015**, www.dialogosmediterranicos.com.br.
- AGAMBEN, Giorgio. “As lembranças, por favor não”. Entrevista de Giorgio Agamben dada a Roberto Andreotti e Frederico de Melis. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Blog Flanagens (<http://flanagens.blogspot.com.br/2016/01/as-lembrancas-por-favor-nao.html>).
- AGAMBEN, Giorgio. “Acredito na ligação entre poesia e filosofia”. Entrevista de Giorgio Agamben a Antonio Gnoli, publicada no dia 15/05/2016 no site “Diritti Globali”, disponível em <http://www.dirittiglobali.it/2016/05/84776/>). Tradução Vinicius N. Honesko, postada em 15/05/2016, no blog Flanagens, disponível em <http://flanagens.blogspot.com.br/2016/05/acredito-na-ligacao-entre-filosofia-e.html>.
- AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo, 2017.
- ALFERI, Pierre. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991.
- ALFERI, Pierre. “Rumo à prosa; on the way to prose”. Tradução Masé Lemos e Paula Glenadel. *IN: Alea*, periódico do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da UFRJ. Rio de Janeiro, volume 15/2, julho-dezembro 2013. p. 423-427.
- AZEVEDO, Carlito. “Entrevista: Carlito Azevedo/ El primer crujido del hielo”. *Kriller 71*. Disponível em <http://kriller71.blogspot.com/search>

- ch/label/Carlito%20Azevedo. Originalmente em espanhol.
- BLANCHOT, Maurice. “A interrupção”. IN: *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Gerra Neto. Revisão técnica de Jean Robert Weissaupt. São Paulo: Editora Escuta, 2001. v.1.
- CAMPOS, Augusto de. *mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo; cinema II*. Tradução e Eloisa de Araujo ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. Tradução de Sonia Branco e Lúcia Ramos Monteiro. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Brindis di reciénvellido; la oratória del hombre confuso*. Acessado em fevereiro de 2008, no link <http://www.elortiba.org/macedonio.html>.
- GARRAMUÑO, Florencia. “O passo de prosa na poesia contemporânea”. IN: *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014 (Coleção Entrecríticas, org. Paloma Vidal).
- IELPO, Rodrigo. *O gesto poético*. IN: *O duplo estado da poesia*. Organizado por Susana Scramim, Marcos Siscar e Alberto Pucheu. São Paulo: Editora Iluminuras, 2015. p.89-100.
- LEMOS, Masé. “Pierre Alferi e Marcos Siscar: da prosa para o verso, do verso para prosa”. XII Congresso Internacional da ABRALIC. *Centro, Centros – Ética, Estética*. 18 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil.
- LEMOS, Masé. “Carlito Azevedo e Marcos Siscar: entre prosa e poesia, crise e saídas. IN: *Teoria, poesia, crítica*”. Organização Susana Scramim, Daniel Link, Italo Moriconi. Rio de Janeiro: 7 Letras. p.231-258.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- MARTINS, Hércio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Portugal: Edições Vendaval, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2006.

- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *Arquivada; do senciante e do sentido*. Tradução Marcia Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras e Editorial Quadrata, 2014.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. (Primeira edição).
- SISCAR, Marcos. “Figuras da prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”. *IN:O duplo estado da poesia*. Organizado por Susana Scramim, Marcos Siscar e Alberto Pucheu. São Paulo: Editora Iluminuras, 2015. p.28-40.
- SISCAR, Marcos. “O *tombeau* das vanguardas: ‘a pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”. *IN:Alea*, Rio de Janeiro, volume 16-2, p.421-443. julho/dez

QUANDO NÃO ESTOU POR PERTO DE ANNITA COSTA MALUFE

- CHAMARELLI, Maurício Gutierrez. “Poema como se começo”. *IN:Alegorias da poesia*. Organização Piero Eyben. São Paulo: Editora Horizonte, 2014. p.35-72.
- GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MALUFE, Annita Costa. *fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2004.
- MALUFE, Annita Costa. *nesta cidade abaixo de teus olhos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2007.
- MALUFE, Annita Costa. *Como se caísse devagar*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MALUFE, Annita Costa. *Quando não estou por perto*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

ALGUNS MOTIVOS PELOS QUAIS NÃO CONSIGO FUGIR DOS POEMAS DE LUIZ MIGUEL NAVA

- CHAR, René. *Les compagnons dans le jardin*. *In:La Parole em archipel*. *In:Oeuvres completes*. Introduction de Jean Roudaut. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, 1983.

- NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios Reunidos*. Prefácio de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.
- _____. *Há Uma Espécie de Asma Mental, em que Sufoco*. IN: *Relâmpago; revista de poesia*. Número 1, 10/97. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d'Água Editores, 1997. p. 9-14.
- _____. *O Livro de Samuel*. IN: *Relâmpago; revista de poesia*. Número 16, 04/2005. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, 2005. p. 11-25.
- _____. *Poesia Completa 1979-1994*. Prefácio de Fernando Pinto do Amaral, organização e posfácio de Gastão Cruz. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- PONGE, Francis. *Texte sur l'électricité*. In: *Le grand recueil; lyres*. Paris: Gallimard, 1961. p.143-182.
- SYLVESTER, David.. *Entrevistas com Francis Bacon; a brutalidade dos fatos*. Tradução Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosc&Naify Edições, 1998.

EU, VOCÊ, NÓS, O OUTRO - O AMOR

- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos [Homo Sacer, IV, 2]*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Livraria Franciso Alves Editora, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa [O spleen de Paris]*. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. IN: Charles Baudelaire; poesia e prosa. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Morada*. Tradução Carla Rodrigues e Flavia Trocoli. Florianópolis: Ed. UFSC, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal; de Sócrates a Freud e além*. Tradução de Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

- DERRIDA, Jacques. “Escolher sua herança”. *IN: De que amanhã: diálogo / Jacques Derrida; Elizabeth Roudinesco*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004. P. 9-31.
- DERRIDA, Jacques. *Discurso de Frankfurt*. Tradução de Iraci D. Poleti. *Le Monde Diplomatique*, Especial. Janeiro de 2002. p. 6. file:///Users/albertopucheu/Downloads/101774292-Derrida-Jacques-Discurso-Premio-Adorno.pdf.
- DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Entrevista realizada por Nikhil Padgaonkar, em 17 de março de 1997. (<http://mural.uv.es/mibosa/DerridaInterview2.htm>).
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *Ulysse gramophone; deux mots pour Joyce*. Paris: Galilée, 1987.
- DERRIDA, Jacques. “Sur les traces de la philosophie”. Entrevista concedida a Christian Descamps, publicada em 31 de janeiro de 1982, no *Le Monde*, e, depois, em, *Entretiens avec Le Monde, I*, Philosophies. Paris: La Découverte/Le Monde, 1984.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos; a poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., vols. 4-5, pp. 39-649). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).
- GROSSMAN, Evelyne. *Corpos sensíveis; para além da diferença dos sexos*. Tradução Ana Kiffer. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
- LACAN, Jacques. *O seminário; livro 8; a transferência*. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. Revisão de Romildo do Rêgo Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Friedrich Nietzsche – Paul Rée – Lou von Salomé Correspondance*. Traduzido do alemão por Ole Hansen-Love e Jean Lacoste. Paris: Quadrige Puf, 2001.

PLATÃO. *Fedro*. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0173%3Atext%3DPhaedrus%3Asection%3D253c>.

PLATÃO. *Phèdre; suivi de La pharmacie de Platon*. Traduction par Luc Brisson. Paris: Flammarion, 1989.

SEVENANT, Ann Van. “*L’amour à cette égard*”. IN: *Europe; revue littéraire mensuelle*. 82e. année, número 901, maio de 2004. p. 140-162.

FILMOGRAFIA:

DELEUZE, Gilles. *L’abécédaire de Gilles Deleuze*. Avec Claire Parinet. Produzido e realizado por Pierre-André Boutang. Paris: Editions Monparnasse, 2004.

Derrida. dirigido por Amy Ziering Kofman e por Kirby Dick, 2002.

D’ailleurs. Dirigido por Safaa Fathi

ÉDIPO REI: APORIA, ENIGMA, PARADIGMA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história; destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Livro 1 (alfa), 982b, 12 a 19 (Perseus, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0051%3Abook%3D1%3Asection%3D982b>).

DERRIDA, Jacques. *Morada*. Tradução de Silvina Lopes Rodrigues. Porto: Edições Vendaval, 2004.

FILÓSTRATO. *Amores e outras imagens*. Trad. Por Rosângela S. de Sousa Amato. São Paulo: Editora Hedra, 2012. Coleção Bial.

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I)*. ESB. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XI.

HOLDERLIN. *Reflexões*. Tradução de Marcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

- PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.
- PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.
- SÉNECA. Édipo. Tradução de Ricardo Duarte. Lisboa: Artefacto e Centro de Estudos Clássicos, 2012.
- SÓFOCLES. Édipo em Colono. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. Tradução de Trajano Veira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

