

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FALE – Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Guilherme Cunha Ribeiro

## **A MORTE CONTINUAMENTE NA BOCA**

Tradução poética de 18 sonetos, contendo um estudo sobre a morte e sua  
meditação na obra de Jacques Roubaud.

Belo Horizonte

2023

Guilherme Cunha Ribeiro

## **A MORTE CONTINUAMENTE NA BOCA**

Tradução poética de 18 sonetos, contendo um estudo sobre a morte e sua meditação na obra de Jacques Roubaud.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Tradução

**Orientadora:** Maria Juliana Gambogi Teixeira

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2023

R853.Yr-m      Ribeiro, Guilherme Cunha.  
A morte continuamente na boca [manuscrito] : tradução poética de 18 sonetos, contendo um estudo sobre a morte e sua meditação na obra de Jacques Roubaud / Guilherme Cunha Ribeiro. – 2023.  
1 recurso online (262 f. : il., p&b.) : pdf.

Orientadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 252-258.

Anexos: f. 259-262.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Roubaud, Jacques, 1932- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia francesa – Traduções para o português – Teses. 3. Tradução e interpretação – Teses. 4. Poesia devocional francesa – História e crítica – Teses. 5. Morte na literatura – Teses. 6. Meditação na literatura – Teses. I. Teixeira, Maria Juliana Gambogi. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 841.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *A MORTE CONTINUAMENTE NA BOCA: Tradução poética de 18 sonetos, contendo um estudo sobre a morte e sua meditação na obra de Jacques Roubaud*, de autoria do Mestrando GUILHERME CUNHA RIBEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Juliana Gambogi Teixeira - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores - UFPR

Belo Horizonte, 30 de junho de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira, Professora do Magistério Superior**, em 01/07/2023, às 09:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Gontijo Flores, Usuário Externo**, em 03/07/2023, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sergio Alcides Pereira do Amaral, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2023, às 15:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 07/07/2023, às 12:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2406385** e o código CRC **96F30B2C**.

## AGRADECIMENTOS

A solidão natural das incursões no mundo acadêmico promete poucas e raras alegrias a quem se decide a encetá-las; mas, quando acontecem, elas são intensas e duradouras. Estas linhas não teriam existido sem o encontro com minha orientadora, Professora Juliana Gambogi, a quem elas devem grande parte de seus eventuais acertos e todo o amadurecimento intelectual de uma personalidade como a minha, às vezes inclinada demais aos arroubos, às intuições, a certa indisciplina.

O encontro com o poeta, tradutor, crítico literário e professor Sérgio Alcides também foi decisivo. Não posso deixar de agradecê-lo por ter aceito ler estas tantas páginas em meio ao tafurário cotidiano – e também por aquelas aulas na pós-graduação, que nos faziam pensar, sem as quais esta dissertação não teria sido possível. E com o poeta, tradutor, professor e xará Guilherme Gontijo Flores, exemplo (impressionantemente) incansável de tradutor para a minha geração, por sua leitura precisa, generosa e animada. À tradutora e professora Lia Miranda, por ter aceito ler estas tantas páginas nos bastidores com a sua leitura cuidadosa e indispensável. Certamente me lembrarei daquela sexta-feira de um 30 de junho – da grande alegria do diálogo.

Recordo ainda outras pessoas que fizeram parte da minha formação com a menção à professora Sabrina Sedlmayer, cuja generosidade me deu um primeiro empurrão para a vida do pensamento.

Mando este abraço escrito aos meus amigos – e também à minha família. Agradeço especialmente ao apoio que sempre me deu minha mãe; e ao Gabriel, ἀδελφός, o mais jovem leitor de Homero, minha constante referência ao escrever estas páginas. Não posso deixar de dedicar esta dissertação ao meu pai, Frederico Ribeiro, que me apareceu em sonho quando estava para defendê-la, querendo com isso dizer algo.

Quando penso em Pedro, não posso deixar de citar estes versos: “prisma de poliedro / com toda a luz de Pedro”. Talvez Cummings tenha razão: “*Out of the lies of no / Rises a truth of yes*”.

Esta dissertação teve o apoio da CAPES, por meio de bolsa do Programa de Excelência Acadêmica. Deve a ela sua existência.

Um agradecimento a mais às pessoas que construíram e constroem a esperança da Universidade Pública brasileira.



## RESUMO

Esta dissertação propõe uma tradução poética de 18 sonetos da série intitulada *Square des Blancs-Manteaux*, que integra o livro *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel* (1999) do poeta francês Jacques Roubaud. A fim de alcançar o aspecto poético da tradução, a forma é a categoria que baliza sua prática e organiza as escolhas do tradutor. Essa concepção dialoga principalmente com as formulações de Haroldo de Campos, em ensaios publicados em 1967 e 1987, sobre “isomorfismo” e “paramorfismo”. Acompanha a tradução um estudo da tópica, já tradicional na história da filosofia e da poesia, da meditação da morte. Com ele, se pretende mostrar a ligação íntima que existe entre esses sonetos da virada do s. XX e a tradição da poesia devocional francesa, representada sobretudo pelos nomes de Jean du Clicquet de Flammermont (?) e Jean de Sponde (1557-1595). A recuperação dessa tópica estaciona brevemente em momentos-chave: o helenismo antigo e a meditação na perspectiva das filosofias do bem viver (estoicismo, epicurismo etc.); o modo como esta forma de meditação é incorporada pelas correntes cristãs; suas formulações estéticas e doutrinárias no período que circunda o Renascimento, com ênfase nos temas macabros e na poesia do *ubi sunt* e da vaidade. A longa corrente permite ver as repetições e as metamorfoses do tema em Jacques Roubaud. Em sua obra, o acento recai na imanência de um mundo sem qualquer tipo de além ou esperança de encontro, em que o nada, essência da morte, constitui o campo de transcendência vazia do sujeito, mergulhado na inevitabilidade da ausência. Desse modo, sobressaem nesses poemas a paródia, o comentário irônico, a inversão e o deslocamento de sentido, o uso de padrões semânticos acumulativos e circulares e, sobretudo, a atitude resignada. Eles metamorfoseiam a tradição, de veio tradicionalmente cristão, da afirmação da morte como verdadeira vida. Em paralelo, se mantém um gosto acentuado pela pesquisa formal, se concentrando num maneirismo da forma. É recorrente a imagem de efeito visual, a sedução do som e o uso da ordenação em série como princípio constitutivo dos próprios poemas – aspecto importante das práticas meditativas. Contudo, em destaque no cerne dessa conversa está a entranha do que caracteriza a meditação transposta em poema: a dramatização de si e consigo mesmo.

**Palavras-chave:** Jacques Roubaud; poesia devocional; poesia francesa; meditação; tradução poética.



## RESUME

Cette étude propose une traduction poétique de 18 sonnets de la série intitulée *Square des Blancs-Manteaux* qui intègre le livre *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel* (1999) du poète français Jacques Roubaud. Ayant le but d'atteindre l'aspect poétique de la traduction, c'est la forme la catégorie qui soutient cette pratique et qui organise les choix du traducteur. Cette conception établit un intense dialogue avec les formulations de Haroldo de Campos, dans des essais publiés en 1967 et 1987, portant sur l'« isomorphisme » et le « paramorphisme » de la traduction. L'accompagne une étude de la topique déjà traditionnelle, en histoire et de la philosophie et de la poésie, de la méditation de la mort. Elle a pour but de montrer la connexion intime qui s'établit entre ces sonnets du tournant du XX siècle et la tradition de la poésie dévotionnelle française, qui y est représentée notamment à travers les noms de Jean du Clicquet de Flammermont (?) et Jean de Sponde (1557-1595). La récupération de cette topique s'arrête brièvement sur des moments-clés : l'hellénisme ancien et la méditation sous la perspective des philosophies du bien vivre (le stoïcisme, l'épicurisme etc.) ; la façon par laquelle cette forme de méditation est incorporée aux courants chrétiens ; les formes esthétiques et doctrinaires qu'elle acquiert autour de la Renaissance, ayant compte notamment du thème macabre et de la poésie de l'*ubi sunt* et de la vanité. Cette longue chaîne permet de voir les métamorphoses et les répétitions de ce thème dans l'œuvre de Jacques Roubaud. Ce qu'on accentue, c'est l'immanence d'un monde sans aucun type d'au-delà ni d'espoir de rencontre, où le néant, essence de la mort, est le champ d'une transcendance vide du sujet, lequel se voit immergé dans l'inévitabilité de l'absence. Sur ce fond, ressortent de ces poèmes la parodie, le commentaire ironique, l'inversion, le déplacement de sens, la récurrence de certains donnés sémantiques accumulatives ou d'aspect circulaire et surtout l'attitude de résignation. Ils élaborent une métamorphose de la tradition, dont la veine est traditionnellement chrétienne, pour laquelle la mort serait la vraie vie. En même temps, l'auteur maintient un goût accentué de la recherche formelle qui se concentre sur un maniérisme de la forme. Sont récurrents l'image à effet visuel, la séduction sonore, l'emploi de l'ordination en série comme principe constitutif des poèmes eux-mêmes – important aspect des pratiques de la méditation en général. Pourtant, au sein même de cette discussion, on arrive à ce qui constitue l'acte de méditation transposé en poème : la dramatisation de soi et avec soi-même.

**Mots-clés** : Jacques Roubaud; poésie dévotionnelle; poésie française; méditation; traduction poétique.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – A <i>Dança Macabra</i> de Guyot Marchant.....	p. 125
FIGURA 2 – Ilustração d’ <i>O Triunfo da morte</i> , de Petrarca.....	p. 126
FIGURA 3 – Jacente macabro do s. XVI.....	p. 126
FIGURA 4 – <i>Alegoria da morte: “In ictu oculi”</i> , Juan De Valdéz Leal (1672).....	p. 129
FIGURA 5 – <i>Vanitas</i> de Philippe De Champaigne (S. XVI).....	p. 130
FIGURA 6 – <i>Vanitas</i> de Pieter Claesz (1630).....	p. 130
FIGURA 7 – <i>A Morte e a Moça</i> , de Hans Baldung (c. 1518-1520).....	p. 197

## SUMÁRIO

<b>1. FUGINDO DO MINOTAURO, OU UMA INTRODUÇÃO EM FORMA DE FRAGMENTOS.....</b>	<b>12</b>
<b>2. SQUARE DOS BLANCS-MANTEAUX – JACQUES ROUBAUD.....</b>	<b>38</b>
The Entrance .....	38
The Description.....	40
The Division .....	42
The Causes.....	44
The Effects .....	46
The Subject .....	48
The Adjuvant.....	50
The Contrary .....	52
The Comparisons.....	54
The Names .....	56
The Testimonies.....	58
The Taste of our Meditation .....	60
The Complaint .....	62
The Wish.....	64
The Confession.....	66
The Petition and Enforcement .....	68
The Assurance or Confidence .....	70
The Thanksgiving .....	72
<b>NOTAS E COMENTÁRIOS .....</b>	<b>74</b>
The Entrance .....	74
The Division .....	75
The Causes e The Effects .....	75
The Subject .....	76
The Adjuvant.....	76
The Contrary .....	77
The Comparisons.....	77
The Testimonies.....	77
The Complaint .....	78
The Confession.....	78
The Thanksgiving .....	79
<b>3. MEDITAR A MEDITAÇÃO .....</b>	<b>80</b>
3.1. As tradições da meditação.....	80
3.2. A conversa interrompida entre Pierre Hadot e Michel Foucault .....	83

3.2.1. Cuidar de si ou superar-se? .....	88
3.2.2. Do eu em obras ao eu no cosmo .....	97
3.3. Definições da meditação .....	110
<b>4. DAS MEDITAÇÕES À MEDITAÇÃO: A POESIA DEVOCIONAL FRANCESA E O TRATADO DE J. HALL.....</b>	<b>116</b>
4.1. A meditação da morte cristã .....	116
4.2. “Let's talk of graves, of worms, and epitaphs” .....	120
4.2.1. Ver com os olhos da mente .....	133
4.3. A meditação de Joseph Hall .....	137
4.4. De um passo a outro: protocolos de Hall e Roubaud .....	148
4.5. As máscaras do tempo, ou “To have gathered from the air a live tradition” .....	157
4.5.1. The Entrance .....	163
4.5.2. The Testimonies .....	173
4.5.3. Máscaras, empréstimos, fraturas .....	178
<b>5. A MEDITAÇÃO EM JACQUES ROUBAUD .....</b>	<b>186</b>
5.1. Breve percurso da meditação na obra de Roubaud.....	190
5.2. Square des Blancs-Manteaux .....	202
5.2.1. No labirinto da língua.....	209
5.2.2. Duplos e paralelismos.....	223
5.2.3. A ordem meditativa.....	233
5.2.4. A vontade de morrer .....	240
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – O CAMINHO DE ORFEU.....</b>	<b>246</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>249</b>
De Jacques Roubaud .....	249
Sobre Jacques Roubaud.....	249
Sobre a poesia devocional ou da meditação, de língua francesa e inglesa .....	250
Bibliografia geral.....	251
<b>ANEXO A – TRADUÇÃO DE UMA PROSA DE <i>LA PLURALITE DES MONDES DE LEWIS</i>.....</b>	<b>256</b>

## 1. FUGINDO DO MINOTAURO, OU UMA INTRODUÇÃO EM FORMA DE FRAGMENTOS

[...] *ita Daedalus implet/innumeras errore vias* [...] (Ovídio, *Metamorfoses*, Livro VIII)

A entrada do Labirinto é imediatamente um dos seus centros, ou melhor, não sabemos mais se existe um centro, o que é um centro. De todos os lados, as galerias obscuras partem, emaranham-se com outras que vêm não se sabe de onde, que vão talvez a parte alguma. [...]. Única escolha que nos resta, penetramos nesta galeria de preferência àquela, sem saber onde poderão conduzir-nos nem se nos levarão eternamente a esta mesma encruzilhada, ou a uma outra que seria exatamente igual.

(Cornelius Castoriadis)

**No labirinto da hipótese.** Quando começavam a me obcecar esses assuntos de que trato, não tinha nenhuma clareza da tese a ser defendida – eu apenas intuía certas hipóteses, que perseguia em ritmo obstinado. Como conta o mito, eu me perdera no labirinto do Minotauro, e todas as entradas e passagens se embaralhavam e se confundiam diante de mim. Só me restava perseguir, incansável, o magro fio dessas hipóteses e torcer para não encontrar nenhuma besta violenta e insofismável demais. Ao fim do estranho percurso, contudo, ainda não posso dizer que esteja a salvo ou finalmente tenha encontrado a saída.

Olhando retrospectivamente, me parece um tanto absurdo ou ligeiramente fantástico o ponto de partida desse trabalho. A princípio, uma série de traduções se transformou em um estudo crítico de mais fôlego sobre essa estranha palavra, “meditação”. Eu imaginava descobrir, com os trabalhos de Louis Martz e Terence Cave, uma espécie de veio inexplorado, uma via comunicante que parecia ligar uma série de tempos históricos e tradições poéticas distintas. E essa estranha palavra, cada vez que se oferecia escrita nos textos que estava lendo, parecia iluminar-se e aclarar uma parte do caminho escuro. Mas esses vagalumes, assim que nos aproximávamos deles, ou eles se moviam a ponto de eu não poder encerrá-los com minhas mãos ou se desfaziam no ar como pó. E ora o caminho se tornava mais e mais escuro, pois, tendo tido a impressão ilusória da luz, a escuridão se adensava em seu retorno – ora os pontos iluminados não eram bem aqueles que desenhavam uma saída, e eu me embrenhava em outros caminhos inesperados. Vivi, então, o que se pode chamar a resistência das hipóteses.

Por essa época, elas resumiam-se em alguns postulados. A primeira série deles era de ordem histórica. Consistia em afirmar que haveria, entre os quinhentos e seiscentos, em muitos dos reinos que formavam a Europa Central, como a França e a Inglaterra, uma tradição que se poderia chamar, sem mais, de “poesia da meditação”. Ela teria se inspirado nos tratados devotos e devocionais escritos durante o século e se basearia em certas formas discursivas e temas constantes. Essas hipóteses me levaram a conhecer poetas pouco lidos no Brasil (e mesmo na França), apesar de ter de fazê-lo como podia, em fac-símiles e primeiras edições precárias

retiradas de bancos de dados da internet, como os da Biblioteca Nacional da França (sistema *Gallica*). Foi uma grande oportunidade para conhecer a poesia “científica” e “metafísica” de Guy le Fèvre de la Boderie (1541-1590), os poemas paradoxais de Marin le Saulx (?-?), a morbidez de Jean-Baptiste Chassignet (1571?-1635?), os sonetos e estâncias de Jean de Sponde (1557-1595), Jean du Clicquet de Flammermont (?), os de Jean de la Ceppède (?-1624) e os do desconhecido e extraordinário Jean de Gallaup de Chasteuil (1555-1598). Ainda pude, com sorte, passar alguns meses lendo os livros mais conhecidos de Agrippa d’Aubigné (1552-1630), Pierre de Ronsard (1524-1585) e Joachim du Bellay (1522-1560). Nesse processo, a afirmação de uma “poesia da meditação” aos moldes da que fora considerada nos países de língua inglesa, sobretudo quanto à obra de John Donne<sup>1</sup>, me parecia uma hipótese cada vez mais difícil de ser sustentada, à falta de traços materiais, que, como no caso de Donne, permitissem uma ligação direta entre o discurso religioso e a fabricação do poema<sup>2</sup>. Consecutivamente, os trabalhos de Cave (1969) e Rigolot (2002), um sustentando a hipótese de uma “poesia devocional”, e não mais meditativa; outro, a de uma “Musa Cristã”, pensada a partir do título de um livro de poemas de Pierre Poupou, me convenciam mais. De um ponto de vista histórico, eles permitiam uma descrição mais acurada do fato de que, a partir de um certo momento e em certos círculos literários, como o de Douai, investe-se num discurso poético marcadamente religioso, em muitos aspectos aparentado às pretensões da Contrarreforma e do Concílio de Trento, como resposta às derivas católicas ou protestantes e a um tempo tido por repleto de seitas e heresias, no limite incréu<sup>3</sup>. Não era uma atitude do espírito, mas um objetivo extraliterário o que primava sobre aqueles poemas. Fundamentalmente, a meditação era ferramenta da devoção, e não o contrário. Desse modo, uma primeira passagem tinha sido fechada.

Uma segunda série de hipóteses consistia em afirmar certa característica trans-histórica da meditação, na esteira daquelas primeiras impressões deixadas por uma “poesia da meditação”. L. Martz, aliás, afirmava esse fato claramente na introdução a sua antologia de poetas da meditação de língua inglesa (e me permito citar esse trecho, que será retomado mais uma vez nos próximos capítulos):

[O poema meditativo] é um tipo de poema que ocorre em vários períodos da história do mundo; mas, para o século dezessete, basta dizer que o poema meditativo é aquele que traz em si uma relação próxima com a prática da meditação religiosa daquela era. A relação é mostrada pela ação interna do próprio poema, na medida em que a alma ou mente se engaja em atos de dramatização interior. O falante acusa a si mesmo; fala com Deus dentro de si mesmo; ele se aproxima do amor de Deus por meio da memória, do

<sup>1</sup> Cf. DE MARTINI, Marcus. Introdução. In: DONNE, John. *Poesia religiosa*. Antologia. Marcus de Martini (org. e trad.). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

<sup>2</sup> Considere-se ainda o fato de a formação e as leituras de Donne, como salienta T. S. Eliot, serem em grande parte baseadas em textos doutrinários e polêmicas da época. Cf. ELIOT, *The varieties of metaphysical poetry*, 2007, p. 716-718.

<sup>3</sup> A esse respeito, é esclarecedor o aviso ao leitor de Guy le Fèvre de la Boderie (1541-1590) em sua *Encyclic des secrets de l'éternité* (1570).

entendimento e da vontade; ele vê, ouve, cheira, prova e toca por meio da imaginação as cenas da vida de Cristo como elas são representadas num palco interno, mental (MARTZ, 1963, p. 19, minha trad.).

Essa afirmação me colocava diante do dilema de Eliot, se posso chamá-lo assim. Em sua série de aulas sobre a poesia metafísica inglesa, em 1933, o autor de *The waste land* formulava o problema de buscar uma definição mínima do que fosse o adjetivo “metafísico”, que já se tinha consolidado para caracterizar um conjunto de poetas dos setecentos: Donne, Crashaw, Herbert etc. Mas a simples deriva de sentido entre uma acepção restrita ou ampla do termo tornava o problema quase inabordável. Se me permitem, cito uma extensa passagem de Eliot, mas somente porque ela me parece essencial para abordar as relações entre crítica e história literária:

Eu não sei se pude chegar perto de uma definição de poesia metafísica. Comecei apontando para o fato de que o termo tem dois significados, e ambos precisam ser assimilados, mas eles não se encaixam; ele significa a geração dos poetas entre Donne e Cowley, embora opiniões sobre poetas individuais menores possam variar; e também significa um tipo de poesia não necessariamente restrito a esse período. Eu procedi à simples asserção de que eu encontro algo de comum entre esses poetas setecentistas, ou alguns deles, e tais poetas como Laforgue e Corbière; se você não concorda com esse ponto, então tudo que disse até aqui é inútil. Note que a diferença entre os dois sentidos de “poesia metafísica” não é uma simples diferença de extensão e intenção (ELIOT, 2007, p. 750. Minha trad.).

Nesse longo trecho, Eliot sintetiza o problema da relação entre passado e presente na crítica literária. De um lado, a leitura que encara certo fenômeno como tipo a ser avaliado em vários tempos históricos, passível portanto de cortá-los em certa direção e estabelecer relações exteriores a seu contexto histórico. Esta leitura se reclama de uma compreensão trans-histórica do poema e fundamenta seu ponto de vista numa teoria dos gêneros literários. O tipo é uma espécie de subgênero, com traços e temática mais ou menos constantes, o que o torna capaz de ser encontrado aqui e lá e assim estabelecer uma trama de relações entre esses múltiplos objetos. De outro lado, a leitura que pretende uma circunscrição histórica de certo fenômeno particularizado, como a “geração dos poetas entre Donne e Crashaw”, a qual, escapando de uma visada fundada na mobilidade temporal do observador, obtém uma delimitação contextual dos fenômenos, com maior ou menor grau de acerto. Trata-se então de uma empreitada próxima à do historiador, pautada por uma recusa essencial a tudo que se aproxime de um anacronismo teórico. Esta leitura, portanto, faz parte da metodologia e da teoria das ciências históricas. Descrito desse modo, vê-se como o dilema de Eliot permanece (e deve permanecer enquanto houver crítica literária) atual. Encontramo-lo, no Brasil, na frutífera discussão que se teve em torno da existência ou não de um período Barroco, opondo as escolas que se desenvolvem a partir das teses de João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, de um lado, e as que se desenvolvem a partir das teses de Haroldo de Campos e Affonso Ávila, entre outros. Neste último caso, poetas

que enxergam tudo a partir da visada sincrônica, preocupando-se mais com a visada trans-histórica que permite estabelecer e criar relações de tempos distintos. Já naquele, professores cujo objetivo último é evitar os anacronismos de todo jeito e construir uma hermenêutica baseada nos dados contextuais, tomando partido de textos de doutrina poética, política, teológica ou filosófica que permitam ler melhor certos pontos das obras literárias que analisam. A polêmica do Barroco é, assim, uma variante do dilema de Eliot (que tampouco é exclusivo a Eliot).

No início deste estudo, eu fundamentava intuitivamente minha concepção do trabalho a ser feito nos estudos de João Adolfo Hansen; buscava sempre a contextualização e a historicidade. Com o passar do tempo, me dei conta de que assumia os postulados de um grupo, enquanto usava a metodologia de outro. Se eu assumia as teses da teoria de Hansen sobre o tempo literário, o que procurava fazer, ainda assim, era investigar a sobrevivência de certo tipo ao longo do tempo. Nesse sentido, manter o paradoxo só podia resultar em fracasso. Mas a clareza veio tarde demais. E o estudo ficou meio manco teoricamente. Foi só ao frequentar uma disciplina no primeiro semestre de 2022 que pude entender com mais complexidade esse descompasso entre o que pensava e o que fazia. Devo a formulação ao professor Sérgio Alcides. Em aula de 19 de agosto daquele ano, ele afirmava sua distância crítica com relação à obra de Hansen a partir do que ele chamava a “meta-historicização”. Apesar de todos os avanços que aquela leitura permitiu das práticas antes agrupadas sob o nome de “barroco”, ela criava uma dificuldade para si mesma ao erigir em norma de leitura certos textos que, também eles, eram situados histórica e subjetivamente. A recorrência a alguns tratados de poética (Grácian, Scaliger) ou de “política” (Castiglione) fazia com que traços singulares das empreitadas poéticas fossem subsumidos em um discurso teórico geral. E mais, fazia com que esse discurso teórico geral, ou ao menos seu conhecimento, estendesse sua área de influência e ocupasse mesmo todo o campo da leitura. Como se ler significasse então encaixar certos conceitos contemporâneos nas obras dos poetas-oradores seiscentistas. O efeito da “meta-historicização”, segundo Sérgio Alcides, era tomar certo modelo histórico e ampliar seu efeito, de modo a lhe conceder um valor efetivamente universalizante, que passava a incidir até mesmo na posição subjetiva de leitores e críticos contemporâneos.

Se compreendi bem, à época, a crítica que S. Alcides formulava (e se consegui sintetizá-la mais ou menos fielmente – ou assim espero), é certo que tive de ruminá-la ao longo do tempo. Generosa, ela permitia a convivência do ímpeto historicamente informado com a pesquisa teoricamente orientada. Assumir determinado corpo de doutrinas desenvolvido em momento coetâneo ao do fenômeno observado, decerto, pode trazer nova luz a objetos antes enredados em discussões marcadas por um bizantinismo e despropositadas. Entretanto, a história das



ideias revela a importância de conceitos que escapam para além de seu próprio tempo. Todos os pressupostos de sua formulação contrapõem-se à ideia de um historicismo ou de uma “meta-historicização”, tal como formulada por Sérgio Alcides. Nesse caso, a carne mesma do conceito é feita de “trans-historicidade”, da virtual capacidade de aplicar-se a um ou mais tempos; ou melhor, de reorganizar o tempo de tal modo que novos fenômenos do passado só possam ser vistos graças a sua formulação, temporalmente posterior. Me parece o caso da categoria do inconsciente, por exemplo. Embora ela seja relativamente recente, sua formulação pressupõe uma estrutura psíquica fundamental constitutiva do homem, sem embargo de mudanças históricas que tenham deixado nela seu traçado. Caso possa ser aferida essa hipótese do inconsciente, ela vale para o homem pelo menos desde o momento em que se formula, nos termos de Freud, uma “civilização”; seguindo sua ficção de origem, desde que os filhos mataram o pai primitivo<sup>4</sup>. Ela, portanto, retroage em direção aos tempos anteriores, e percebemo-la em ação, com a força de atuação dos instintos libidinais, ali onde menos a esperávamos. É claro que, dito isso, defender a hipótese do inconsciente, nos termos de uma teoria geral da psicologia humana a partir da investigação atual sobre o tema, não me compete. Contudo, o inconsciente é um desses exemplos esclarecedores de como certas descobertas não se encerram em seu mundo histórico, mas apontam sempre para fora dele e desorganizam o historicismo estrito.

Como terá percebido o leitor, intuo que a arte verbal da poesia também apresenta certas instâncias que, para dizer de modo breve, estão “para além do tempo”. Mas acontece que só uma investigação longa e exaustiva poderia dizer quais são elas. Essa condição de base nos leva a concluir que há um tipo de pesquisa poética para a qual a consideração histórica e o “historicismo”, como vem sendo chamada essa tendência nos países de língua inglesa, são apenas uma das ferramentas possíveis, apesar de indispensável. Seria possível nos perguntarmos, embora sem atinar com a resposta, se certos temas tratados pela teoria literária não constituem espécies de “conceitos transcendentais”, com o perdão do adjetivo grandiloquente. Muito das discussões sobre o problema da ficção como elemento constituinte antropológico do homem, sobre o problema da mimesis e da representação e dos seus modos de atualização nos diferentes tempos históricos (tal como levada a cabo por Costa Lima) podem constituir exemplos de conceitos trans-históricos que permitiriam um reordenamento do passado. Me pergunto ainda se o par maneirista/clássico, se a disputa entre estilo asiático e estilo ático ou aticista, como os antigos os chamavam, não são sintomas situados de uma polaridade constitutiva da relação do homem com a linguagem, subsumida à categoria mais ampla da forma (penso aqui no trabalho de Gustav Hocke (2011), que, embora eivado de teleologia teórica,

---

<sup>4</sup> Cf. FREUD, *Totem e tabu*, 2012.

ainda assim permite ver o traçado de uma polaridade que permanece em muitos tempos e sob muitos nomes). Assim, em todo caso, a importância da discussão sobre o Barroco retorna pela porta de trás, não mais como busca pela verdade de um tempo histórico, mas como investigação das formas pelas quais se atualizam certas disposições antropológicas. Foram essas inquietações que me levaram a equilibrar-me nessa corda tensa metodológica e teórica, cuja resposta, insisto em enfatizar, não é por enquanto da ordem da teoria, mas da prática.

Uma terceira série de hipóteses dizia respeito à natureza do trabalho. Quando o postulei como projeto de pesquisa junto à banca examinadora da pós-graduação, na UFMG, pensava que se trataria de um trabalho em que a tradução ocuparia a maior parte das páginas. Como justificar então que traduzo, ao total, 18 poemas, enquanto escrevo mais de cem páginas a seu respeito? O que era tradução tornou-se crítica? Penso que a própria natureza do material com que lidava me requisitou essa forma. Por serem poemas de difícil acesso e compreensão, aparentemente estranhos ao conjunto de que fazem parte, eles pediam de mim estudo. E, com ele, a descoberta que eu pareço ter feito, a de que há uma ligação intrínseca entre eles e a poesia devocional francesa seiscentista e setecentista, reclamava de mim alguma análise e exploração mais demorada. Independentemente disso, no entanto, não posso salientar o quanto esse estudo me deu ferramentas no momento da tradução. Me parece que é como se, tendo podido estudá-los no tempo longo que só a academia permite, eu enxerguei o interior de sua casa de máquinas e pude dublá-los melhor. Essa percepção, a princípio de ordem prática, reforça certas hipóteses da teoria da tradução poética com as quais eu concordo. Exponho-as mais à frente, no fragmento intitulado “A pena e a empresa da tradução” e “Crítica via tradução”.

\*  
\* \*

**A forma do texto.** Embora mire na dissertação, acerto no ensaio.

\*  
\* \*

**A pena e a empresa da tradução.** Haroldo de Campos formula, no curto e já clássico artigo “Da tradução como criação e como crítica” (2015 [1962]), uma concepção de tradução que, apoiando-se na experiência de sua prática de tradutor e poeta, investe em uma concepção poética desse fazer. Ali, partindo da noção de que o enunciado ou o “texto”, em poesia, é um evento singular voltado sobre si e, nesse sentido, absoluto (ideia cujas leituras-fonte são os teóricos Albrecht Fabri, Max Bense e R. Jakobson, conhecidos à época e influentes para as propostas concretistas, à exceção do italiano), chega ao beco teórico da intraduzibilidade. Ela se põe do seguinte modo:

como traduzir algo que só naquela sua ipseidade, na sua existência singular, se configura como significação e ganha sentido? Como traduzir, para outro sistema linguístico, um objeto cuja existência depende de certo arranjo singular? Repetindo o traçado argumentativo de R. Jakobson em “Aspectos linguísticos da tradução”, ele emula, em outros termos, o salto do autor eslavo. Para dizer de modo sucinto, se o arranjo singular do poema é irrepitível e irreproduzível no sistema de outra língua, só cabe ao tradutor ou calar-se ou propor por sua conta outro arranjo singular. Propriamente dita, a questão deixa de se traduzir em termos de equivalência de unidades, para ser pensada como equivalência de gesto e conjunto. O gesto: a abordagem poética da tradução. O conjunto: o arranjo singular do poema (original e traduzido). Em outros termos, é preciso haver uma equivalência poética entre o arranjo original e o traduzido, mesmo que eles não se sobreponham um ao outro.

A forma ganha importância nesse argumento porque é ela quem suspende, a princípio, a identificação que se estabelecerá entre o termo original e o termo traduzido. Para recuperar o famoso exemplo do linguista eslavo, se nem mesmo no aspecto referencial “queijo” e “*fromage*” apontam para um mesmo objeto (aquele fazendo-nos pensar num queijo canastra, este trazendo à mente dos franceses um *emmental* ou um *gruyère*), que dizer então de sua imagem acústica e visual. Ora, se muito do evento que é o poema se dá pelo entrelaçamento dos sentidos referenciais, linguísticos e semânticos das palavras com seus sons e imagens materiais, a oposição ciceroniana clássica entre o espírito e a letra não tem razão de ser na tradução da arte verbal da poesia (embora se possa adicionar que se trata de uma condição moderna do poético, eu cismo em insistir que não só – ora, a descoberta conceitual da linguística não é, como a hipótese psicanalítica, capaz de agir retroativamente?). Em poesia, tudo é “letra espiritual”, ou “espírito letrado”, se me permitem o trocadilho. Na linguagem um pouco datada de Max Bense, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. Como diria Roubaud, numa agudeza com outras ressonâncias conceituais, “*le poème dit ce qu’il dit en le disant*”<sup>5</sup>.

Se retornamos um momento ao texto do poeta paulista, podemos ver de perto, textualmente, como se dá esse salto, que ele denomina “inversão dialética”:

Admitida em princípio a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão no mesmo sistema (CAMPOS, 2015, p. 4).

---

<sup>5</sup> ROUBAUD, 1995, p. 75.

Para o Haroldo de Campos de 1962, a tradução é substituída pela “recriação”. Note-se bem que ainda estamos distantes da babel de nomes que o poeta e tradutor empilhará, futuramente, para nomear teoria e práticas da tradução: “transluciferação”, “transcrição”, “transblanco” etc. A estratégia conceitual, ainda menos embriagada de jargão ou *delirium verbi*, é afirmar uma “recriação isomórfica” do original, num processo que implica a procura por formar, na tradução, um igual-diferente do texto que se traduz: igual porque guarda o entrelaçamento constitutivo do texto no sistema de saída; diferente porque o formula num outro sistema poético e linguístico.

Esse “mesmo sistema” a que ele se refere será conceitualizado, mais para frente na vida de suas publicações, a partir da concepção do primeiro Benjamin, em seu texto “A tarefa do tradutor”, aliás, arqui-conhecido – para usar uma palavra ao gosto da poética do então concretista. Nele, o alemão, muito ligado às impressões da Cabala e do judaísmo, antes mesmo de se firmar enquanto o marxista heterodoxo por que se tornou conhecido, postula a possibilidade de uma instância transcendental comunicante dos signos linguísticos. É como se cada palavra ecoasse em outras palavras de outras línguas, as quais, juntas, reuniriam em um vaso divino e uno (essa ilusão própria a todos os monoteísmos) os cacos espalhados do sentido<sup>6</sup>. Na tensa relação que se estabelece entre a própria língua e a estrangeira, cabe à tradução romper a corrente do esperado e, para usar um termo pensado por Victor Chklovski, “estranhar” a sua língua, em busca da salvação de um sentido adâmico. “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação”.

Entretanto, apesar de estar eivado de ecos místicos e teológicos no original benjaminiano, esse conceito é reapropriado por H. de Campos, que o desmistifica e o materializa. Se a referência da língua pura de Benjamin era a adâmica, pré-babélica, em Campos ela passa a ser a expressão de uma ciência recente, a semiótica. De fato, essa ciência dos signos, tal como concebida por Peirce, lhe possibilita sustentar a existência de uma instância comunicativa integradora não só das línguas, como das linguagens. A hipótese de uma “forma semiótica

---

<sup>6</sup> A referência aqui é a clássica imagem de Benjamin (2013, p. 115). Uma comentadora desse texto, Jeanne-Marie Gagnebin (2013, p. 17-30), contesta a leitura segundo a qual a utopia da linguagem, em Benjamin, seria o retorno ao seu estado originário. Segundo ela, não se pode pensar a utopia nesse autor sem o recurso à noção de história, na qual a origem se inscreve. Desse modo, a origem, como instância desejada, já está marcada pela história, e só por meio desta ela pode ser recuperada. De modo paralelo, a tradução, como redenção do original, só se dá no âmbito da história, das constelações temporalmente distintas, porém próximas, que tentam redimi-lo ao modo de traduções. Não impede, porém, que a própria premissa se encontre eivada de teor místico. Ainda que a história tenha seu papel nessa recuperação da língua adâmica (ainda que esse processo de recuperação só se possa dar historicamente), o postulado de uma “História da Revelação ou da Salvação” (*ibid.*, p. 22), que subjaz ao texto de Benjamin, já nos leva de volta à organização temporal monoteísta. Nessa perspectiva, a alma é dada para ser salva ou cair. Do mesmo modo, a tradução.

universal” ocupa o lugar da anterior língua pura transcendental. Dessa nova instância pressupõe-se que, muito por influência da poética concretista, “tudo existe para acabar em signos”, se fôssemos parodiar a famosa frase de Mallarmé. Nesse sentido, os modos de significar dos signos, em suas muitas expressões materiais, conduzem ao postulado de uma gramática que a todos liga. As leis dessa gramática universal passam a reger então a tradução. Podemos inferir, portanto, que ganham relevância não só os processos ligados à “simbolização”, na divisão triádica de Peirce, como também aqueles ligados à “iconicidade”, à capacidade de um signo linguístico de mimar, imitar certo processo ou fenômeno do real ou outro signo. Desse modo, reencontra-se aqui a obsessão concretista com todos os processos de analogia e de ideogramatização da linguagem, numa concepção de poesia para a qual o ideograma é marcado por uma iconicidade acentuada que se estabelece entre a forma gráfica e o objeto que ela representa.

Em ambos os textos de Haroldo de Campos, o de 1962 e o de 1985 (*Da Transcrição*), a tradução é pensada a partir de metáforas de movimento parecidas. Enquanto no de 62 pode-se pensar na imagem das retas paralelas, como configuração espacial do isomorfismo, no de 85, por sua vez, com o conceito de “paramorfismo”, essa imagem assemelha-se mais à de uma linha assíntota, em que a curva nunca chega a tocar o ponto, mas dele se aproxima infinitamente. Vê-se aí, aliás, outro sintoma da inspiração em Benjamin.

O conceito mudado ainda se radica na mesma concepção de discurso poético elaborada anteriormente, no momento em que ele era entendido como discurso singular, diferenciado; ou, na citação que o poeta-tradutor brasileiro faz de *Linguística e Comunicação* (1976), de Jakobson: “Nos gracejos (*jest*), nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se poderia chamar a mitologia verbal de todos os dias, e sobretudo na poesia, as categorias gramaticais carregam um teor semântico elevado.”<sup>7</sup> Pensando nessa infiltração do semântico na forma, ou nessa semantização da forma, Haroldo de Campos elabora a categoria de “forma significante” como operador que distingue o elemento diferencial do poema: “Não a forma vazia, mas exatamente a semantização das componentes formais da linguagem é o traço distintivo da operação tradutora, no caso da poesia e nos que a ele se assemelham”<sup>8</sup>. Ou ainda, de forma mais explícita:

Quanto à tradução de poesia, [a] reversão tática do problema [de sua intraduzibilidade] implica, simplesmente, salientar a natureza diferencial da operação tradutora quando se enfrenta com textos, vale dizer, com produções linguísticas onde a configuração formal é altamente semantizada, onde as componentes formais (no plano da expressão ou no do conteúdo) são, por si mesmas, independentemente do significado denotativo, “formas significantes” (como diria Merleau-Ponty) (CAMPOS, 2015, p. 92).

<sup>7</sup> Apud CAMPOS, 2015, p. 88.

<sup>8</sup> Ibid., p. 89.

Assim, a forma significativa é um elemento central para a tarefa tradutória, tal como concebida no projeto do poeta e tradutor paulista. Mas, do modo como a entendo, não consiste numa “semantização das componentes formais da linguagem” no sentido em que elas passariam a ter um sentido autônomo; decerto que isto seja o caso, na medida em que um soneto adquire certa textura semântica ao longo de sua utilização, ou mesmo no momento de sua “conformação”, como a “chave-de-ouro”, a divisão entre quartetos e tercetos etc. Todavia, há ainda um outro sentido que subjaz ao argumento do autor, e que consiste em ver na infiltração entre o campo semântico do poema – tal como a exploração de um tema e o uso de imagens – e o campo formal – a repetição de sons, a paronomásia e muito mais – a criação de um terceiro elemento, a que se poderia chamar com acerto de forma significativa, onde essas duas dimensões se ligam de tal modo que seu desfazimento se torna impossível, ou pior, desfaz a realidade do poema<sup>9</sup>.

No conceito de “paramorfismo”, então, confluem os dois gestos que compõem o ato tradutório: um, a crítica; outro, a invenção. Um, a desmontagem; outro, a remontagem. Um, a decifração; outro, a cifragem. Quanto ao primeiro, o poeta paulista diz:

descobrir (desocultar), por uma ‘operação metalinguística’ voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de ‘formas significantes’ de que o poema representa a mensagem ou realização ad hoc (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir seu sintagma) (CAMPOS, 2015, p. 93).

quanto ao outro gesto, o de reinvenção, correspondendo à cifragem: “em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos in casu, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (paramorfismo [...])”<sup>10</sup>. E também porque o paramorfismo põe, no centro do jogo, a compreensão de forma enquanto “forma significativa” no núcleo da lida com o poema. A premissa da intraduzibilidade teórica conduz, portanto, a uma prática da tradução poética.

Mas há quatro razões por que não menciono a “transcrição” como conceito operador dessas traduções. Uma primeira seria o fato de não lidar com um texto cuja língua tenha raízes históricas muito distantes do português, pois se sabe que elas pertencem ao mesmo tronco linguístico e possuem muitas afinidades. Por essa razão, em segundo lugar, não se trata de um

<sup>9</sup> Outros autores importantes na teoria da tradução brasileira elaboram, a seu modo, esse mesmo postulado. Cito LARANJEIRA, Mário (2003); FALEIROS, Álvaro (2012).

<sup>10</sup> *Loc. cit.*

texto-limite como o *Finnegans Wake* de Joyce ou o repertório da poesia chinesa: a proximidade das línguas impede-nos de adotar uma posição radicalmente estrangeirizadora, uma vez que original e tradução já compartilham um fundo histórico comum. Uma segunda, a necessidade imperativa de pensar a tradução como estrangeirização, que vem a reboque do pensamento de Haroldo de Campos e, sobretudo, de Walter Benjamin, ao enfatizar um inchaço subjetivo do tradutor, já que estabelece o teor estrangeiro como norma, conduz a uma prática com tendência a produzir deformações excessivas na tradução. Terceiro, porque me decido a um recuo tático, a fim de evitar a posição epigonista da repetição de projetos, com a humildade de admirar a mestria exibida nas traduções do *Qohélet*, da *Ilíada*, de Mallarmé, aprendendo com o trabalho feito. Quarto, também por pensar, como hipótese de trabalho e de estudo das traduções, que permanece uma ligação entre texto original e texto traduzido, e que a tradução deve responder à experiência do original, ainda que seja como resposta um tanto mais “livre” (nesse sentido, entendo que a hipótese da intraduzibilidade, premissa original de Jakobson e Haroldo de Campos, é mais, ao modo da ironia socrática, um artifício que uma realidade de fato. Sendo afirmada para encontrar sua negação em seguida, entretanto ela conduz a uma concepção tradutória que permite sim a análise, a comparação e a descrição<sup>11</sup>). Ora, sustento que é possível avaliar, analisar, estudar e refazer as traduções de poemas – e que, para tanto, a lei do original e a lei da tradução podem ser descritas, colocadas lado a lado e comparadas em termos de *mimesis* ou de correspondência. A questão fica em aberto.

Seja como for, em matéria de tradução, a técnica diz mais que a teoria. Ilustro as possibilidades com posições distintas de tradutores. A de Guilherme de Almeida é ilustrativa: “Assim, no meu processo de recriação, não há propriamente luta de poeta contra poeta, de um contra outro idioma: e sim uma automática justaposição, passiva conformação, espécie de *entente cordiale*, de tácita e recíproca sujeição”<sup>12</sup>. Ainda que utilize a palavra “criação”, a ênfase de Guilherme de Almeida recai no prefixo “re-”. Outra é a de Augusto de Campos, no prefácio a sua coletânea de traduções *Poesia da recusa* (2006): “As minhas traduções procuram preservar as características formais do original. São, nesse sentido, estudos de dicção e estilo”<sup>13</sup>. Para ele, muito mais sob o signo do menos, as traduções constituem “estudos”, mas o são também num sentido preciso: o do corpo a corpo com o texto. O “estudo” difere das “re-criações” de Guilherme de Almeida e das “transcrições” de Haroldo de Campos por retirar a ênfase do problema da estrangeirização e por se fundar numa perspectiva de imitação, ao modo da antiga *imitativo* retórico-poética. Em todos esses casos, contudo, ao vermos os exemplos brasileiros para os quais

---

<sup>11</sup> Posição parecida à de Paulo Henriques Britto (2012).

<sup>12</sup> ALMEIDA, 2010, p. 97.

<sup>13</sup> CAMPOS, Augusto de, 2006, p. 17.

o poético, o fazer e a invenção, no ato tradutório, são elementos centrais, ao mesmo tempo notamos como todos levam àquela frase supostamente trivial do estudo de Haroldo de Campos: “uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido”.

A meu ver, a importância da contribuição de Haroldo de Campos em matéria de teoria da tradução reside nesses dois postulados, a saber: uma ênfase incansável na forma como elemento central a guiar o ato tradutório; uma ênfase no seu aspecto artístico ou poético, no sentido etimológico do termo, como um fazer sustentado por certas concepções teóricas e conjuntos de técnica. Se bem que venham a reboque outras discussões, as quais, por vezes, tomam a frente da cena, como a da “metafísica” ou “forma semiótica universal” da tradução, ou a da inclusão do estrangeiro a todo custo no processo tradutório – discussões que geram, o mais das vezes, posições dogmáticas e prescritivas, em lugar de exemplos de atitude e tradução –, aqueles dois postulados parecem centrais para se pensar a tradução poética. Aqui, ela não é entendida unicamente em seu aspecto genérico, como tradução de poesia. Mas ela é a tradução que insere, em sua reflexão sobre si mesma e sua praxe, o problema da poética, quer dizer, do conjunto de técnicas de seu fazer e do fazer do texto original.

É bem possível se fazer, a partir do texto de José Paulo Paes (1994), uma avaliação descritiva dos tipos de tradução, avaliando nela as relações que se estabelecem entre texto original, tradução e público, as quais são avaliadas ao modo da *consuetudo* retórica: uma adequação mais ou menos pré-fixada, assentada no costume, entre certo ato discursivo e o tipo de recepção que o conforma. Assim, entre as necessidades do que ele chama o “leitor estudioso”, e as do “leitor aficionado” ou do “leitor poeta” poderiam corresponder tipos distintos de tradução. Contudo, o estudo da poesia não pode prescindir do contato com seu fazer, senão correndo o risco de ficar incompleto. Esse fato leva a uma conclusão categórica: em matéria de poesia, a tradução está fadada a encarar o problema da poeticidade.

\*

\* \*

**Crítica via tradução.** Seria preciso voltar mais uma vez a Haroldo de Campos. Ainda no primeiro ensaio de 1962, o poeta paulista falava que, para traduzir um autor, era preciso ter uma “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido”<sup>14</sup>. Com essa formulação, ele inseria de imediato, embora sutilmente, o problema da crítica. De fato, de aparência trivial, ela talvez seja a afirmação mais fecunda contida naquele ensaio, a que permanece mais viva e presente. Interessa então indagar como ter acesso a essa vivência do mundo e do texto. Efetivamente, sustento aqui que a crítica se torna o par da vivência. Convém lembrarmos que, para H. de Campos, a prática

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.



da tradução comporta dois momentos, o de desmontagem das características do texto (momento crítico) e o de remontagem do texto (momento criador):

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2015, p. 14).

Temos uma primeira definição da categoria de crítica. Concebida como desmontagem, ela é a análise linguística e textual do poema. Sob a imagem de uma autópsia laboratorial, ela confina com o comentário de texto. Trata-se de atitude de fundo racionalista e analítico, que se propõe a discernir, no objeto estudado, as relações menores que se criam entre os componentes, e as desses componentes com o todo. Sua delimitação funcional, contudo, concentra seu escopo e lhe dá um outro sentido. Para a crítica tradutória (chamemo-la assim), há uma utilidade da análise, que consiste na capacidade de discernir aqueles processos que o ato tradutório, posteriormente, terá de refazer em chave poética, recriadora – como se queira – de todo modo, que terá de **refabricar**. Mas, nesse mesmo artigo, Haroldo de Campos complexifica essa primeira definição, ao acrescentar-lhe ainda outras nuances. Apropriando-se das formulações de Ezra Pound sobre o ato tradutório como ato crítico, destaca as duas definições de crítica do poeta americano:

para Pound, as duas funções da crítica são: 1. tentar teoricamente antecipar a criação; 2. a escolha, “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...]”; “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas” (CAMPOS, 2015, p. 6).

Além do ato intelectual-analítico, que já é comum associar-se à crítica literária, Ezra Pound adiciona ao seu rol de atividades constitutivas a antecipação criadora e a valoração. Inserindo com radicalidade a subjetividade do tradutor-crítico no processo de tradução, é com ela que ele funda sua “tarefa da tradução”. No que se refere ao aspecto de antecipação, essa atividade propulsiona e nutre o processo de criação, servindo-lhe de instrumento. Por sua vez, em respeito à valoração, tem-se o aspecto de escolha e organização do cânone próprio à noção de *paideuma* poundiana, acrescida de um forte componente pedagógico. Essa retomada e essa organização servem expressamente às futuras gerações.

Contudo, é estranha a figura do tradutor que se desenha a partir das premissas de E. Pound. Unindo-se nele o bibliotecário e o juiz, ele regula de uma posição superior as informações que devem ser transmitidas e passadas adiante. Ignora-se, estranhamente, o aspecto

arqueológico que o tradutor deve assumir para si a fim de levar a cabo todas essas tarefas; papel, aliás, que o próprio E. Pound não se cansava de encenar em seus textos críticos. Como um vasculhador de catacumbas e ruínas, o tradutor deve também percorrer o lado oculto das histórias literárias, os silêncios e não ditos que elas fatalmente acobertam, a ponto de discernir um *paideuma* efetivamente transmissível. Se a ênfase de Pound recai sobre o *new* – muito em função dos regimes estéticos de sua época – para fazê-lo, é preciso ter um longo e inquieto convívio com o velho. Cabe dizer, ainda, uma obviedade: após a euforia modernista dos manifestos, é preciso nuançar certa função dogmática desses *paideuma* para abrir a tradução ao campo da exploração, da surpresa, da possibilidade. Nesse sentido, é a princípio mais frutífero considerar a tradução que a retradução, sobretudo quando notamos o tanto que ainda se precisa verter em matéria de português brasileiro.

Contudo, contrariamente à percepção do senso comum de que a “crítica via tradução” se insere em um discurso opaco e hermético das tecnicidades, seria possível acrescentar, como um lembrete, o aviso de Luiz Costa Lima, que nos adverte para a condição comunal ou comunitária da crítica. Do modo como ele a concebe no prefácio ao seu *Mímesis: desafio ao pensamento* (2014), o ato crítico, muito mais do que ato revelador ou descobridor, é conversa franca entre textos e sobre textos, que exige a participação do leitor e se enraíza no compartilhável:

o crítico não é aquele que, por força de uma instrumentação técnica, ‘mostra’ aos leigos o que eles por si não saberiam ver, senão aquele que usa de uma instrumentação, só às vezes técnica, para tornar visível a presença de uma propriedade que, em tese, seria a todos acessível (COSTA LIMA, 2014, p. 21)

Donde decorre que “o que ele faz só se torna de fato visível quando os leitores que a ele se associem contribuam para tornar visível o que era invisível” (loc. cit.). Desse modo, o trabalho tradutório em literatura, carregando consigo a visada crítica, exige do leitor a cooperação interpretativa; e do tradutor, permitir que ela se dê. Que se faça portanto um jogo de leituras, em que o leitor não precise ser especialista em tradução nem em língua (nesse caso, francesa), mas que possa ver o que está em jogo em cada passo da tradução. Por esse motivo, elaboro os comentários apostos aos poemas, identificando certas escolhas e apontando para procedimentos do original, que, apesar de já visíveis, podem ser tornados legíveis e comuns.

\*

\* \*

**A morte continuamente na boca.** Sob o impacto da deflagração da Primeira Grande Guerra, Sigmund Freud escreve, em 1915, suas “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (2010).

Ali, ele se espanta com a distância criada, naqueles poucos anos, entre a ilusão de uma civilização europeia, com seu cosmopolitismo *belle-époque*, e a desilusão causada pela guerra de 14. É como se todas as conquistas culturais e civilizatórias tivessem se desmanchado no ar em pouco tempo. No lugar delas, retornaram certos “impulsos instintuais” elementares, rebaixando o nível ético desses povos. A contradição, Freud pretende mostrar, é apenas aparente. Na verdade, a hipótese de um certo nível psicológico ético, de uma igualdade psíquica sedimentada pela civilização, é esta a grande ilusão. Segundo a agudeza marcante do psicanalista austríaco: “Na realidade, [os homens] não desceram tão baixo como receávamos, porque não tinham se elevado tanto como acreditávamos”<sup>15</sup>.

A realidade psíquica, ao contrário, se revela um edifício de sobreposições. Como é a história para Reinhart Koselleck, também ela pressupõe a “simultaneidade do não simultâneo”. Os elementos ancestrais e primitivos, os instintos básicos e os eventos culturais por que passaram os antepassados, todos esses dados remotos que o homem ignora conscientemente estão inscritos, junto de fatores de seu aparelho psíquico individual e dos dados culturais da sociedade em que vive, na sua psique. Como diz o sistematizador da psicanálise, “todo estágio de desenvolvimento anterior permanece conservado junto àquele posterior, que se fez a partir dele”<sup>16</sup>, de modo que sua dinâmica não é a da substituição, mas a da coexistência.

Exposta, portanto, a hipótese do ensaio, posso destacar sua segunda seção. Tendo por título “Nossa atitude perante a morte”, nela Freud busca reconstruir, por meio da figura do “homem primevo”, as possíveis atitudes instintuais do homem diante da morte. Três fatores sobressaem ao fim do percurso: (I) a atitude ambivalente do homem com relação à morte dos seres amados, temendo-a conscientemente enquanto chega eventualmente a desejá-la em seu inconsciente; (II) o desejo da morte do inimigo, do estranho ou do desafeto, central na dinâmica da guerra; (III) por último, e mais importante, a incredulidade do inconsciente quanto à morte singular e individual. Para ele, muitas das teses desenvolvidas pela cultura e, sobretudo, pela religião derivam desse último ponto, a saber, da ignorância e incredulidade do homem quanto à sua morte. A ideia de uma sobrevivência ou de uma transmigração das almas lhe aparece, então, como forma cultural ou sintoma da “negação da morte”<sup>17</sup>. Resta saber se essa negação é um duplo racionalizado da incredulidade instintual constitutiva do Eu. Entretanto, ela aí está como um dado cultural.

No fim do ensaio, Freud faz um apelo a que os europeus retrocedam em sua evolução cultural e admitam essas condições instintuais. Não me parece possível descrever

---

<sup>15</sup> FREUD, 2010, p. 224.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 239.

terminantemente a forma desse retrocesso, se ele consiste em uma afirmação simples dessas verdades intuitivas ou se supõe um ultrapasse daquela negação da morte tradicional na cultura, em favor de uma afirmação do evento fatal. Me parece que a formulação abre espaço para ambas as interpretações. Tendo a considerar como mais provável a última possibilidade, sobretudo considerando o momento em que ele afirma:

É evidente que a guerra afastará esse tratamento convencional da morte. Não é mais possível negar a morte; temos de crer nela. As pessoas morrem de fato, e não mais isoladamente, mas em grande número, às vezes dezenas de milhares num só dia. [...]. A vida se tornou novamente interessante, recuperou seu pleno conteúdo (FREUD, 2010, p. 233).

Seja como for, em outro momento do texto, Freud destaca o papel da ficção em nossa relação com a morte<sup>18</sup>. Como um mundo que abre espaço para todos nossos fantasmas psíquicos se desenvolverem, a ficção tende a ser o lugar em que, preferencialmente, nos mantemos vivos apesar de tudo; em seu dizer, mantemos “uma vida intacta”. Ao contrário da fatalidade e do irrevocável a que estamos condenados em nosso viver, a ficção permite a multiplicidade dos possíveis: “No reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade”<sup>19</sup>. Não só porque acompanhamos as vidas de muitos heróis mortos, como quer o austríaco, mas também porque nela podemos fazê-los morrer e renascer, ou então forjar algum sentido para sua morte. Uma das funções da elegia é justamente dar sentido a uma morte, acontecida ou não, por meio de certo encadeamento de argumentos ficcionais (a transcendência dos feitos, a sobrevivência proporcionada pelo escrito etc.)<sup>20</sup>. Mas e quanto àquelas obras de ficção que insistem na ausência de sentido que a morte proporciona?

Freud considerou, na sua análise das atitudes com relação à morte, sobretudo aquelas cuja raiz se encontra em algum lugar entre o platonismo e as religiões, sobretudo as monoteístas, para os quais a questão da transcendência da alma é um dado capital, quando não um dogma de fé. Outras correntes filosóficas, como o estoicismo e o epicurismo, não baseiam sua visão da morte nessa esperança mágica. Contudo gostaria de voltar trezentos e trinta e cinco anos, em direção a um texto pouco ortodoxo do Renascimento. Montaigne, no seu já clássico ensaio “*Que philosopher c’est apprendre à mourir*”, no livro I de seus *Ensaio*s (2002), retoma muito da tradição da antiguidade tardia. Ao lado de uma incorporação epicurista do tema do prazer como central à moral, o francês desenvolve, a partir de fontes desta escola, do estoicismo e de poetas, sobretudo Horácio, um discurso centrado na questão da boa atitude diante da morte. Embora, ele aponta, o vulgo a ignore com um temor reverente ou nutra a seu respeito uma série de

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>20</sup> Cf. KENNEDY, David, *Elegy*, 2007.

superstições<sup>21</sup>, diante de sua inevitabilidade, a tarefa do filósofo, ou sábio, é preparar-se para ela. Primeiro porque, ao contrário de outros males de que a filosofia também pode nos resguardar, só a morte é inevitável<sup>22</sup>. Segundo porque, na sua carreira inabalável, somos incapazes de antecipá-la ou prevê-la: ela é a contingência absoluta. De tal modo é assim, diz Montaigne, que “*j’entrerai en gageure d’en trouver plus qui sont morts avant qu’après trente-cinq ans*”<sup>23</sup>. O ainda jovem, aquele que não ultrapassou ainda o limite etário de mortalidade da sua época, na percepção dos contemporâneos, é o exemplo máximo de como é cega essa foice que se abate sobre os homens: Cristo, ou mesmo Alexandre Magno, ambos mortos aos 33 anos. Tendo ainda toda uma vida diante de si, eles contudo não puderam usufruir dela, surpreendidos na esquina pela morte.

A considerar a hipótese freudiana e a impressão de Montaigne, este exorta os homens a fazerem o contrário do que lhes é habitual. Pede-lhes que pensem frequentemente na morte. Mas o faz usando os argumentos da natureza. Diz ele, a morte não é um mal, porque corpo e alma já se acostumam a ela na velhice e na doença; porque “as coisas nos parecem maiores de longe que de perto”; porque, ao morrermos, morrem conosco todas as coisas, de modo que não devemos nos lamentar pelo que não vivemos; porque nada que acontece uma só vez pode ser um mal. Nesse sentido, a imaginação ou meditação da morte libera o homem de seus temores vãos e de um apego excessivo à vida. Esta está sempre pressuposta no argumento de Montaigne, já que a arte de bem viver é fruto de uma arte prévia, mais essencial, a de bem morrer. Numa nota que nos leva a considerar a influência em seu pensamento do amigo La Boétie, também ele um morto precoce, o ensaísta francês chega mesmo a afirmar que se libertar do temor da morte significa conquistar a liberdade, já que é com base nele que o tirano ergue seu império. Escapando dele, é possível também solapar o império da tirania, impedir a servidão voluntária: “*la vraie et souveraine liberté, qui nous donne de quoi faire figue à la force et à l’injustice, et nous moquer des prisons et des fers*”<sup>24</sup>.

Já pelo fim do ensaio, numa de suas passagens mais extraordinárias, Montaigne faz a Natureza falar, advertindo os homens de suas verdades. O discurso racional-argumentativo cede lugar à força da imaginação que ele louva no ensaio contíguo, à ficção argumentativa. A Natureza, na pena de Montaigne, destaca o aspecto cíclico e repetitivo da vida, a igualdade, em substância, de seus dias; salienta o papel constitutivo da morte nessa espécie de engrenagem

---

<sup>21</sup> MONTAIGNE, 2002, p. 71-72.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 71 et seq.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 72. Na tradução de Rosa Freire d’Aguiar: “e apostarei que encontrarás mais que morreram antes do que depois dos 35 anos” (MONTAIGNE, 2010, p. 65).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 77. Na tradução de Rosa Freire d’Aguiar: “a verdadeira e soberana liberdade que nos dá com que fazer figas à força e à injustiça, e zombar das prisões e dos grilhões” (MONTAIGNE, 2010, p. 75).

cósmica cujo outro polo é o nascer; afirma também que nada acontece fora de seu tempo propício.

Esse é o contexto geral do ensaio no qual encontramos esta frase memorável: “*ai-je pris le coutume d’avoir non seulement en imagination, mais continuellement la mort en bouche*”<sup>25</sup>. Ela não é somente o título desta dissertação, mas é como o fio que a conduz e traduz sua posição e seu gesto. Embora muitos dos materiais com que lide aqui possam, por vezes, expressar ideias diametralmente opostas às de Montaigne em seu ensaio, este e todos os outros têm em comum uma mesma atitude, uma consciência do dever de manter a morte próxima de si. Já é um lugar-comum mencionar a curiosidade etimológica de que as palavras ‘saber’ e ‘sabor’ possuem a mesma raiz etimológica; entretanto, lembrá-lo é necessário para ler o trecho de Montaigne. A frase não é simplesmente dotada de uma extraordinária (e com leves acentos grotescos) fisicalidade e concretude; ela também esconde o fato de que ter na boca é ter em mente. A prova e o bocado são formas da experiência, do teste e do ensaio – são, portanto, formas subsidiárias da razão. Embora J. Roubaud (ou mesmo Jean de Sponde, nesse ponto) não espouse a serenidade de Montaigne diante da morte, pode-se ainda dizer que ele encara de frente seu tabu e também a tem “continuamente na boca”.

\*  
\* \*

**Da Morte à morte.** Jacques Roubaud nasce em 1932, em Caluire-et-Cuire, nos arredores de Lyon. Passa uma parte da infância em Carcassonne, até se mudar para Paris no período da “Liberação”. A origem familiar provençal de seus pais, ambos professores, influencia seu gosto pela poesia trovadoresca, a natureza e a paisagem, tão marcantes em sua obra. Escolhe a matemática como percurso acadêmico e, nos primeiros anos de graduação, o contato com os trabalhos de Nicolas Bourbaki, esse grupo de pesquisa em matemática escondido atrás de um nome imaginário, lhe causa um enorme choque e marca suas escolhas de pesquisa, chegando mesmo a alterar sua relação com a poesia. Profissionalmente, torna-se professor universitário de matemática na Universidade de Paris-Nanterre.

Sua obra poética e ensaística se expande nesse meio tempo. Tem uma breve fase de contato e proximidade com o grupo reunido em torno de Louis Aragon, de tendência pós-surrealista, com o qual rompe. Logo em seguida, sob a influência de Raymond Queneau, entra para o Oulipo. Nessa época, já prepara um primeiro livro, bem distante das primeiras influências

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 78. Na tradução de Rosa Freire d’Aguiar: “assim peguei o costume de ter a morte não apenas na imaginação mas continuamente na boca” (MONTAIGNE, 2010, p. 73).

surrealistas. *Signe d'appartenance* será lançado em 1967 e muito bem recebido pela crítica da época. Paralelamente, ele também publica uma série de estudos sobre poesia, de que o primeiro a se ter em conta é *La vieillesse d'Alexandre*, cuja primeira edição é de 1978. Trata-se de um estudo métrico sobre o uso do alexandrino francês, desde o dito classicismo francês até a modernidade. Posteriormente virão *La fleur inverse* (1986), *Poésie, etcetera : ménage* (1990), *L'invention du fils de Léoprèpes* (1993), *Poétique : remarques* (2016), entre outros. A essa vertente ensaística de sua prosa se acrescenta ainda a ficcional, com destaque para a série que mescla autobiografia, memorialismo, prosa experimental e romance, intitulada *Le Grand incendie de Londres* (1989-2008).

Entretanto, se o que me interessa nesse trabalho é o fio narrativo da morte ao longo de sua obra, sobretudo três livros de poema são as principais fontes: *Quelque chose noire*, de 1986; *La pluralité des mondes de Lewis*, de 1991; e a série de sonetos em *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel*, de 1999. Eles são o resultado de um processo de luto pela perda de sua esposa, a fotógrafa Alix Cléo Roubaud, em 1983, morta por uma embolia pulmonar repentina. Aliás, as perdas são um acontecimento tristemente recorrente na vida pessoal do poeta. O suicídio de um de seus irmãos mais novos é a experiência que o conduz à escrita de muitos dos poemas mais sombrios de seu primeiro livro, *Signe d'appartenance*. Por sua vez, tal como elaborado naqueles três livros, o luto pela esposa toma uma série de formas poéticas, todas ancoradas nas obsessões do autor: a poesia da meditação francesa; a teoria dos mundos possíveis de David Lewis; a teoria e prática da fotografia, ocupação de sua antiga companheira. Entretanto, embora essa experiência esteja muito presente nos dois primeiros volumes, nesta série de sonetos que comento ela se oculta. Passa-se, então, de uma perspectiva mais individualizada para uma mais geral; passa-se da história para a filosofia, se ainda quisermos seguir Aristóteles. Contudo, essa ferida da experiência não deixa de pulsar oculta sob as ligeiras referências que são feitas dela, os traços sumários de sua representação. É ela, além disso, que carrega a chave de uma leitura coerente da série, mas não, como me parece, sob o modo simples de uma transferência biográfica, segundo a qual o poema seria apenas tradução da vida. Se esse evento se transforma em matéria, esta sofre todas as metamorfoses que o martelo da poesia lhe imprime. Eu comento brevemente a utilização de dados referenciais no último capítulo desta dissertação. Contudo, é importante que o leitor também os conheça para se orientar melhor por estas páginas.

\*

\* \*

**Resumo do trabalho.** Não passaria de uma banalidade dizer que, através da história desse conjunto de manifestações que se costumou chamar literatura, transcorre o problema da citação; muitas vezes mesmo, são elas que dão forma a dinâmicas e processos criativos. Desde a antiga concepção de *emulatio-imitatio* corrente no campo das Belas-Letras até certos usos mais recentes de citação, paródia ou pastiche, em obras como o *Ulysses*, de James Joyce, ou *The Waste Land*, de T. S. Eliot – para citar apenas duas das mais radicais – é certo que a citação, o comentário, o diálogo são constantes do processo literário. Não é raro que a citação de uma obra, ou a incorporação de um trecho determinado, transforme-se na lei de composição para uma nova obra usurpadora. Mas que deve então fazer quem se debruça sobre ela? Quando a lei de composição da obra são aquelas conversas silenciosas que ela entretém num canto com certa tradição de sua escolha, quando esse diálogo clareia certos aspectos que, do contrário, passariam despercebidos, o leitor, sem a excitação das histórias de detetive e com a ambiguidade própria aos antigos comparatistas, deve investigar. Com a ambiguidade própria aos antigos comparatistas: de fato, ele precisa então debruçar-se sobre duas tradições distintas, aquela de onde provém o texto usurpador; e aquela usurpada por ele. Deve, como um detetive, anotar na cena do texto as pistas, as marcas, as diferenças e semelhanças. – Tudo isso para encontrar, digamos assim, aquelas leis de composição que regem texto ou obra que ele tem em mãos. Para ouvir, quase silenciosa e imperceptível, a longa e infinita conversa de canto escuro na sala da ficção.

É esse o caso dos poemas de Jacques Roubaud que traduzo aqui. Eles são, ao mesmo tempo, citação e pastiche. De um lado, entra-se nos poemas com a referência a uma longa tradição filosófico-teológica – e também poética –, nomeando-se, nela, um modelo: “Meditação da morte, em sonetos, segundo o protocolo de Joseph Hall”. O bispo inglês, na passagem do século 16 ao 17, é a ponta de um longo fio que, antes embaralhado, vai se estendendo na mão do leitor que o repuxa: o longo, talvez longuíssimo, problema da “meditação” e suas ramificações. De outro lado, essa citação não se resolve simplesmente como referência ou alusão; ela se faz pastiche da dicção e dos temas da poética quinhentista francesa, entre outras, renovada na sua usurpação contemporânea por uma ânsia (muito moderna, diga-se) de jogo. Jogo com a tradição; distâncias, equívocos e desconfianças que se misturam a incorporações, usos, repetição, reconhecimento. Assim, o tom a princípio cômico do pastiche se torna sério-filosofante. A marca de uma usurpação oblíqua, entre ironia e incorporação. Este é, portanto, em resumo, o marco desta investigação, a partir do qual os caminhos poderão abrir-se – levando-nos, quem sabe, por fim, à experiência estética da tradução e da leitura desses poemas.

No entanto, o traçado desse caminho se dá a partir de uma hipótese principal. Eu defendo que, nesses poemas, toda a longa tradição da meditação como exercício espiritual ou prática de



si é lida e transformada em um método de composição poética que serve de cena para a dramatização do *self*. Com o intuito de dar corpo a essa dicção, uma série de procedimentos e temas são alinhavados, dentre os quais pode se destacar a obsessão formal, que configura o poema como um espaço de jogo intenso entre encantamentos sonoros e proximidades visuais; o uso constante e variado de duplos e paralelismos nos poemas, ramificando-se nas muitas formas de relação que se pode estabelecer entre um eu e um outro na enunciação; a abordagem da série como totalidade poética a partir da qual a individualidade do poema é pensada e as iluminações do sentido se refletem, entrecruzando-se. Além desses aspectos, é preciso ainda salientar a importância do método meditativo como instrumento de investigação poética, por mais paradoxal que a expressão pareça. Nesse caso, a investigação não se confunde com a análise de tipo silogístico-conceitual que se encontra no discurso filosófico ou científico, por exemplo. Antes, ela é um modo de encadear significativamente certas facetas de um mesmo tema, garantindo, assim, ao conjunto uma significação mais ampla que a do indivíduo, do poema. Eu não conseguiria destacar devidamente a importância dessas linhas.

Para defender essa hipótese, busco desenhar, no capítulo **Meditar a meditação**, um percurso mínimo em torno da noção de meditação a partir do repertório filosófico sobre o período clássico e helenístico. Como defende Terence Cave (1958), a poesia religiosa francesa dos quinhentos mostra alguns nexos de continuidade com os discursos que circulam na época – notadamente, mas não exclusivamente, o religioso. Isso se deve, a meu ver, em grande parte à própria natureza do lugar-comum ou *topos* que funda a poética retórico-oratória da poesia: toda a invenção (*inventio*) do poeta, os achamentos de temas e assuntos, baseia-se na cultura e nos axiomas compartilhados por comunidades que só são visíveis por meio desses livros de vulgarização e divulgação de um certo saber de especialista, contudo já compartilhado socialmente. Antes disso, entretanto, uma longa tradição da filosofia como “modo de viver”, baseada em “exercícios espirituais” (Hadot), ou no “cuidado de si” (Foucault), elabora muito claramente o tema da meditação e, mais amplamente, das técnicas filosóficas e da formação necessárias para se atingir uma vida virtuosa, sobretudo no dito período helenístico, ou na antiguidade tardia, com as correntes epicurista, cínica, estoica etc. Enquadro essa discussão a partir do debate, datado dos anos oitenta do século passado, entre o helenista Pierre Hadot e o filósofo Michel Foucault, pouco tempo antes da morte do autor de *As palavras e as coisas*. O que ocupa o centro desse debate é o problema da relação entre a subjetividade e as técnicas de si ou exercícios espirituais, que caracterizam a filosofia de vida pós-clássica. Enquanto, para Hadot, sua função está sempre ligada à afirmação de um ponto de vista cósmico e de uma certa transcendência do olhar, para Foucault, ao contrário, o fruto fundamental de seu uso é a conformação da subjetividade por meio de um trabalho constantemente feito sobre si.

Alternando entre um olhar admirativo e reticente, este autor as pensa sob o prisma da tese geral contida na *História da sexualidade*, como aqueles primeiros rastros distantes das formas de controle, que, com o tempo, se generalizam e solidificam, até dar origem à “sociedade vitoriana” que é a modernidade. Entretanto, essas técnicas não deixam de ser dúbias: apesar de tendencialmente levarem a uma domesticação e racionalização dos desejos, elas exercem uma função afim da ideia de Foucault de uma “estética da existência”, como a chamam Paul Veyne e Didier Eribon: são capazes de remodelar o sujeito e fazê-lo superar-se.

Num breve panorama, pode-se dizer que a meditação cumpre, na economia dessas práticas, o papel de representar de antemão os males que podem acontecer a alguém. Ela insere-se, nesse sentido, por exemplo, nas técnicas concernentes à *praemeditatio malorum*, à premeditação dos males futuros, que é condição e exercício para se viver no presente a “reta via” moral. São os métodos de representar tudo aquilo que pode suceder de mal ao praticante: a pobreza, o sofrimento, a morte<sup>26</sup>. O interessante aqui é que tudo se dá no campo da ficcionalidade, no imaginário de um praticante que cria cenas ou pequenas narrativas de sua morte, de sua pobreza, de seus males; e que diante delas consolida, ao repeti-los para si mesmo, os dogmas e preceitos de sua escola filosófica, sob a forma de axiomas, máximas e sentenças, que ficarão, como diz Hadot, “à mão”, sempre disponíveis, guardados na memória. Para Foucault, dois fatores definem a meditação. Primeiro, o fato de que ela é um “exercício de apropriação”<sup>27</sup> por meio do qual um pensamento é tornado seu, converte-se do exterior – da aula, do discurso – para o interior, como preceito de vida e de conduta, máxima sempre presente etc. Nesse sentido, ele dirá, a meditação não é um tipo de exegese textual; é antes incorporação vivencial de um texto, agora sentido como verdade. Segundo, seu aspecto de “exercício pelo qual o sujeito se põe, pelo pensamento, em uma determinada situação”<sup>28</sup>, o que constitui uma “experiência de identificação”, segundo Foucault. Quando medita sobre a morte, por exemplo, quem medita coloca-se no lugar do moribundo e, a partir daí, testa suas certezas e verdades e, diante das provocações, imaginariamente as faz mais fortes e sólidas. Se epicurista, por exemplo, diz: mesmo apesar do medo da morte, eu sei que a morte não é nada – e assim em diante.

Entretanto, esses autores não consideram o intenso grau de ficcionalidade que tais exercícios implicam. Se pensamos unicamente em termos de “identificação” para defini-los, não nos damos conta de que essa identificação se dá por meio prospecção imaginativa cujas formas devem muito pouco à da literatura, tal como a conhecemos. No caso da meditação da morte, o que a caracteriza é o princípio ficcional que se funda na tentativa de transportar-se para uma

---

<sup>26</sup> Cf. HADOT, p. 28; FOUCAULT, p. 319.

<sup>27</sup> FOUCAULT, p. 318.

<sup>28</sup> FOUCAULT, p. 320.

situação inexistente mas possível (nesse sentido, verossímil), ou melhor, fatalmente possível. Muitas das técnicas da narrativa podem ser invocadas para dar corpo a essa cena prospectiva. Entretanto, em oposição à ausência de finalidade ficcional tal como a recebemos contemporaneamente, a ficção meditativa da morte possui como fim o apaziguamento das tribulações em vistas de uma harmonia entre filosofia e vida. Justapor essa vetusta tradição filosófica com elaborações poéticas do tema me permitiu, espero, salientar essa proximidade inusitada.

Na sequência, em **Das meditações à meditação: a poesia devocional francesa e o tratado de J. Hall**, dando um salto para as práticas discursivas dos quinhentos e seiscentos, vemos que as técnicas dos “exercícios espirituais” ou do “cuidado de si” estão em continuidade com a prática e o discurso teológico cristão. É o que acontece quando consideramos livros tão diversos no tempo e espaço quanto os dos espanhóis Luís de Granada e Ignácio de Loyola – respectivamente, o *Traité de la meditation et de l'oraison*, na sua tradução francesa de 1675, e os *Exercícios Espirituais*, cuja primeira edição é de 1548 – e os tratados posteriores, de 1607, do bispo inglês Joseph Hall (que servem de modelo e molde para os sonetos de Jacques Roubaud). Todos eles inserem-se não mais numa perspectiva de “autossubjetivação”, como a que, segundo Foucault., caracteriza as práticas do cuidado de si na filosofia antiga; quer dizer, eles não procuram construir uma subjetividade cujas regras de conduta, formuladas racionalmente em termos de metas morais ou existenciais, digam respeito a uma continuidade lenta e a um melhoramento progressivo da esfera do “eu” por si mesmo. Pelo contrário, o que se estabelece, nesses tratados, é aquilo que Foucault chama “trans-subjetivação”<sup>29</sup>, processo pelo qual se estabelece uma cisão no interior do próprio sujeito, que deve deslocar-se de si e virar os olhos para o exterior: Deus, a salvação, o juízo final. Nesse sentido, ao abordar o tema da autossubjetivação e da trans-subjetivação de maneira muito breve, na aula de 10 de fevereiro de 1982, Foucault busca entender que diferença existe entre a conversão na filosofia antiga e a conversão cristã. Essa pequena nota pode, de fato, servir para entender-se melhor o papel desses tratados. Se sobreviveram até nós poucos exemplos das técnicas estoicas, epicuristas e outras, dos cuidados de si, de seu encadeamento, se muitas delas não chegaram a nós em forma sistemática, mas como série de referências curtas, menções breves, todo um outro cenário se desenha com as técnicas de si ou exercícios espirituais cristãos. O primeiro aspecto que chama a atenção do leitor é a extensividade deles: descrições longas e precisas de cada passo do processo, encadeamento ordenado e normativo das etapas, imposição de temas e personagens para reflexão. Tudo isso se desenvolve no sentido de uma ordenação do tempo, que é também uma

---

<sup>29</sup> FOUCAULT, p. 193.

reordenação e uma apropriação; algumas horas do dia laico são convertidas em tempo eficiente, religioso, em vistas da salvação da alma. Olhe-se, por exemplo, a divisão em semanas que Ignácio de Loyola propõe nos seus exercícios espirituais, cada qual desenvolvendo uma meditação particular: na primeira semana, têm-se as meditações da queda, do pecado, do inferno, as meditações (se puder usar esta expressão) “baixas”. Na terceira semana, por sua vez, o tema da reflexão meditativa são os mistérios da paixão de Cristo. Veja-se, também, a ordem sugerida no tratado de Hall, que transcorre da análise racional do assunto que se escolhe até o agradecimento (*thanksgiving*) dirigido a Deus. De todo modo, o que se tem é a perspectiva ascensional e temporal própria ao modo de pensar cristão. Esses exercícios espirituais constituem, no mais das vezes, manuais de salvação e redenção. A origem de seu discurso é sempre o patético, o passional das penas do inferno e das aflições do pecado, buscando causar efeito e convencimento no leitor, buscando convertê-lo e fazê-lo aceitar as regras do discurso que se oferece ali. Para acabar em outro patético, o da salvação e da paixão de Cristo, da redenção dos pecados, compartilhadas imaginariamente com o leitor. O sentido desses tratados, portanto, é dar forma a exercícios espirituais que permitam que se entre em contato, de modo íntimo, passional, imediato, com a vida de Cristo, brandida como exemplo de vida moral e como instância de salvação e remissão dos pecados. Todo o exercício sobre si que o devoto faz, então, é exercício de compreensão e introjeção dos dogmas católicos, decerto; mas também exercício de alcance, comunhão, participação da verdade revelada e da experiência crística de salvação. É nesse aspecto que a organização dos tratados insiste.

Num segundo momento desse capítulo, procuro evidenciar as relações que se estabelecem entre a obra de Jacques Roubaud e a tradição da poesia devocional francesa. Para isso, faço uma leitura mais cerrada dos poemas *The Entrance* e *The Testimonies*, sublinhando todos os momentos de citação ou de diálogo com poemas de Jean de Sponde (1557-1595) e Jean du Clicquet de Flammermont (?), entre outros. Nesse ponto, sua discussão se articula ao tema das máscaras e das *personae*, há muito debatido no campo da crítica literária, sobretudo daquela de língua inglesa. Como se verá, a conclusão não deixa de ser um tanto frustrante. Se as máscaras de Roubaud são muitas vezes esfiapadas e escangalhadas, se é frequentemente possível ver o agenciador que organiza as referências e as projeta num eu poético, embora dificilmente se permita sair de si e insista em trazê-las para o campo do biográfico e explicitá-las como citação, isso se dá devido a um possível “controle da ficção” (para parodiar o conceito de Luiz Costa Lima), que atua no interior mesmo da sua poética. Apesar de não ter podido explorar essa hipótese, me parece que a adesão inicial do poeta francês ao “textualismo” corrente nos anos sessenta, embora permitisse que seu gosto pela inventividade da linguagem florescesse, talhou sua capacidade imaginativa por meio de um veto, mais ou menos subentendido, ao ficcional.

Nota-se que o elogio do “Texto”, como se dizia à época, da “escrita branca” à la Blanchot, eivada de “teorizações” poéticas e construída com comentários sobre o processo de seu próprio fazer, sempre no ponto de sua própria “desaparição”, ou da escrita distendida temporalmente e muito especializada de alguém como Alain Robbe-Grillet, por exemplo, leva a uma incorporação do poema no discurso crítico. Assim, a preferência dada a essa instância de uma “linguagem” que nunca se define conduz a um enclausuramento do texto no curto-circuito metaliguístico. A livre especulação ficcional (com tudo o que implica de divertimento) é abolida por uma consciência culpada, cuja origem remonta a uma fusão entre as preocupações de ordem político-ideológica e o ímpeto experimental. Para dizer em termos mais simples, como sintetizou um dos integrantes desse movimento, “A poesia é inadmissível”<sup>30</sup>. Caberia dizer, também, que “A ficção é inadmissível” nesse caso. Embora ao longo do tempo Roubaud tenha se afastado dos avatares e dos respectivos postulados desse movimento, me parece que algo desse ambiente permaneceu no seu modo de escrita e no seu processo de criação. É como se, nos momentos mais fracos de sua obra, a linguagem sempre fosse escolhida em detrimento da experiência.

Por fim, em **A meditação em Jacques Roubaud**, minha intenção é encontrar as correspondências e usos de temas, tópicos e formas ligados à meditação, e contrastá-las ao modo como se pode ver a meditação tanto nos estudos históricos e tratados cristãos, quanto nas poéticas dos séculos XVI e XVII, nos capítulos precedentes. Serão priorizados os livros *Quelque chose noir* (1986) e *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel* (1990); em ambos esse tema é longamente explorado. A questão que formulo aqui consiste em saber qual a especificidade do uso que Roubaud faz dos métodos e temas da meditação, em síntese: por que ter convocado tradição e termo tão remotos, laterais, ausentes mesmo nas discussões e produções contemporâneas, para embasar toda uma poética que se encontra aqui e ali em ao menos três livros? A hipótese é de que encontramos, em alguma medida, uma secularização do ato meditativo, quando contrastado com sua fonte renascentista, o qual se torna regra de composição e ordenação dos poemas; e que funciona também, na economia dos livros, como modo e forma de lidar com a dor e a morte que o eu-poético transforma em princípio de sua escrita.

Na sequência, a indagação sobre a meditação se aprofunda ao nos aproximarmos dos sonetos de *Square des Blancs-Manteaux* (1999). Aqui Roubaud se apropria da máscara dos poetas seiscentistas, num projeto de imitação ou de *mimesis* da forma, para explorar as dimensões do luto e da morte. Assim é que, ao final, as pontas, que até então estavam soltas, reúnem-se na

---

<sup>30</sup> Trata-se de título de uma seção do último livro de poemas publicado por Denis Roche (1972), antes de ele levar a cabo sua ideia e abandonar de vez a escrita de poemas. Cabe a ressalva de que, apesar do gesto provocador, os poemas são sim interessantes.

leitura dos sonetos de Roubaud, informadas em sua densidade ao mesmo tempo histórica e poética, para tentar, mais do que fornecer uma explicação desses poemas, desenhar um percurso possível de leitura. Tampouco é lateral – está no cerne mesmo da concepção deste trabalho – a insistência na discussão e tradução ampla de poemas de fontes diversas e, muitas vezes, inacessíveis na íntegra. Ainda que certamente se destine ao público acadêmico e às preocupações de investigação que fundamentam uma pesquisa – as quais consistem em apresentar hipóteses, fornecer argumentos, formular respostas possíveis – este trabalho tem a esperança de se destinar também ao público amplo, ecumênico, (espera-se) voraz, dos leitores de poesia. Para eles, esta pesquisa pode ser também um diário de leituras, um caderno de poemas e poetas capaz de fornecer novos impulsos vitais de pesquisa e tradução, alimentar mais interesses, impressionar, desgostar ou dar fôlego a poéticas e a poetas que se interessem por algum dos temas aqui tratados.

## 2. SQUARE DOS BLANCS-MANTEAUX – JACQUES ROUBAUD

I

### The Entrance

*À l'entrée de la Mort, où tu entres, désentre,  
 Décentre de la Mort la démence et le sens,  
 Du Senti de la Mort t'absente, et te ressent  
 Consente de la Mort la constante Constance.  
 Écarté de la Mort, contente-toi, repente  
 Sur la Pente de Mort, de sa Lampe, sa trempe,  
 Rampe-toi vers la Mort, et l'accède, et l'accente,  
 Contemple-toi de Mort l'indécence, le temple.  
 À l'orée de la Mort qui te porte, déporte,  
 Emporte-toi la Mort, amphores ou comportes,  
 Farouche-toi la Mort, la sans-souche, sans bouche.  
 À l'Effrai de la Mort, dépêche-toi, dépèle,  
 Au Décrit de la Mort, abaisse-toi, rappelle  
 Du Tout frayée la Mort qui te touche, te couche.*

I

Nesta entrada da Morte, onde entras, desentra  
    Enreda junto à Morte o senso e a demência  
    Do Sentido da Morte, absentate, enfrenta  
Com despeito da Morte a constante Constância.  
À distância da Morte, contenta, remonta  
    Sobre os Montes da Morte, a Lente sua, a senda,  
    Sobe-te rumo à Morte, e a acessa, acentala,  
Contemplate da Morte o templo, a indecência.  
Nas ribeiras da Morte a portarte, deporta,  
    Toma em punhos a Morte, ânforas ou comportas,  
Braviate da Morte, a sem-soca, sem boca.  
Na Paúra da Morte, esfolate, acorda,  
    No Desfavor da Morte, abaixate, recorda,  
Do Todo aberta a Morte a ti cobre e te toca.



## II

## The Description

*Le drap est noir, la morte blanche, lumière inverse*  
*La Mort vient d'échanger au jour le noir, le blanc*  
*La lampe des oiseaux se calcine sifflant,*  
*Je vois des doigts, un peu de sang, le Soleil verse.*

*Par ce renversement la Mort me fait promesse*  
*De ne me livrer rien qui soit tranquille et sûr,*  
*Les lames du miroir qui enflamment le mur,*  
*Ne se voilent d'aucun souffle, car elle cesse.*

*Elle cesse dormant ; le passé qui s'en va*  
*Vide le cendrier et dépouille l'instant*  
*Du droit à la couleur, de paraître au silence.*

*Alors je vois bouger ses yeux qui fermeront,*  
*Se fermèrent, fermaient, ferment plus que du temps,*  
*Qu'une chambre, qu'un lit, qu'un arbre, qu'une tombe.*

## II

Preto o tecido, branca a morta, tal luz inversa  
A Morte logo muda, em preto ou em branco, o dia  
A lâmpada das aves crestando assovia  
Vejo alguns dedos, bem pouco sangue, logo o Sol versa.  
Nessa inversão, da Morte obtenho uma promessa:  
Dar-me nada que seja tranquilo, seguro.  
As lâminas do espelho ao inflamar o muro  
Não são véus de algum sopro, visto que ela cessa.  
Ela cessa ao dormir. O passado que parte  
Esvazia o cinzeiro e espolia o momento  
De seu direito à cor, de surgir no silêncio.  
Vejo, mexem-se os olhos que se fecharão  
Se fecharam, fechavam, fecham mais que o tempo,  
Mais que quarto, que cama, que tronco ou caixão.

## III

## The Division

*Houmous humus et boue et rebut brusque et brute  
Humble humide blutée en lourdes sourdes tourbes  
Terre, Terre atterrée, en couches croûtes courbes  
Muette mate mêlée et chuintante de chute.*

*Âcre vrac avalé d'avare veule havre  
Crade cave cardé crevé cravaté hâve  
Corps encore correct lavé de bile et bave  
Corps de grave aggravé en la Terre, Cadavre.*

*Et divise la Mort les Corps qu'elle incorpore  
Vide les évidant leurs jambes et leurs yeux  
Leurs structures leurs os leurs langues et leurs formes*

*Indivise la Mort les crânes les poussières  
Et resserre la Mort dans ses sacs dans ses serres  
Dans sa coupe de Terre une masse d'instant.*

## III

Homus húmus e borra e sobra brusca e bruta  
Crivado humilde úmido em turfas tão turvas  
Terra, Terra aterrada, em curtas crostas curvas  
Muda mate mesclada e cadente qual fruta

Acre e avara toca em *vrac* lassa acaba  
Crassa cave cal e tranca calada e baça  
Corpo ainda certo limpo de bile e de baba  
Corpo em cave que a Terra traça e traz, Carcaça

E assim divide a Morte os corpos que incorpora  
Vide vazá-los vácuos de pernas e olhos  
E colunas e ossos e línguas e formas

Individe esta Morte os crânios mais os cacos  
Encerra e cerra a Morte nestes saco e serra  
Nesta taça de Terra uma massa de instantes.

## IV

## The Causes

*La seconde qui vient est la Cause de Mort*  
*La Mort sera venue et la Mort aurait soin*  
*De ternir la rétine et de figer sa main,*  
*La seconde qui vient effondrera ton Corps.*  
*La seconde qui vient « Mort ! » aura changé « Dors ! »*  
*De parole prochaine en mutisme de loin,*  
*En Cause de la Mort la seconde qui vient,*  
*En plomb contre les draps immobile ton Corps.*  
*Corps happé dans la Mort du même instant venue*  
*Que vivant de ta vie ton ventre brun et nu*  
*Qui respirait le jour naissant d'un rouge monde,*  
*Le battement de temps, l'écho d'avant le bruit,*  
*La résine sans pin, la nuit doublant la nuit,*  
*Seule Cause de Mort la suivante seconde.*

## IV

O segundo que vem é a Causa da Morte  
A Morte tendo vindo, com cuidado advém:  
De embaçar a retina e a mão prender também,  
O segundo que vem afundará teu Corpo.  
O segundo que vem faria “Dorme!” de “Morte!”  
De palavra afim a mutismo de além,  
Como Causa da Morte o segundo que vem,  
Sobre os lençóis chumbado teu imóvel Corpo.  
Corpo nas mãos da Morte nesse instante vinda  
Que teu ventre marrom, nu, vivendo de vida  
Respirasse a aurora de um novo rubro mundo,  
O bater temporal, sem som que não o mudo,  
A resina sem pinho, noite e noite em tudo,  
Como Causa de Morte o seguinte segundo.

V

## The Effects

*La seconde qui fut, fut l'Effet de la Mort :*  
*La Mort allait venir et la Mort aurait soin*  
*D'assécher ton regard et d'asphyxier ta main,*  
*La seconde qui fut allait presser ton Corps,*  
*Par l'Effort de la Mort effectuée ; la Mort*  
*Fracassant tes pupilles prises dans son poing,*  
*En seconde qui fut la seconde qui vint*  
*Changea, anticipant les désastres du Corps :*  
*Corps que la Mort voulut jamais n'être vivant,*  
*Jamais l'avoir été, enclavé dans l'instant*  
*Du battement de temps, échangeant sève-écorce*  
*Jour-nuit, passé-futur, le Monde et le sans-Monde,*  
*Comme si rien ne fut qui ne fut que ton Monde.*  
*La seconde qui fut, fut l'Effet de sa Force.*

V

O segundo que fora, Efeito desta Morte:

A morte ia vir, consigo um cuidado advém:

De manter seco o olho e a mão sem ar também,

O segundo que fora ia premer teu corpo

Pelo Esforço da Morte efetuado; a Morte

Te espremendo as pupilas que no punho tem,

Em segundo que fora o segundo que vem

Mudara, adiantando os desastres do Corpo:

Corpo que quis a Morte nunca mais vivente,

Nunca nem tê-lo sido, preso no presente

Do bater temporal, mudando seiva-crosta,

Noite-dia, após-antes, o Sem-Mundo e o Mundo

Como se nada fora fora do teu Mundo.

O segundo que fora, o Efeito da Força.



## The Subject

## VI

*Te voici Sujette à la Mort*  
*Étale ton Bien sur le Sol*  
*Poches, lettres, photos, paroles,*  
*Te voici Sujet en ta Mort.*

*Te voici Corps perdant tout Corps*  
*Perdant tes lèvres, tes paroles,*  
*Chevelure noire du sol*  
*Au bord d'une Mort sans rebord.*

*Ici le présent retenu*  
*Que tu ne tiendras pas, que tu*  
*Laissez continuer sa cible.*

*Là ma mémoire sans projet*  
*Sans impossibles, sans possibles,*  
*Dont ta Mort est l'autre Sujet.*

## VI

Estás aqui Sujeita à Morte  
Estende teu Bem sobre o Piso  
Letras, fotos, cartas, avisos  
Estás aqui Sujeito na Morte.

Estás aqui Corpo sem Corpo  
Perdendo palavras e viso,  
Os negros cabelos do piso,  
Nas coortes da Morte sem corte.

Aqui o presente retido  
Que tu não mais deténs, que a ti  
Deixa pra perseguir sua meta.

Ali meu lembrar sem jeito  
Sem coisas certas ou incertas,  
Onde é tua Morte o Sujeito.

## VII

## The Adjuvant

*Pourquoi remuer, lumière, sur ce mur,  
 En silences, en cribles, en confusions  
 D'emblèmes, d'hiéroglyphes, en fissions  
 De caractères, et volumes, en pur*

*Sinistre ? Pourquoi, lumière, ces visions  
 Impeccables compagnes de tout azur  
 En moi, hors moi, la boucle de mon futur  
 Par la grâce de ta lente profusion ?*

*Et pourquoi jeter, lumière, devant moi  
 Fourbue, l'ombre repue en parfaite loi  
 De concussion dioptrique sous ses paupières*

*Pour, moi, n'y voir que les humeurs vitrifiées  
 D'un œil sans regard, et du mur déviées ?  
 Plus la lumière maintenant, non, mais le pluriel : des lumières ?*

## VII

Por que se mover, mera luz, sobre o muro,  
Em silêncios, em crivos e confusões  
De emblemas, em hieroglifos, em fissões  
De caracteres, e volumes, em puro  
    Sinistro? Então por que, luz, estas visões  
Parceiras sem erro de um azul escuro  
Dentro de mim, fora, elo do futuro  
Com a graça de lentas acumulações?  
    E por que, luz, laçar à frente pra que veja  
Cansada, a sombra farta que a lei enseja  
De concussão dióptrica sob as pálpebras  
    Pra, eu, só mirar humores vitrificados  
De olho sem olhar, do muro desviados?  
Agora nada de a luz, não, mas o plural: *as luzes?*

## VII

## The Contrary

*Victorieusement la mort contraint la Mort*

*À refuser toute eau, feu, tout air, toute terre,*

*Au contraire de Mort est ta mort ordinaire*

*Mort début de la mort, mort exempte de Mort.*

*Allégoriquement parle en ta mort la Mort*

*Par le refus de tout condiment volontaire :*

*Ni consolations, ni pensées, ni prières,*

*Par contraire de Mort n'entendre que ta mort.*

*Ce n'est pas l'infirmier que se redire « vie,*

*Ta moyenne bougée des arbres en survie,*

*Ce recommencement des volets qui t'écartent » ;*

*Peut-être qu'en l'immonde calme on concevrait*

*Au mieux du jour le jour, son habitude vraie,*

*Sa chute des confins, des vestiges, des cartes.*

## VII

Triunfalmente a morte constrange outra Morte

A negar toda água, fogo, terra ou ar,

O contrário de Morte a tua familiar

Morte início da morte, morte sem mais Morte.

Alegórica fala em tua morte a Morte

Recusando qualquer comum tempero usar

Sem mais consolações, sem pensar ou sem rezar,

O contrário de Morte ser só tua morte.

Não é contraditá-lo se redizer: “vida

Média móvel dos troncos teus em sobrevida<sup>31</sup>

O retomar da cortina que, assim, te separa”<sup>32</sup>.

Talvez na imunda calma conceber-se-ia

Seu costume sincero, no melhor do dia:

A queda dos confins, dos mapas e aparas.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Var.: “Tua média móvel de árvores em sobrevida”.

<sup>32</sup> Var.: “O retomar da persiana que te aparta”.

<sup>33</sup> Var.: “Sua queda de confins, vestígios e de mapas.”

## VIII

## The Comparisons

*Comme chevelure : sombre comme front : noir*

*Comme œil : noir et œil : noir comme cils : noirs et cou :*

*Sombre comme bouche : d'ombre comme dent : dou*

*Ce double : lèvre : noire comme joue : noire*

*Comme dos : sombre comme aisselles : sombre : noires*

*Comme seins : sombres seinssiens : sombressombres : doux*

*Comme peau : sombre comme fesses : sombres sous*

*Étoffe noir comme poils : noir autour noir*

*Du comme sombre ou bas sombre du ventre : sombres*

*Cuisses d'ombre : noire des genoux comme d'ombres*

*De mains : d'ombres de mains : noires de mains : du sombre*

*Du noir du comme noir des os : sombres des ombres*

*Comme l'allongement : sombre dans la nuit : sombre*

*Comme ta Mort : sombre comme sombre comme : rien.*

## VIII

Como cabelo: sombroso qual rosto: preto  
 Como olho: preto e olho: qual cílios: pescoço:  
 Sombrio qual boca: umbra qual dente: doc  
 E o duplo: lábio: preto como fonte: preta  
 Como costas: sombrosas como braços: pretos  
 Seios: pretos seus seios: sombrassombros: doces  
 Qual pele: umbra qual bundas: sombrias sob  
 Lã preta como pelos: pretos sobre preto

Sombrio ou rés sombrio da pelve: sombrosas  
 Coxas de sombra: preto do joelho qual sombras  
 De mãos: de sombras de mãos: pretas de mãos: sombras  
 Preto do preto dos ossos: sombrios de sombras  
 Qual deitar-se: sombrio na noite: sombroso  
 Tal tua Morte: como sombrio como: nada.



X

## The Names

*Les Noms de la Mort se disent sans écho :*  
*Île ! Orme ! Alerte ! Rame ! Rime ! Lex ! Roi !*  
*Terme ! Trame ! Retrait ! Tea ! d'autres encore,*  
*Vocables à concasser pour qu'il n'y reste*

*Que du néant impartible, matériel,*  
*Propre. Les noms de la Mort, tous, Noms Surpropres,*  
*Sans homonymes, sans astreintes, figés*  
*De l'instant qui les a fait sempiternels.*

*Les noms de la Mort sont : privés, choses, nœuds*  
*D'ubiquité, détachés de l'échange, seuls,*  
*Durs : fils, filles de la solipsiste Mort.*

*Ta mémoire les parle et la nuit distraite*  
*Et la Nature, ô convenable, ô distraite,*  
*Distrait toi-même, entre les Noms de la Mort.*

X

Os Nomes da Morte são ditos sem eco:  
Ilha! Olmo! Alerta! Remo! Rima! Lei! Rei!  
Termo! Trama! Retiro! *Tea!* e outros mais,  
Vocábulos a quebrar pra que só sobre

Um Nada indivisível, material,  
Limpo. Os Nomes da Morte todos Extrapróprios,  
Sem homônimos, sem condições, fixados  
A esse instante que os concebeu sempiternos.

Nomes da Morte: privados, coisas, nós  
De ubiquidade, fora da troca, a sós,  
Duros: filhos dessa solipsista Morte.

Tua memória os diz e a noite alheia  
E a Natureza, ó propícia, ó alheia,  
Alheia você, entre os Nomes da Morte.

## XI

## The Testimonies

*Les Étoiles pour Juge ont le Dieu des Lumières  
 Qui passe le Soleil en dure pureté,  
 C'est un Principe cruel en claire cruauté,  
 Un Témoin immobile en ses rouges ellipses.  
 Haut porteur de la foudre en qui ces luminaires,  
 Déchargent le froid lourd de leurs impuretés  
 Quel fou forcènement d'Aveugle illimité,  
 Te fait thésauriser la Mort en tes Abysses.  
 Dans mon cœur je n'abrite un seul fétu de foi  
 En tes démonstrations ! Ah ! si j'étais par toi  
 Imbibé de croyance à l'antique manière,  
 M'aurais-tu soulagé, Fiction du Firmament ?  
 Ou laissé m'épuiser de Sisyphe tourment  
 Au creux de ton sillon soufflé d'une sorcière ?*

## XI

Por Juiz as Estrelas têm o Deus das Luzes

Que ultrapassa este Sol quanto à dura pureza,

É Princípio cruel de uma clara crueza,

Testemunha imóvel de uma rubra elipse.<sup>34</sup>

Portador de seu raio em quem outros numes

Despejam frio peso de suas impurezas,

Qual louco alucinar faz de Cegas larguezas

Que a Morte e seus Abismos tu então tesaurizes.

Meu peito não abriga um só feto de fé

Nessas demonstrações! Ah, se embebido me

Tivesse dessa crença ao modo antiquado,

Me darias consolo, Ficção do Firmamento?

Ou me exauririas com Sísifo tormento

No vazio de vinco por bruxa soprado?

---

<sup>34</sup> Var.: Testemunha imóvel em elipses rubras./ Testemunha imóvel que a elipse vise.

## XII

## The Taste of our Meditation

*Rien ici ne se Voit que Terre en Terre*

*L'escadron dispersé des morts en nombre*

*La sangria du sang teignit la Terre*

*La Mort s'y fit la fin que rien ne sonde.*

*Rien ici ne s'Entend Terre sur Terre*

*Que, sa langue bruissante entre les tombes*

*Le vent et pour Odeur Odeur de Terre*

*Fumée vieillie de feuille et de décombre.*

*Tendre à la Vue l'Ouïe et l'Odorat*

*Tendre à l'Ouïe, de ces sens faire État*

*Descendant, et de Ciel en Sol comprendre*

*Que c'est Mort, c'est ta tâche ou ta mission ;*

*Pour, plus bas, bouchée ta bouche de cendre,*

*L'Enfer Toucher de ta Méditation.*

## XII

Nada se Vê senão Terra sob Terra,  
    Debandado esquadrão de mortos muitos  
    A sangria de sangue atolou a Terra  
    Como a Morte de obscuros intuitos.

Nada se Escuta, Terra sobre Terra,  
    Senão, ruidosa língua em meio aos túmulos,  
    O vento e como Odor Odor de Terra,  
    Fumaça envelhecida, folha e entulho.

Terna pra Audição, pra Vista, pro Olfato  
    Terna pro Ouvir, os sentidos relato  
    De Céu ao Solo, ao descer, pois que consta

Ser a lida da Morte, ou missão:  
    Pra, emborcada de pó do chão a boca,  
    Tocar o Inferno da Meditação.

## XIII

## The Complaint

*Tu ne te plains pas, marchant, tu ne pleures  
 Plus, tu ne penses pas, tu ne parles pas,  
 Plus, tu marches, mais sans plus murmurer bas  
 Le décompte-torsion des heures, ces heures.*

*Tu ne te troubles pas, marchant, ne t'apeures  
 Plus, couché debout, de rien, de rien, d'un pas  
 D'un autre, tu ouvres les yeux et là-bas  
 Rien, il n'y a rien, qu'un chien, ou qu'une fleur.*

*Tu ne penses pas à te plaindre, à parler  
 Fort, très bas, à prendre place dans la mer  
 De tes moments, chacun blanc, entre limites*

*Nettes, l'un sur l'un effacés, et de ta main  
 Tu ne traces plus un nom sur chaque vitre  
 Buée. Tu ne te plains plus. Ainsi, tu te plains.*

## XIII

Não se queixa mais, caminhando, ou chora  
Mais, não conversa, você nem pensa mais,  
Mais, você caminha, mas sem baixos ais  
A contagem-torsão das horas, horas.

Sem amolações, caminhando, ou temor<sup>35</sup>  
Qualquer, deitado em pé, nada, um passo a mais,  
E outro, você abre os olhos e abaixo  
Nada, nada há, senão um cão ou flor.

Você não quer mais reclamar, nem falar  
Alto, baixinho, nem quer lugar no mar  
De teus momentos, brancos, entre alguns marcos

Claros, todos apagados, e nem deixa  
Traçados de nomes no vidro embaçado.  
Você não mais se queixa. Esta é tua queixa.

---

<sup>35</sup> Var.: Você não se amola, caminhando, ou teme.



## XIII

## The Wish

*Enfin, enfin, de tant de Mort absent*  
*De tant invarier l'herbe et ses larmes*  
*Déversée tant d'horreur en tant d'alarme*  
*Voulu rien retenir rien saisissant*  
*De tant de jours aux nuits allant-passant*  
*De suivre fil perdu entre les trames*  
*Mal désentrelacées de Corps ou d'Âme,*  
*Enfin, enfin, de tant de Mort cessant*  
*Atteindre, enfin, en quelque solitude*  
*Proche, enfin, enfin, dans l'hébétude*  
*De béate, muette non-Pensée*  
*Enfin*

## XIII

Enfim, enfim, de tanta Morte ausente  
De tanto invariari prantos do mato  
Verter em tanto alarme tanto asco  
Nada quis reter nada condizente  
De em tantos dias noites se alterando  
De ser fio perdido entre essas tramas  
Mal deslaçadas desse Corpo ou Alma  
Enfim, enfim, de tanta Morte cessando  
Apoderar-se, enfim, da solidão  
Perto, por fim, nesta estupefação  
De um beato e de um mudo não Pensar  
Enfim,

## XV

## The Confession

*Cela. cela. branches bronchées. pas. pas perdus.  
 deux. cela. mots. sans-mots. cela. mots en la perte  
 gourds. blancs bruits. bouche cousue. cela. paix déserte  
 fausse. de cela. cela. de retrait. refus.  
 Tomber. cela, tomber. tomber dire. maldits.  
 points. chuter. rompre le vrai. contredire. sorte  
 de feinte. cela. broncher. éluder. loi forte  
 du doigt sur la bouche. trembler les jours. nuits. nuits.  
 Alors cela. revenir. remémorer. rendre  
 invisible. sourd. sans odeur. sans goûts. sans tact.  
 plat. nu. abstrait. incomplet. indécis. intact.  
 Alors. là. sommé de dire. pressé. répondre  
 voilà. de ta question : n'y a-t-il rien à faire ?  
 Répondre. là, cela : il n'y a rien à faire.*

## XV

Isso. isso. ramos roídos. os passos perdidos.  
dois. isso. (sem-)palavras. isso. nesta perda  
dormentes. brancos sons. boca presa. deserta  
falsa paz. disso. sim. saindo. repelido.  
Cair. isso, cair. cair dizer. mal-dito.  
pontos. em queda. sem fato. contradizer.  
quase fingir. assim. tropeçar. desdizer.  
lei: dedo sobre a boca. noites. noites. isto.  
Agora isso. voltar. lembrar. transposto  
invisível. sem som. odor. gosto. sem tato.  
liso. abstrato. nu. troncho. indeciso. intato.  
Então. ter que dizer lá. responder. imposto  
assim. tua questão: não há nada a fazer?  
Responder. isto, visto: nada há a fazer.

## XVI

## The Petition and Enforcement

*Effacez cette nuit investie de sa Mort*  
*Effacez ce matin complaisant à sa Mort*  
*Effacez cette porte étanche de sa Mort*  
*Effacez cette chambre éparse de sa Mort.*

*Effacez ces rideaux du travers de sa Mort*  
*Effacez ce réveil habité de sa Mort*  
*Effacez ces miroirs nuageux de sa Mort*  
*Effacez ce soleil du plancher de sa Mort.*

*Effacez cette main attiédie dans sa Mort*  
*Effacez cette bouche empoisonnée de Mort*  
*Effacez ce regard lignifié de Mort.*

*Enfoncez cette Mort, enfouissez cette Mort*  
*Effrayez cette Mort, atterrez cette Mort*  
*Emportez cette Morte où persiste sa Mort.*

## XVI

Apaguem esta noite empossada de Morte  
Apaguem a manhã tolerante com a Morte  
Apaguem esta porta estanque dessa Morte  
Apaguem este quarto disperso de Morte.

Apaguem as cortinas em viés de Morte  
Apaguem este alarme onde mora essa Morte  
Apaguem os espelhos cobertos de Morte  
Apaguem este sol das tábuas dessa Morte

Apaguem esta mão morna na sua Morte  
Apaguem esta boca ao veneno de Morte  
Apaguem este olhar empedrado de Morte.

Enfiem essa Morte, enterrem essa Morte  
Assustem essa Morte, aterrem essa Morte  
Entreguem essa Morte onde dura sua Morte.

## XVII

## The Assurance or Confidence

Silence : rue : silence

*Silence concevable qu'en silence*

*Soit, et si, d'aucun bruit silencieux plein,  
Vide (n'est-ce égal ?), du même lieu vain,  
Que le point d'un écho bouge, ou balance.*

*Silence, donc, un front de non-errance,*

*De non-couleur aussi, tacite fin  
De musique en attente d'un cœur fin  
Où concilier la douleur et l'immense.*

*Silence autour du silence d'un trait*

*Jusqu'à voir dans ta nuit mentale, et c'est  
La vague retenue de toute écume :*

*La parenthèse ouverte contre un temps*

*Où s'ouvre autre et pareille en pareil temps  
Que couvre le silence qui l'exhume.*

## XVII

Silêncio: rua: silêncio

Silêncio concebível que em silêncio

Esteja, e nenhum som mudo total  
O preencha, o vazio (não é igual?),  
Onde o ponto de um eco erra tenso.

Silêncio, pois, um *front* de não errância

Também de cor-nenhuma, mudo fim  
De música a esperar um peito fino  
Onde se concilie a dor e a ânsia.

Silêncio no silêncio de um traço e

Ver na noite mental, enfim, num passo  
A onda retendo toda sua espuma:

O parêntese aberto sobre um tempo;

Símil, outro se abre em símil tempo,  
Que o cobre o silêncio que o exuma.



## XVIII

## The Thanksgiving

*Remercie : Quelqu'un, quel que soit. Et remercie  
 Aussi Cela, que n'est Personne. Que ce soit  
 De Rien, d'une Chose, d'un Autre. Car on doit  
 Remercier : le clou, le chat et la vanille.*

*Merci de tous instants discriminants, de mille  
 Détails qualifiés. Merci. Pas de pourquoi,  
 Ni par nécessité, ni par effet de loi  
 Morale dans un cœur. Seulement remercie.*

*De ton Remerciement n'exempte pas le jour  
 De colère. Dis-le : « Je remercie la Mort.  
 Je remercie la Mort et meurs à sa fontaine  
 De la joie de jouir de son étranglement,  
 De vomir sa pensée, d'affecter son aimant,  
 Je remercie la Mort, la grande pénélaine,*

*Et finis de penser la pensée de sa Mort ».*

## XVIII

Agradeça: a quem for, alguém. Mas agradeça  
     A um ninguém, a Isto. E o diga como vem  
     De Nada, de uma Coisa, de um Outro. Convém  
     Agradecer: ao gato, ao prego, à baunilha.  
 Grato pelos instantes discernentes, milha  
     De detalhes precisos. Sou grato. Não tem  
     Por que, poder de lei moral, nem conveniê-  
     cia do coração. Nada mais. Só agradeça.  
 De teu agradecer não esteja isento o dia  
     De cólera e o diga: “Agradeço à Morte.  
     Agradeço à Morte e em sua fonte morro  
 Por gozoso gozar os seus estrangulares,  
     Por conduzir os ímãs, vomitar pensares,  
 Eu agradeço à Morte, estranho reto morro,<sup>36</sup>  
  
 E acabo de pensar todo o pensar da Morte”

---

<sup>36</sup> Var. : Eu agradeço à Morte, este amplo morro.

## NOTAS E COMENTÁRIOS

### The Entrance

Este poema impões muitos desafios ao trabalho do tradutor. Aliando uma trama sonora cerrada e um intenso trabalho de referência histórica, sua tradução requer do tradutor bem mais que a atenção à forma condensada do soneto. Requer também esse olho duplo, que possibilite ao tradutor percorrer as trilhas do passado poético do português sem descurar das invenções sonoras e neológicas. Assim, à parte empréstimos e criações vocabulares, assumi como paradigma da tradução não usar palavras cuja primeira ocorrência na história da língua se afastasse muito dos Seiscentos. Certamente, o tempo delas é variável: há as muito antigas (como “boca” ou “orla”) e as mais recentes. Mas esse limite, quando foi ultrapassado em versões anteriores, como nos casos de “evocar” e “descentrar”, ocasionou a retirada dessas palavras e a busca por sua substituição, respectivamente, por “recorda” e “enreda”.

Além disso, para dar conta dessa espécie de ficção do arcaísmo que o poema encena, busquei traspor a impressão de antiguidade produzida pelas formas verbais por meio da colocação pronominal. Marca da linguagem seiscentista em português, embora uso não muito frequente, é a colocação pronominal enclítica na qual os pronomes são soldados ao verbo que vêm determinando<sup>37</sup>.

Também aproximo o verbo “ausentar-se” de sua raiz etimológica latina *absento*, mantendo o encontro consonantal. Também anoto o verbo “acentuar” com algumas particularidades fonéticas, derivadas da fonte latina. Por outro lado, a variante *effrai*, na ausência de solução equivalente em português, é traduzida por um empréstimo do italiano cujo objetivo é enfatizar uma vez mais a estranheza do texto. Do mesmo modo, o verbo *se faroucher*, neologismo criado por derivação imprópria, é transposto por um mesmo processo, e o verbo correspondente em português se origina do adjetivo “bravio”.

### The Description

Um dos aspectos inusitados desse soneto em alexandrinos clássicos é o uso, no primeiro e no quarto versos, dos chamados “trímetro românticos”. Trata-se de disposição rítmica distinta do dodecassílabo, que então se organiza em três membros acentuados em 4-8-12, como se segue: - - - / - - - / - - - / . Muito utilizado no período romântico da língua, sobretudo por Victor Hugo, ele cadencia o poema de modo particular<sup>38</sup>. Em francês, é como se cada um desses membros adquirisse independência métrica e sintática, digamos assim, passando a ter, além do som de

<sup>37</sup> Uma descrição desse fenômeno pode ser encontrada em: PAIVA, Dulce de Faria, “Séculos XV e meados do século XVI”. In: SPINA, *História da língua portuguesa*, 2008, p. 233-235.

<sup>38</sup> Cf. ROUBAUD, *La vieillesse d'Alexandre*, 1996; e AQUIEN, *La versification*, 2006.

conjunto, um próprio, que soa sozinho. Por isso, em lugar de transpor numericamente o número de sílabas, eu preferi criar ritmicamente esse efeito de isolamento coordenado. O leitor pode notar, então, que empilho três redondilhas menores no interior de um mesmo verso. Apesar de o expediente parecer estranho, tenho a impressão de que o resultado sonoro é mais preciso se comparado a um verso em que, pelo excesso de sinéreses e contrações, a dimensão da fronteira entre os membros se perderia.

Um outro problema, muito localizado mas capaz de tirar o sono do tradutor, é esta palavra francesa “*mur.s*”. A distância sonora entre esse monossílabo que designa as paredes de uma casa ou apartamento e a nossa alongada e desajeitada “parede” como que pede ao tradutor que erre ou se esquive do sentido. Muitas das vezes em que essa palavra aparece, não tive outra solução senão mudar a cena do poema, mantendo “muro” ou “muros” como equivalente. Tampouco os sinônimos serviam de alguma ajuda. Que o leitor perdoe o falso cognato, mas é a regra do ouvido.

### The Division

Sem dúvida, esse é um dos poemas que mais exige do tradutor em termos de inventividade verbal. Tal como no original, sobretudo no que se refere às duas primeiras estrofes, o aspecto semântico serviu como limite de demarcação dentro do qual instalar o jogo verbal do poema. Aqui, as palavras parecem ligar umas às outras analogicamente. Veja-se o exemplo do “Cadavre”, no fim da segunda estrofe, que suscita toda uma série de palavras cujos fonemas anunciam e preparam seu aparecimento. Tem-se aí uma clara ilustração do processo de funcionamento do anagrama. Portanto, adotei um procedimento mais livre, me guiando sobretudo pela sonoridade. Foi ela quem serviu como paradigma para a escolha das palavras, ainda que eu tenha pretendido me manter num mesmo campo semântico.

### The Causes e The Effects

Este *The Causes* é uma espécie de irmão do poema seguinte, *The Effects*. Como explico no meu estudo aos poemas, enquanto um enfoca o tempo do presente para o futuro, salientando o aspecto ainda inconcluso do que vai acontecer, o outro evoca os acontecimentos naquele passado do que já está concluído. Por isso, a tradução teve de se preocupar em manter a semelhança entre certos versos, a qual servia como dado para produzir um efeito de eco no momento da leitura. Contudo, essa condição impôs também certos problemas: sabe-se que a frequência de monossílabos em francês facilita a condensação de muitas ideias em um só verso, enquanto o português apresenta certa tendência ao alongamento. Embora, em *The Causes*, tenha sido possível manter a naturalidade do primeiro verso (“O segundo que vem é a Causa da

Morte”), em *The Effects* houve uma perda de naturalidade da sintaxe devida ao uso de “fora” e a inclusão de uma vírgula, marcando a elipse do verbo: “O segundo que fora, Efeito desta Morte:”.

Outro dado de que a tradução não pôde escapar é a rima toante entre “Morte” e “Corpo”, que, no original, é de tipo soante. Nesse caso, a inter-relação semântica entre “corpo” e “morte” é tão forte e central a estes poemas que uma busca obstinada pela rima acabaria por prejudicá-los em conjunto. Aliás, “morte” é daquelas palavras que, em português, não se presta nem a uma grande variedade de rimas nem a acoplamentos semânticos muito interessantes.

### The Subject

Esse poema fabrica, no original, todo um jogo de palavras com o uso da palavra *sujet* e derivadas. Em francês, vale lembrar, *sujet* pode tanto ser, sintaticamente, o sujeito de uma frase, ou significar o sujeito de um processo ou de uma afirmação (como quando dizemos que o sujeito moderno é tal ou qual), quanto ainda pode significar o objeto ou assunto sobre o qual se trata. Nesse sentido, diremos que o *sujet* dos poemas de Roubaud é a morte. É sabida, aliás, a frequência com que essa palavra aparece na filosofia francesa, muitas vezes submetida a uma série de jogos conceituais, de outro tipo. Esse duplo sentido fatalmente se perde na sua passagem para o português. Mas, às brincadeiras do original, acrescentei uma minha. Tomei partido das possibilidades semânticas do uso da palavra “sujeito”. Assim, no último verso, quando se diz “[...] minha memória sem jeito/ [...] / Onde tua morte é o Sujeito”, imagino não ser difícil notar que o fato de a morte ser o sujeito da memória a transforma, por sua vez, em tema. Nesse caso, a transposição ocorre graças a um certo uso sintático, não a uma busca lexical da exatidão dicionarizada.

### The Adjuvant

Fatalmente o tradutor se depara com um obstáculo intransponível. Seja por um limite criativo, por um bloqueio pessoal ou pelo desafio linguístico que certo trecho apresenta, ele se vê sem saída. O verso 12 desse poema me parece pertencer a essa categoria. Todas as ressonâncias de eruditismo médico e frieza científica da descrição que ele suscita, traduzindo a morte como uma lei inexorável, que só pode ser especificada, estão contidas nessa singular escolha de palavras: “De concussão dióptrica sob as pálpebras”. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, não se trata de jargão médico ou científico, mas de uma invenção do poeta. Enquanto a “concussão” refere-se, naturalmente, a certo abalo ou choque geralmente sofrido pela cabeça, “dióptrica” é o velho nome da ciência que ainda hoje se debruça sobre a refração dos raios de luz. Toda essa expressão aponta simplesmente para o fato de que a morte traz consigo uma alteração no regime natural de percepção das luzes do ambiente, querendo dizer,

com isso, que os olhos se encontram no escuro ou não são mais sensíveis à luz. Trata-se de um modo de elaborar esta temática, central ao poema.

### The Contrary

O início é uma paródia do poema *Victorieusement fui le suicide beau* de Mallarmé (2017), atestando mais uma vez a afinidade entre os dois. Nesse caso, retomo o diálogo por meio da tradução que Augusto de Campos nos deu desse poema no livro *Poesia da recusa* (2006), intitulada *Triunfalmente a fugir o belo suicida*.

No que se refere à minha tradução, este foi um dos poemas em que pude encontrar uma correspondência exata para o esquema de rimas do original, coisa no fim das contas rara. Em muitos outros casos, foi preciso adaptar o esquema para dar conta de sua tradução sem deixar os poemas retorcidos ou, no limite, incompreensíveis. *The Testimonies* ou *The Taste of our Meditation* são exemplos disso.

### The Comparisons

Nesse que é um dos poemas mais difíceis de se traduzir da série, a brevidade silábica encontra a elipse semântica, dando como resultado um objeto mais próximo do enigma que de qualquer outra coisa. Para manter a estrutura rítmica do dodecassílabo, tive de recorrer à alternância das conjunções comparativas, ora usando “qual”, cuja grande vantagem é o fato de ser um monossílabo, ora “como”, cuja grande vantagem é a naturalidade e movimento que imprime ao verso. Embora essa alternância não seja ideal, ela tem suas perdas amenizadas pelo fato de estabelecer-se uma conexão sonora entre as conjunções por meio do fonema [k].

Do mesmo modo, impôs-se a variação de termos designando o “sombrio” e a “sombra”: eles foram escolhidos, a partir do contexto poético que se apresentava, entre os adjetivos “sombrio” e “sombroso” e entre os substantivos “umbra” e “sombra”. A preferência de “preto”, em lugar de “negro” ou “escuro”, também se deve à ênfase no aspecto visual do poema, à referência propriamente à cor, enquanto esse estranho negativo escurecido que atua como um brasão do corpo feminino ao inverso.

### The Testimonies

Do mesmo modo como em *The Cause* e *The Effects*, a astúcia da rima toante serve aqui para não tornar precioso o que já é difícil. Muitas das vezes em que me vi levado a buscar inversões muito marcadas nos versos para buscar certo tipo de rima, dei preferência, ao contrário, à toada das rimas ligeiramente imperfeitas. Elas aguçam o ouvido, mas de um outro modo que o das rimas soantes. Enquanto estas funcionam pela concordância e harmonia sonora, aquelas introduzem pequenos desvios, que funcionam como aqueles acordes com sétimas, nonas ou bemóis no jazz.

Produzem um efeito de estranha harmonia dissonante. Procedi assim com os pares “Luzes” | “numes” e “vise” | “tesaurizes”.

### The Complaint

Embora o uso do pronome pessoal de segunda pessoa, o “tu”, favoreça a versificação por sua brevidade, seu uso carrega uma série de associações para dentro da linguagem poética. Nos estados brasileiros em que não é usado como pronome ordinário, ele é sentido como um preciosismo linguístico, como um vestígio de quando se tinha a prática poética por elevação de linguagem. Já onde ele é falado, muitas vezes a oralidade escapa aos modos da gramática normativa, e a regência verbal é transtornada: no Sul do país, e em alguns estados do Nordeste, mesclam-se a segunda pessoa pronominal e a voz da terceira pessoa verbal (“tu sabe”, “tu vai” etc.). Pelo contrário, na maioria dos estados do Sudeste, por exemplo, emprega-se um uso misto, no qual o pronome pessoal de terceira pessoa, “você”, se alia aos pronomes átonos de segunda pessoa, “te”, “a ti” etc. Isso sem falar ainda do que sucede em outros países lusófonos.

Tendo em vista esse cenário, a escolha inflexível pelo “tu” me parece sempre arriscada demais. Sua consequência prática é entrincheirar ainda mais a poesia no lugar que o senso comum lhe atribui de arte difícil, para iniciados, separada da vida. Entretanto, são muitos os problemas práticos que o uso de “você” coloca para a tradução e a poesia, indo da versificação à ambiguidade semântica – já que algumas das formas complementares de “você” também servem para se referir à terceira pessoa do discurso, “ele” ou “ela”. Em alguns destes poemas, sobretudo naqueles que exploram uma dicção mais passadista ou arcaica, eu adoto o uso canônico da segunda pessoa, como em *The Entrance* e *The Testimonies*. Em outros casos, como no poema *The Subject*, é a brevidade do verso de oito sílabas que me constrange a usá-lo. Já neste poema, não haveria por que empregar esse pronome; muito de seu efeito reside na conversa informal e ordinária que se estabelece na coincidência referencial entre a voz da enunciação e o sujeito apostrofado. Quer dizer, o *tu* francês, nesse poema, é o do sujeito que conversa consigo mesmo, na intimidade, numa espécie de autorretrato emocional. Usar o “tu” brasileiro criaria um distanciamento cujo resultado seria a perda desse efeito conversacional, íntimo, ordinário, que faz a graça do poema.

De todo modo, a linguagem poética nunca deve afastar-se muito da linguagem falada e da oralidade.

### The Confession

Junto de *The Comparisons* e *The Division*, este é um dos poemas que mais exige da tradução. A conjunção do ritmo apertado com a trama tensa das rimas, de um grande virtuosismo, pediu uma adaptação semântica maior ao ser vertida em português. Tive de fazer

modificações na ordem das classes de palavras, como ao transformar o substantivo “refus” no adjetivo “repelido”; modificações como encurtamentos de expressões, caso de “*rompre le vrai*”, sintetizado em “sem fatos”; ou ainda na sequência da sintaxe ou de ideia em certos versos, como ao antecipar, no último verso do segundo quarteto, a posição do substantivo “noite”, criando uma sequência pouco natural, mas ritmicamente mais coesa.

### The Thanksgiving

Além do sentido um tanto instável do uso da palavra “discriminant” nesse contexto, que impede uma tradução mais precisa, o substantivo *pénéplaine* também traz seus problemas. É um termo técnico da geomorfologia que designa, como nos diz o CNRTL, a “superfície de vastas dimensões muito fracamente ondulada, formada pela erosão e às vezes comportando relevos residuais”. Como se vê, todo o contrário de “morro”, palavra com a qual decidi traduzi-lo. Essa escolha não se justifica em algum argumento lexical esotérico ou obscuro, mas pelo fato de eu ter encontrado, em meio aos acasos da tradução, uma invenção poética a meu ver consonante com o tom harmonioso e as rimas preciosas do poema. Este “morro” que se intromete nos versos é o homófono do verbo morrer, na primeira pessoa, que surge no terceto anterior. Essa ligação entre sujeito e paisagem que se estabelece, embora tenha um outro conteúdo semântico do original, me parece respeitar o princípio das suas escolhas. O adjetivo que acompanha “morro”, esse relevo muito brasileiro, vai ali como maneira de atenuar um pouco a distância semântica entre original e tradução.



### 3. MEDITAR A MEDITAÇÃO

“Master thyself, then others shall thee beare”  
(Ezra Pound, *The Cantos*, Canto LXXXI)

#### 3.1. As tradições da meditação

Nas sociedades globalizadas atuais, muitos conteúdos diferentes e campos inesperados agarraram-se à palavra “meditação”. Qualquer pesquisa rápida na internet evidencia a quantidade de entradas possíveis que ela convoca, todas podendo traduzir-se numa ânsia mais ou menos irrefreada de alcançar “equilíbrio emocional”, “*mindfulness*”, “saúde mental”, e muitas outras expressões correntes que, no fundo, prometem efeitos curativos e farmacopeicos em individualidades acoçadas pelo *stress* e ansiedade próprios ao estilo de vida urbano moderno. No seu livro introdutório à arte da meditação (sobretudo a partir das tradições indianas e do budismo), o autor de *best-sellers* Fabrice Midal – mais um desses que se aproveitam da voga dos discursos da positividade e do bem-estar – enumera os usos dessa moda da meditação:

[A meditação é] apresentada como um remédio simples e gratuito que permite reduzir o stress e a ansiedade, melhorar o sono, proteger o coração, desenvolver a empatia, favorecer a aprendizagem e a criatividade – e seus usos não param de aumentar, justificando a existência de uma obra como esta (MIDAL, 2017, versão eletrônica)<sup>39</sup>.

A longa lista de tipos que encontra na internet permite, ao praticante em potencial, escolher o que mais lhe agrada, como um cliente nas araras de um hipermercado do bem-estar: *mindfulness*, meditação transcendental, guiada, taoísta, yoga, *vipassana*..., numa catalogação em que não se compreende bem qual a diferença entre os elementos e com a qual só mesmo a avidez ocidental pelo lucro das oportunidades poderia sonhar. Neste grande mercado da meditação, cabe dizer, há espaço para tudo: a tradição oriental adaptada ou exotizada, o charlatanismo oportunista, as crenças “holistas”. Mas o mercadão não deixa de ser, todavia, sintoma de um anseio pelo bem-estar, pelo contato consigo mesmo, pela atenção, e por outras categorias aparentemente arcaicas de que a evolução civilizacional pretendia ter se desembaraçado com a progressiva modernização das relações e dos espaços.

Essa condição dos nossos tempos reflete a “cultura do narcisismo” que Christopher Lasch (2023) diagnosticava nos Estados Unidos dos anos 70, e que parece mais atual do que nunca, tendo em vista o bem-sucedido processo de mundialização dos padrões de vida norte-

<sup>39</sup>Cf. MIDAL, Fabrice. *La méditation*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 2017, *e-book*. Trecho original: “présentée comme un remède simple et gratuit qui permet de réduire stress et anxiété, d’améliorer le sommeil, de protéger le cœur, de développer l’empathie, de favoriser l’apprentissage et la créativité – son usage ne cesse de croître, justifiant l’existence d’un tel ouvrage”.

americanos ao longo dessas décadas que nos separam do livro. Naquele momento, como um efeito da precarização das relações e formas do trabalho e da consolidação de uma sociedade de consumo gestora do tempo livre das pessoas, ele destacava o acentuado ensimesmamento por que passavam os interesses e problemas políticos. Ausentes as perspectivas de futuro, a sociedade concentrava-se numa relação terapêutica com as coisas do mundo, à busca de bem-estar, saúde e paz mental.

Era, e é ainda hoje, esse quadro de “autocentrimento transcendental”<sup>40</sup> a causa da grande explosão do inventário desses serviços, cujas formas se inspiram em muitos dos exercícios espirituais antigos, mas cuja finalidade é pervertida em função dos modos mercadológicos de troca e gratificação e dos padrões narcísicos de validação de um *self* esvaziado. Portanto, esse “autocentrimento transcendental” não é tanto uma forma de aprimoramento ou superação do eu, mas de reforço dos problemas psíquicos originados pelas dinâmicas sociais da sociedade pós-industrial em que estamos inseridos. Seu caráter transcendental se origina de sua negação celebratória do sentido de passado histórico, como nos mostra Lasch, aliada a um impedimento geral do futuro, que é fruto das escolhas políticas feitas ao longo da modernidade. Desconhecendo o passado e não podendo se apoiar no futuro, o sujeito narcísico de Lasch abole os anteparos temporais e instaura um tempo do puro presente, que se estende pela estrada terrivelmente tediosa que é a vida no capitalismo corporativo.

Como veremos, não se trata disso na tradição das meditações a que me refiro. Não se trata de reclamar um exotismo *soft* oriental ou buscar a *mindfulness*, embora tampouco se possa salvar os exercícios espirituais de uma crítica de ordem política. Além disso, as tradições hindu ou budista, sem dúvida, demandariam um estudo à parte a que não posso me propor por um misto de incompetência e desinteresse prático: elas não se ligam aos poemas que comento. Quando falo em meditação, portanto, refiro-me especificamente àqueles discursos e correntes de pensamento da antiguidade tardia ou do cristianismo, para os quais a meditação é uma espécie de “exercício espiritual”, se devemos seguir Pierre Hadot, ou uma “técnica de si”, inserida como elemento num conjunto mais amplo de uma “cultura de si”, se formos seguir Michel Foucault. Encontrada no alvorecer das formas de subjetividade da cultura ocidental, elas são uma ferramenta do “sujeito moral” que Marcel Mauss (1938) identificava no mundo romano. No “sujeito comunitário” do mundo pré-trágico grego, aquele que Jean-Pierre Vernant (2014) nos mostra, a vontade ainda não está presente como faculdade delimitada e singularizada no arcabouço psicológico do indivíduo, ela não constitui uma dimensão mais ou menos articulada em torno de conceitos como o livre-arbítrio, mas se encontra submetida à

---

<sup>40</sup> LASCH, Christopher, *A cultura do narcisismo*, 2023, p. 57.

noção religiosa de falta e à inexorabilidade do destino<sup>41</sup>. Com o surgimento do direito, ao contrário, o sujeito toma proporções tensas e conflitantes, evidenciadas sobretudo na obra de Eurípides: ao mesmo tempo em que ele é submetido a um destino que lhe escapa, também o produz em razão de seu caráter (*éthos*). Como sintetiza Vernant, “O agente não mais está incluído, imerso na ação. Mas não é ainda, por ele mesmo, verdadeiramente o centro e a causa produtora da ação”<sup>42</sup>. Assim como a obra não é criada pelo artesão ou pelo poeta, continua o helenista francês, mas ambos dão forma a algo que os antecede e os supera, assim também o agente não é dono de sua ação, ou, segundo sua fórmula, “o homem não está à altura do que faz”<sup>43</sup>.

Segundo os estudos antropológicos de Mauss (1938), é com o estoicismo que o homem fica à altura de si e adquire uma autonomia fundada a partir da conjunção entre sua existência como fato jurídico e o universo moral. Num capítulo brevíssimo daquele esboço entretanto fundamental, Mauss salienta o papel do estoicismo na transformação da categoria de *persona* da máscara que acompanha certa posição social à nudez de uma existência individual que guarda seus segredos, suas vontades e responsabilidades. Ainda mantendo o sentido de “máscara” e de artifício, a essa palavra já se ajuntam os sentidos de “personalidade humana” e, em seguida – em conjunção com o período helenístico, no qual os exercícios espirituais são tema constante –, o de “ser consciente, independente, autônomo, livre, responsável”<sup>44</sup>. A partir desses autores, pode-se formular a hipótese de que os exercícios espirituais são fruto de um longo processo de desenvolvimento e formação do sujeito como indivíduo dotado de relativa autonomia. Esse é um dos aspectos mais importante de seu quadro histórico geral.

Mas voltemos às palavras. Sem dúvida, o termo “meditação” pode ser encontrado em muitos momentos distintos: articula-se em torno da *meléte* (μελέτη) grega, cujas acepções originais incluem “tomar cuidado de alguma coisa”, “se ocupar com alguma coisa”; a “prática” ou “exercício”, “preparar-se para a morte”; e ainda o “exercício oratório” ou “estudo” e “discussão”, segundo nos informa o Dicionário Bailly<sup>45</sup>; o Dicionário Gaffiot, por sua vez, nos informa que, no mundo latino, *meditatio* abarca os sentidos de “reflexão” ou “meditação” propriamente, na acepção corrente atual, assim como “preparação”, incluindo aí muitos dos exercícios preparatórios já presentes no mundo linguístico grego: a preparação para a morte, a preparação dos discursos, as práticas e exercícios habituais etc<sup>46</sup>. Daí, aliás, a hesitação de Pierre

<sup>41</sup> Cf. VERNANT, 2014, p. 50.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>44</sup> MAUSS, 1938, p. 277-278, *passim*.

<sup>45</sup> μελέτη. In: Bailly, Anatole. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000. p. 1244.

<sup>46</sup> *Meditatio*. In: *Dictionnaire Gaffiot*. Disponível em: <https://www.gaffiot.org/64663>. Acesso em: 01 set. 2022.

Hadot em traduzir *meléte* por “meditação”, opção que ele justifica do seguinte modo: “resignei-me, por fim, a adotar a tradução ‘meditação’ porque o exercício corresponde bem ao que os modernos chamam de meditação: um esforço para assimilar, para tornar vivas na alma uma ideia, uma noção, um princípio. Não se deve esquecer a ambiguidade do termo, porém: a meditação é exercício e o exercício, meditação”<sup>47</sup>. Termo muito recorrente em épocas históricas distintas, explícita ou implicitamente ele se faz muito presente em vários tratados e livros do outono da Idade Média até o fim da Renascença, em consonância com a voga das *artes moriendi*, as “artes de bem-morrer”, com o desenvolvimento da sensibilidade macabra e dos tratados da meditação. Podemos reencontrá-lo ainda no cenário romântico, moderno ou contemporâneo, mas então seu sentido é mais flutuante e incerto; que se pense, por exemplo, no volume de Alphonse de Lamartine, intitulado precisamente *Méditations*, mas cujo interesse principal parece ser a meditação enquanto contemplação da natureza e da individualidade; o caso de Roubaud, portanto, é o de um elo em uma longa cadeia de continuidades e pequenas ou grandes rupturas.

Isso, aliás, é o que cria certo ar de parentesco à primeira leitura de tratados como os de Joseph Hall. Para entender o que está em jogo quando se fala de meditação, penso eu, é preciso ir adiante, ou melhor, ir atrás – e investigar o que, na experiência antiga, caracteriza a meditação, a partir do diálogo entre dois interlocutores privilegiados: o filósofo e historiador, ou epistemólogo francês Michel Foucault e o filósofo e helenista, também francês, Pierre Hadot. Nas últimas décadas da vida de Foucault, ambos encetam um diálogo, póstumo e às vezes quase silencioso, em torno das concepções antigas de filosofia nas quais o tema da meditação ocupa um lugar central. Gostaria de dedicar algum momento contrastando suas ideias para melhor discernir, ao fim do percurso, o que está em jogo no jogo da meditação.

### 3.2. A conversa interrompida entre Pierre Hadot e Michel Foucault

Em junho de 1984, morre Michel Foucault. Ele pertence às tristes e primeiras estatísticas de morte ocasionadas pela epidemia da AIDS, que faz carreira pelo mundo a partir de 1981. Em 1988, o filósofo, professor e especialista em filosofia antiga, Pierre Hadot, profere, na *Rencontre Internationale Michel Foucault, philosophe* [Encontro Internacional Michel Foucault, filósofo], uma pequena conferência, depois reunida na tradução brasileira do livro *Exercices spirituels et philosophie antique* (2014)<sup>48</sup>. Intitula-se “Un dialogue interrompu avec Michel Foucault :

<sup>47</sup> HADOT, 2014, p. 27, ver nota 36.

<sup>48</sup> O título da tradução em português é *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (2014).

convergences et divergences” [Um diálogo interrompido com Michel Foucault: convergências e divergências]; nela, Hadot lembra o colega de trabalho morto e a conversa intelectual inconstante que os dois mantiveram ao longo da vida; as convergências de pesquisa e concepção, sobretudo nos últimos anos de Foucault, nos quais ele se debruçara, muito à sombra das leituras que fez do próprio Hadot, sobre o problema da articulação entre a vivência e o discurso filosófico nas correntes filosóficas do helenismo em diante. Nesse mesmo passo, contudo, Hadot evidencia também a distância que existe entre certas concepções do projeto filosófico de Foucault e do seu próprio, não deixando de assinalá-las de um ponto de vista crítico. O convencional elogio fúnebre se transforma em momento de discussão da vida – mas sobretudo da obra – de Michel Foucault.

Vários desencontros. Hadot se queixa de, nas raras conversas mantidas, não ter dado a resposta adequada a uma pergunta que Foucault lhe fizera<sup>49</sup>; essa pequena cena quase íntima, a explicação imprecisa de uma expressão de Sêneca, amplia-se também como metonímia de um desencontro bibliográfico: enquanto Foucault cita P. Hadot em muitos pontos, na sua *História da sexualidade*, já no livro, misto de manual e obra histórica, em que condensa sua visão das escolas filosóficas da antiguidade, *Qu'est-ce que la philosophie antique?* (1995), são apenas três os momentos em que Pierre Hadot cita contribuições de M. Foucault<sup>50</sup> – sem tampouco incluí-lo nas referências especializadas –, a toda hora enfatizando suas divergências, como se, anos depois, o diálogo se mantivesse, mais que interrompido, emperrado. Como se, no fundo, ele não considerasse M. Foucault digno de seus pares classicistas.

Esse desencontro se amplifica tanto em termos de método quanto de visada filosófica. Passar os olhos sobre o livro de Hadot, *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (2014), pode bastar ao leitor para que note as diferenças entre o seu projeto e o de Michel Foucault. A pretensão do autor da *História da Sexualidade*, no seu curso sobre filosofia da antiguidade tardia, é dar uma visão de conjunto, numa visada cujo índice de escala é bastante ampliado, em busca de tendências gerais que permitam enxergar as rupturas e discontinuidades presentes no amplo conjunto das “culturas de si”. Como se verá, essa visada lhe permite dividi-las em duas formas históricas: de um lado, a platônico-socrática, alicerçada no tripé social da pedagogia, do erotismo e da formação política; de outro, a helenística, momento em que se generaliza e se torna intransitivo o imperativo do “cuidado de si” no corpo social.

Sem dúvida, é um projeto que se pretende um esquadrinhamento ampliado tanto das continuidades quanto das diferenças, tanto das reapropriações e citações quanto dos limites e fronteiras entre as práticas e os pensamentos; e isso porque o objetivo de sua pesquisa é

---

<sup>49</sup> HADOT, 2014, p. 276.

<sup>50</sup> Cf. HADOT, 1995, p. 24, 365 e 395-396.

declaradamente o de um *aggiornamento*, de uma atualização dos modos de pensar da antiguidade tardia, percebidos como modelos a partir dos quais elaborar novas formas ou conceitos de filosofia política. Esse pressuposto fica escanteado para as entrelinhas do seu argumento – e, no entanto, é como a correia central da máquina que o move. A centralidade do eu na tarefa de resistência ao poder está no núcleo desse pensamento:

(...) é possível suspeitar que haja uma certa impossibilidade de constituir hoje uma ética do eu, quando talvez essa seja uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que, afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo (FOUCAULT, 2019, p. 225)

Nesse sentido, a filosofia da antiguidade tardia o interessa como cenário privilegiado para enfrentar o problema do eu em suas imbricações com a política. É na relação do eu para consigo, diz Foucault, que está um dos nós da filosofia política contemporânea; na teia montada entre “relações de poder/governamentalidade/governo de si e dos outros/relação de si para consigo”<sup>51</sup>. Certamente cabe a outros inferir todas as implicações de uma tal posição do ponto de vista da filosofia política; contudo, gostaria de assinalar o fato de que a pesquisa aprofundada de Foucault, seu mergulho na filosofia da antiguidade tardia, é resultado dessa sua interrogação de longa data acerca do sentido do poder nas sociedades contemporâneas. Desse ponto de vista, ele vê o tema desde uma posição situada, que se expande nos tomos da *História da Sexualidade* publicados posteriormente: sobretudo o terceiro e o quarto (póstumo).

Entretanto, simultaneamente à ampliação, opera-se também um desvio significativo. Enquanto aquele primeiro tomo consolidava as linhas de um manifesto discursivo determinado, consistindo na recuperação dos discursos ocidentais acerca da sexualidade, com o intuito de mostrar que, por trás de uma aparente liberalidade progressiva trazida com a modernidade, trama-se toda uma estrutura de controle e catalogação, restrição e enquadramento da experiência sexual, cuja tradução é a imagem do homem moderno como “vitoriano”<sup>52</sup> – por outro lado, em seu contato com a antiguidade tardia, M. Foucault intui a força positiva e produtora de certos dispositivos com os quais se depara naqueles textos. Embora mal esboçado, encurtado pela chegada inesperada da morte, percebe-se, nesse trecho, o movimento que se preparava. Mesmo que não se trate de uma “descoberta” da liberdade do sujeito, pois, ainda segundo Frédéric Gros, o sujeito em Foucault é uma “dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição, segundo duplicações, ao sabor da história, que mais ou menos se recobrem”<sup>53</sup>, querendo com isso dizer que o sujeito se constitui na confluência entre as técnicas

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>52</sup> Faço referência ao capítulo inicial do primeiro tomo da *Histoire de la sexualité*, intitulado *La volonté de savoir*. Cf. FOUCAULT, 1976, p. 9-67.

<sup>53</sup> GROS, Frédéric. “Situação do curso”. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2010, p. 475.

de dominação ou sujeição ao poder e as técnicas autônomas do cuidado de si – ainda assim se marca uma virada no projeto de Foucault. Se o breve comentário do filósofo permitir ampliação, o nó de resistência “primeiro e último” ao poder significa compreender que o reino do eu implica trabalhá-lo até atingir, em seu domínio, a exuberância dos antigos impérios. O eu se torna canteiro de obras onde se ergue uma nova construção identitária, autossuficiente e liberada das imposições do mundo exterior, por meio de todas aquelas ferramentas que são as práticas de si, tal como reformuladas pelos pensamentos na vanguarda da época. Trabalho ambíguo, porém – e difícil. Pois a tradição das práticas ou técnicas de si assenta-se também, por sua vez, em métodos de controle, de refreamento do eu, de suas pulsões e impulsos, e penso que não muito ao modo do que Foucault planejava ser essa subjetividade resistente ao poder. F. Gros ainda destaca, em sua obra, momentos nos quais ele se distancia de seu objeto e aponta os impasses e enganos da perspectiva moral antiga: entre os gregos, a ética se traduz em “afirmação de uma superioridade estatutária permitida a uma elite social”<sup>54</sup>; entre os romanos, por sua vez, o cuidado de si transforma-se, aos poucos, em norma universalizante, em “moral obrigatória para todos”<sup>55</sup>. Em sua perspectiva, portanto, estudar essas práticas helênicas, sem se deixar encantar por suas formas históricas, significa sobretudo estudar os modos pelos quais o homem pode se esculpir a si mesmo.

Os últimos anos de pesquisa e escrita de M. Foucault traduzem-se na ideia de “estética da existência”<sup>56</sup>, segundo a qual se considera, como no título do capítulo final de sua biografia intelectual, “a vida como uma obra de arte”<sup>57</sup>; por sua vez, F. Gros se opõe a essa formulação, preferindo falar de uma “ética da imanência, da vigilância e da distância”<sup>58</sup>. Paul Veyne destaca que, para o último Foucault, embora a impermanência da história não permita reapropriações e sobrevivências, ainda assim se efetua, em contato com essa tradição da filosofia, um resgate da dimensão do “trabalho de si sobre si mesmo”<sup>59</sup>. Agora retomado desde a perspectiva da modernidade, esse trabalho possui como finalidade a aquisição de uma autonomia subjetiva, efeito que o recobre de contemporaneidade. Sabe-se que o elogio da autonomização e da singularidade é uma característica marcante dos tempos modernos, em comparação com as sociedades fortemente marcadas pela tradição e pela comunidade. Então, afastando-se dos anteparos da “razão natural” e da tradição, a tarefa política do eu é formular-se de tal modo a atingir uma consistência independente de toda validação externa. A abordagem de M. Foucault

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

<sup>56</sup> VEYNE, Paul. “The last Foucault and his ethics”. *Critical Inquiry*. v. 20, nº 1, Outono 1993, Chicago: The University of Chicago Press. p. 1-9.

<sup>57</sup> ERIBON, Didier. *Michel Foucault*. Roubaix: Flammarion, 2011. *E-book*.

<sup>58</sup> GROS, Frédéric. “Situação do curso”. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2010, p. 475.

<sup>59</sup> VEYNE, 1993, p. 2. Em inglês (única língua em que pude encontrar o texto): “the self working on the self”.

me parece permitir certo elogio da transgressão ou da singularidade; daquelas experiências que, recusando a norma social ou a comunidade como produtoras de sentido vivencial, apoiam-se na força de uma afirmação (talvez alegre, com certeza orgulhosa) de sua singularidade. Para P. Veyne, essa posição ética de M. Foucault não deixa de se refletir no caráter de sua própria pessoa, agora *persona* encarnando suas ideias. O historiador do mundo romano percebe, na elegância do filósofo francês, uma imagem acabada dessa escultura de si: “[...] há uma afinidade entre a elegância de Foucault como indivíduo e a elegância que caracterizava a civilização greco-romana [...], a elegância clássica servia privadamente para Foucault como a imagem de uma arte de viver, uma ética possível”<sup>60</sup>. Ela se manifesta até mesmo em sua conversação privada: “uma elegância filosoficamente fundada que era evidente na sua conversa privada [...]”<sup>61</sup>. Ela é o traço de uma individualidade que, aliada à terapêutica da escrita a que recorreu em seus últimos dias<sup>62</sup>, constitui-se em figura da subjetividade autônoma, exemplo do homem que alcançou certa singularidade por meio do trabalho sobre si (embebido em elogio intelectual), mas a partir daqueles modos de trabalho disponíveis em fins do século passado – a escrita, a elegância, a busca da autonomia.

A perspectiva de F. Gros se quer radicalmente distinta, embora seja, na verdade, um tanto aproximada. Ainda que ambos, de um modo ou de outro, falem em imanência, numa constituição subjetiva imanente aos valores do próprio sujeito, ele afasta-se de uma interpretação centrada no estético, na virtude do estilo ou no elogio à transgressão. Ainda que as razões para tal não sejam claramente enunciadas, em sua opinião, com essas afirmativas, está-se diante de generalizações apressadas. Retomemos sua formulação citada mais acima: “ética da imanência, da vigilância e da distância”. De imediato, o sentido de imanência é explicitado como a capacidade de estabelecer uma “ordem própria na vida, mas uma ordem imanente, que não seja sustentada por valores transcendentais ou condicionada do exterior por normas sociais”<sup>63</sup>. A vigilância é compreendida na esteira da cultura greco-romana dos cuidados de si, como a vigilância do eu sobre si mesmo, sobre suas próprias paixões e representações do mundo, cuja finalidade ainda é atingir uma espécie de ataraxia. Por fim, a distância se manifesta como posição relativa do sujeito no interior das práticas sociais em que se encontra. Na certeza, por exemplo, de que a função política ou econômica, ou o papel social que cumpre, não resumem a verdade do sujeito, mas que esta, como para o pensamento helenístico antigo visto pelas lentes

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 2. Em inglês: “there is an affinity between Foucault’s elegance as an individual and the elegance that characterized Greco-Roman civilisation. [...], classical elegance privately served as Foucault’s image of an art of living, a possible ethics”.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 6. Em inglês: “a philosophically grounded elegance that was apparent in his private conversation, [...]”.

<sup>62</sup> *Cf. ibid.*, p. 8.

<sup>63</sup> GROS, Frédéric. “Situação do curso”. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. 2010, p. 479.



de Foucault, reside na relação do eu consigo. Em alguma medida, tem-se a impressão de que se “hadotiza” parcialmente Michel Foucault. Contudo, o sentido da formulação de F. Gros se torna claro no momento em que ele exemplifica concretamente o que entende como as consequências políticas da posição do filósofo francês. Mas, surpreendentemente, elas não me parecem se diferenciar substancialmente do que P. Veyne dissera. Gros encontra o símbolo dessa nova subjetividade na posição que tem Foucault quanto às lutas GLS de fins do século XX (retomo propositalmente a sigla hoje deslocada, mas usual naquele tempo). Nem busca por uma “normalização” social da experiência, nem “restrição” a uma reivindicação de direitos igualitários, o Foucault de Gros sonha com a “invenção de uma nova ascese, uma nova ética, um novo modo de vida homossexuais. Pois as práticas de si não são nem individuais nem comunitárias: são relacionais e transversais”<sup>64</sup> (não posso deixar de me espantar com uma formulação dessas, para a qual a conquista de direitos e a entrada no repertório social comum, em lugar do papel efetivamente emancipatório que tiveram e têm no século XX, são lidas como fracassos políticos sob os rótulos de “restrição” ou “normalização”...). Mas que vem a ser isso? A formulação, seja por culpa do intérprete ou do filósofo, é obscura – e só permite o devaneio abstrato. Além do mais, como acontece mais de uma vez, a questão da política é submetida a uma denegação furiosa, sempre lida como estrutura inescapavelmente presa nas malhas do poder, a seu turno reforçadas com a grelha feroz do universalismo – este carrasco. Como veremos, em todo caso o político é rechaçado como campo inválido de atuação, e a reflexão, por mais estimulante que seja, fatalmente se encerra no narcisismo de si mesmo.

### 3.2.1. Cuidar de si ou superar-se?

Durante os cursos de 1982 no *Collège de France*, reunidos posteriormente no volume *L’Herméneutique du sujet* (2001; primeira edição brasileira, 2004)<sup>65</sup>, Foucault pretende trabalhar um outro aspecto do problema que o ocupa longamente ao fim de sua vida: as formas históricas do “dizer verdadeiro”, articuladas ao problema da formação das subjetividades. Ponto de partida do curso de 82, ela seria ainda a vértebra de um livro projetado e anunciado, que teria como título *O cuidado de si*, mas cujo projeto teve de ser abandonado em razão de sua morte precoce – antecipada e vivida em silêncio pelo escritor francês<sup>66</sup>. Embora Frédéric Gros consiga somente rastrear a vontade de publicação desse livro em uma entrevista que o filósofo concedera em 1983, o leitor interessado ainda tem acesso ao segundo capítulo, publicado no terceiro

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>65</sup> FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Frédéric Gros et alli (ed.). Trad.: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: editora Martins Fontes, 2019.

<sup>66</sup> Cf. GROS, Frédéric. Situação do curso. In: *ibid.*, p. 457-493.

volume da *História da Sexualidade*, intitulado justamente “A cultura de si”, espécie de súpula do curso de 82 que dá base à discussão da sexualidade no mundo antigo.

No começo da aula do dia 10 de fevereiro, ele explicita as duas questões fundamentais que o guiam ao longo do ano letivo, os nexos e conflitos entre a reflexão sobre a verdade e a prática dela: “como se estabelece, como se fixa e se define a relação entre o dizer-verdadeiro (a veridicção) e a prática do sujeito? [...]: como o dizer verdadeiro e o governar (a si mesmo ou aos outros) se vinculam e se articulam um ao outro?”<sup>67</sup>. Vê-se então que o problema se ramifica em dois braços: o primeiro, que vai nos interessar mais de perto, em como se dá a relação entre subjetividade e verdade nos seus modos de formação; o segundo, em como se articula o ponto de contato entre o poder (esse obsessivo tema foucauldiano) e a verdade – problema este que é lateral para o meu trabalho.

A respeito da relação entre subjetividade e verdade, como expõe no início da primeira aula<sup>68</sup>, interessa-lhe encontrar, por meio da frequência de textos antigos, o ponto de articulação dessas duas instâncias, sujeito e verdade, quando se articulam como um discurso tido como capaz de verdade, instaurador do verdadeiro para uma comunidade. (O leitor terá notado que, como de costume na obra de Foucault, a verdade, como categoria transcendente, é posta entre parêntese, em detrimento de uma análise histórica das formas pelas quais determinadas concepções de verdade podem ser tidas como a verdade transcendental. Sem dúvida, esse é um dos traços do método de Foucault, largamente conhecido, comentado e criticado, fundado numa radical historicização ou relativização, como se queira, dos conceitos). Portanto, quando eu falava em uma articulação entre subjetividade e verdade, apontava para uma determinada forma histórica que o pensador francês toma por objeto de seus estudos. É no mundo posterior a Aristóteles, no mundo helenístico e, em seguida, romano, que Foucault localiza esta espécie de “idade de ouro”<sup>69</sup> da relação entre verdade e sujeito que privilegia nesses cursos – durante os dois primeiros séculos de nossa era. Essa articulação, defende Foucault ao longo de suas lições, funda-se no conceito do “cuidado de si”, modo como ele traduz a noção grega da *epiméleia heautoû*, e latina da *cura sui*<sup>70</sup> – e que possui, no mundo antigo, duas tradições distintas: a platônica, elaborada a partir do conceito délfico do “conhece-te a ti mesmo”; e as posteriores, epicuristas, estoicas, cínicas, nas quais as técnicas e práticas de si se ligam às artes ou técnicas da vida (*tékhnai tou bíou*)<sup>71</sup>, formando uma “cultura de si”, em seus termos.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>69</sup> FOUCAULT, 2004, p. 76.

<sup>70</sup> FOUCAULT, 2004, p. 4.

<sup>71</sup> FOUCAULT, 2004, p. 113 *et seq.*

Mas que vem a ser o “cuidado de si”? Eu gostaria de citar uma passagem na qual o autor fornece, como uma espécie de auxílio pedagógico, um quadro dos sentidos que o “cuidado de si”, ou a *epiméleia heautou*, assume nesse universo, o qual compreende três esferas: a esfera da atitude, a da atenção ou do olhar, e a da ação.

Primeiramente, o tema de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. A *epiméleia heautou* é uma atitude - para consigo, para com os outros, para com o mundo.

Em segundo lugar, a *epiméleia heautou* é também uma certa forma de atenção, de olhar. Cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se conduza do exterior para ... eu ia dizer “o interior”; deixemos de lado esta palavra (que, como sabemos, coloca muitos problemas) e digamos simplesmente que é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para “si mesmo”. O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento. Há um parentesco da palavra *epiméleia* com *meléte*, que quer dizer, ao mesmo tempo, exercício e meditação, assunto que também trataremos de elucidar.

Em terceiro lugar, a noção de *epiméleia* não designa simplesmente esta atitude geral ou esta forma de atenção voltada para si. Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. Daí, uma série de práticas que são, na sua maioria, exercícios, cujo destino (na história da cultura, da filosofia, da moral, da espiritualidade ocidentais) será bem longo. São, por exemplo, as técnicas de meditação; as de memorização do passado; as de exame de consciência; as de verificação das representações na medida em que elas se apresentam ao espírito, etc. (FOUCAULT, 2004, p. 11-12)

Vê-se, na decomposição e análise dessa noção, que se imbricam os campos da moral, como atitude de um homem com outros homens, e da pedagogia ou da formação, na medida em que se tem uma série de considerações – às vezes, prescrições – a respeito do bom modo através do qual se pode franquear o acesso ao saber. De um lado, então, uma relação prática, no sentido de uma *práxis*; de outro, uma relação mental, de conhecimento, seja do homem consigo mesmo, seja do homem diante do conhecimento. Seja como for, note-se que o investimento no “cuidado de si” é também investimento em todas aquelas dimensões preparatórias que garantem a conquista do saber. Essa implicação é central para o pensamento de Foucault, pois ela lhe permite desenvolver o contraste com os tempos modernos, na esteira da filosofia heideggeriana.

Se outros autores puderam falar em “desencantamento do mundo” ao se debruçar sobre os tempos modernos, para Foucault o problema é o de uma externalização e objetificação do saber, que se torna, para usar o conceito de Heidegger, pura “investigação” (método que caracteriza a ciência enquanto disciplina-corolário da metafísica moderna, centrada na representação ou na imagem enquanto aspecto objetificável do ente – essa esfera abastardada da existência, abaixo do Ser, para Heidegger, o nível comum do conjunto das existências

individuais tal como se apresentam, aqui e agora, no mundo)<sup>72</sup>. A essência da “investigação”, diz Heidegger, é, de um lado, o avançar em uma das regiões do ente, o qual pode se dar como campo teórico, questão, sempre na perspectiva imagética de uma abertura geográfica, um franqueamento de espaço já batido<sup>73</sup>; e, de outro, o procedimento, como lei ou regra, mas também como experimento, sempre na perspectiva de um dominar de antemão o percurso de um “complexo de movimentos”<sup>74</sup>. Do modo como ele vai sintetizar:

A ciência moderna funda-se e singulariza-se, ao mesmo tempo, nos projectos de determinadas áreas objectuais. Estes projectos desenrolam-se no procedimento correspondente, assegurado através do rigor. O procedimento respectivo institui-se na empresa. Projecto e rigor, procedimento e empresa, exigindo-se mutuamente, constituem a essência da ciência moderna, tornando-a investigação (HEIDEGGER, 2002, p. 109).

Do mesmo modo, também para Foucault uma ruptura se produz na passagem da mentalidade pré-moderna para a moderna; com esta, rompe-se o pressuposto que fundava nos tempos antigos a relação do homem com o saber. Os tempos modernos, por meio da metonímia que ele usa para nomeá-los, o “momento cartesiano”<sup>75</sup> – caracterizados por uma crescente prevalência do método científico-objetivo como forma de relação com a verdade – fazem com que a relação entre “cuidado de si” e “conhecer a si mesmo”, de necessária, passe a ser não-necessária. Transformam, nos termos de Heidegger, a relação da verdade como relação com o Ser, própria aos gregos, em relação com os entes, própria aos modernos. Em outros termos, com a passagem da modernidade, Foucault identifica na modernização da filosofia, e na busca pela verdade que lhe é própria, um crescente e progressivo processo em que se descola o indivíduo de uma formação e preparação da sua subjetividade para dizer a verdade: ao contrário do que acontecia no universo antigo, na modernidade o homem não precisa adotar nenhum modo de vida específico, nenhuma atitude ou ação para consigo (no que se refere a preceitos morais e exercícios espirituais) a fim de ter acesso ao saber e à verdade. Basta-lhe que cuide das exigências internas do processo de investigação do conhecimento, tais como a objetividade, o método, as leis do procedimento etc.; e, ao mesmo tempo, que não se desvie do caminho da pesquisa desinteressada por influência de exigências externas, como o trabalho, o posto profissional, a formação acadêmica etc. De todo modo, pode-se dizer que, segundo Foucault, a epistemologia da modernidade se caracteriza por não mais poder lidar com a verdade como salvação do sujeito, mas por tomá-la como “acúmulo instituído de conhecimentos ou [...] benefícios psicológicos ou

---

<sup>72</sup> Cf. HEIDEGGER, 2002, p. 99-109.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 99-101.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 101-104.

<sup>75</sup> FOUCAULT, 2004, pp. 14-15.

sociais”<sup>76</sup>. Como o autor sintetiza: “Creio que a idade moderna da história da verdade começa no momento em que o que permite aceder ao verdadeiro é o próprio conhecimento e somente ele”<sup>77</sup>.

Se as posições de Heidegger e Foucault convergem no que diz respeito a um desgosto compartilhado pela ciência e pela metafísica da época moderna, elas divergem quando se consideram as categorias conceituais que cada autor retoma na sua leitura dos movimentos filosóficos antigos. Enquanto para Heidegger a questão central é a do Ser (*Dasein*), para Foucault é a dos “cuidados de si” ou das “técnicas de si”. Vê-se que ambos falam de planos diferentes; a perspectiva do historiador e filósofo francês atém-se a dimensões da vivência e da experiência mais diretas, talvez até mesmo comezinhas, do ponto de vista heideggeriano. Questões como os modos de conduta a serem tomados durante a vida, os regimes alimentares e as prescrições comunitárias, a relação mestre-discípulo e mestre-aprendiz; toda uma série de esferas das relações humanas que ocupam o lugar do ordinário, em contraposição ao extraordinário do desvelamento do Ser. Mas, após os parênteses, deixem-me retomar a discussão anterior.

Em seu modo de relação com a verdade, a antiguidade greco-latina, contudo, não exclui o preceito do “conhece-te a ti mesmo” de uma economia mais ampla das relações entre sujeito e verdade, cujas bases Foucault faz remontarem justamente ao “cuidado de si” de extração sobretudo socrático-platônica. Nesse sentido, conhecer não é tanto perseguir incansavelmente o conhecer acumulado institucionalmente, desconectado da vida como investigação; na verdade, ele constitui uma série de filosofias ou técnicas de vida que permitem, ao conduzir e transformar o eu, que se lhe torne possível ter acesso à verdade. O caminho da verdade, assim, não é tanto uma reta projetiva, uma abertura em direção ao conhecimento – mas sim toda uma série de curvas, formadas pelas condutas e atitudes que o sujeito, guiado por sua racionalidade, tida como parte da razão universal, tem de tomar por si mesmo e sobre si mesmo para só assim poder entrever a via da verdade. Nesse sentido, tem-se um ponto de contato entre os dois filósofos: a filosofia é tida como “maneira de viver”, tal como defendera Pierre Hadot (2014) alguns anos antes. Filosofia e vida filosófica não se separam; busca do conhecimento e modo de vida constituem dois lados da mesma moeda filosófica.

Se retomamos a argumentação de Foucault, isso quer dizer que as antigas tradições e escolas filosóficas elaboram em duas correntes complementares a engrenagem de seu discurso da verdade: a posição filosófica e a posição espiritualista<sup>78</sup>. Uma não pode existir sem a outra. Aqui, é como se Foucault dissesse: o “amor ao saber” depende de práticas do “cuidado de si” para se tornar de fato saber, nos termos da filosofia antiga. A posição filosófica resume os postulados

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>78</sup> Cf. sobretudo *ibid.*, pp.15-19.

da função da razão como busca da verdade por “amor ao saber”; a posição espiritualista resume o conjunto de atitudes, exercícios de pensamento, prescrições e práticas por meio dos quais cada indivíduo pode franquear em si e para si as vias da verdade filosoficamente concebida e tornar-se sujeito do saber. Eis aqui o modo como Foucault resume a experiência da espiritualidade como saber:

para a espiritualidade, um ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, jamais conseguiria dar acesso à verdade se não fosse *preparado, acompanhado, duplicado, consumado* por certa transformação do sujeito, não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito (FOUCAULT, 2019, p. 17. Grifo meu).

Marca-se, assim, na antiguidade, uma inseparabilidade entre o fim e os modos, uma maneira de juntar prática e reflexão, por vezes até mesmo subordinando esta àquela; nas palavras de Foucault,

[..] durante toda a Antiguidade (para os pitagóricos, para Platão, para os estoicos, os cínicos, os epicuristas, os neoplatônicos, etc.), o tema da filosofia (como ter acesso à verdade?) e a questão da espiritualidade (quais são as transformações no ser mesmo do sujeito necessárias para ter acesso à verdade?) são duas questões que jamais estiveram separadas (FOUCAULT, 2019, p. 17).

Suas pesquisas levam-no a distinguir duas formas históricas, no interior da espiritualidade como modo de viver e fazer a filosofia, da economia do “cuidado de si”: a de traço socrático-platônico, na qual se confundem o tema do “conhece-te a ti mesmo” e do “cuidado de si”, numa formulação de corte fundamentalmente político e pedagógico; e a corrente na antiguidade tardia, analisada sobretudo a partir de textos do estoicismo (Sêneca, Epiteto, Marco Aurélio) e do epicurismo (Epicuro), para a qual o “cuidado de si” se torna um princípio autossuficiente, espécie de dever alargado para todos os campos da existência.

Vê-se que, dentro do argumento de Foucault, insinua-se uma cisão na passagem da forma socrático-platônica àquela dos primeiros séculos de nossa era. Em poucas palavras, tal como formulado por Platão, o “cuidado de si” subordina-se ao lema délfico do “conhece-te a ti mesmo”, entendendo-se o “si mesmo” da oração como a instância da alma, lugar onde se encontram conhecimento e saber<sup>79</sup>. Nesse sentido, fundada na teoria da reminiscência, a alma platônica é o ponto de contato (ou de lembrança) do divino com o humano, cuja representação típica é aquela presente, entre outros, no mito da caverna, do olhar que se dirige para a luz. Olhar como alma; luz como verdade. Além dela, contudo, ou associado a ela, entrando em contato com a verdade, o “si mesmo” platônico também olha para a justiça, na medida em que a função do “cuidado de si” é sempre, em Platão, política – está sempre inserida na questão do bom governo. Como diz Foucault, “‘ocupar-se consigo mesmo’ é ocupar-se com a justiça”<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Cf. FOUCAULT, 2019, p. 63-67.

<sup>80</sup> FOUCAULT, 2019, p. 67.

Comentando o diálogo *Alcibíades*, ele vai dizer: “ocupar-se consigo ou ocupar-se com a justiça dá no mesmo e todo o jogo do diálogo, partindo da questão ‘como poderei tornar-me um bom governante?’, consiste em conduzir Alcibíades ao preceito ‘ocupa-te contigo mesmo’ e, desenvolvendo o que deverá ser esse preceito e o sentido que lhe será necessário atribuir, descobrir que ‘ocupar-se consigo mesmo’ é ‘ocupar-se com a justiça’”<sup>81</sup>.

De fato, as leituras que Foucault faz do *Alcibíades* e da *Apologia de Sócrates*, sobretudo nas aulas de 06 e 13 de janeiro de 1982, insistem, além do mais, no argumento de que as vigas de apoio dessa concepção se assentam no mundo social dos diálogos. Na segunda hora da aula de 6 de janeiro<sup>82</sup>, mostra-se como o preceito do “cuidado de si” é endereçado aos jovens nobres, futuros cidadãos-livres e agentes da política na *pólis*, ainda inexperientes e incapazes de assumir definitivamente os cargos a que se destinam, e contudo já num ponto crítico de sua formação política. Se esta é insuficiente, é porque a formação pedagógica ateniense, feita por escravos, parece insuficiente a Sócrates; e porque também a pedagogia erótica dos rapazes se revela um engano, na medida em que os amantes mais velhos não se preocupam com a formação deles: desejam-lhes a beleza dos corpos, não a da alma<sup>83</sup>.

De um ponto de vista social, portanto, o “cuidado de si” platônico engloba três dimensões importantes do mundo social grego: a pedagogia, a erótica e a política. Mas, ao mesmo tempo, ele endereça-se a uma classe particular e, no interior dela, a um determinado conjunto: os aristocratas, cidadãos livres, jovens. Notam-se então vários cortes acumulados na concepção do “conhece-te a ti mesmo” socrático-platônico, de gênero, classe social, idade etc.; a leitura insiste que, no caso de Platão, este discurso é endereçado àquele receptor-alvo e é pensado para a formação da classe política ateniense.

Contudo, são outros os aspectos do “cuidado de si” tal como ele se desenvolve nos séculos I-II de nossa era, naquilo que, como havia dito, Foucault chama a sua “idade de ouro”. De modo bastante sintético, o francês defende que o “cuidado de si” se autonomiza das realidades sociopolíticas, sejam elas ligadas ao mundo grego clássico ou ao helenismo, para se consolidar enquanto atividade intransitiva de relação para consigo. Não mais os temas do bom governar, da erótica dos rapazes ou da pedagogia se ligam forçosamente à prática do “cuidado de si”; este é agora um “imperativo que se impõe a todos” e que se fecha sobre si mesmo: “se se ocupa consigo agora, é por si mesmo e com finalidade em si mesmo”<sup>84</sup>. O “cuidado de si” torna-

---

<sup>81</sup> FOUCAULT, 2019, p. 67.

<sup>82</sup> Cf. FOUCAULT, 2019, p. 25-40.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>84</sup> FOUCAULT, 2019, p. 76, *seq.*

se, portanto, uma preocupação simultânea e coextensiva a toda a vida do indivíduo<sup>85</sup>; além disso, o praticante ideal do “cuidado de si” universaliza-se, perde suas determinações de nascimento e de *status*<sup>86</sup> (ainda que certos marcadores de classe possam persistir, sobretudo em razão da possibilidade de fazer-se ocioso e ser capaz de dedicar tempo a todos os exercícios que compõem essa prática, condição restrita às classes mais abastadas). Tendo uma vez ingressado em escolas ou grupos, contudo, é provável que as divisões sociais sejam abolidas naquele espaço, criando uma espécie de igualdade *de facto*, como no grupo dos Terapeutas ou na escola dos epicuristas (a exceção parece ser a escola pitagórica)<sup>87</sup>. Além disso, se, nos textos platônicos, o “cuidado de si” endereçava-se aos jovens em idade de formação, a partir de então, ainda que sendo coextensivo a toda a duração da vida, formula-se, entretanto, o ideal da velhice como ponto máximo e oportunidade cronológica para o “cuidado de si”, sobretudo no pensamento de Sêneca, que se encontra na carta 32 a Lucílio e no *De tranquillitate animi*<sup>88</sup>.

Duas consequências dessa mudança: o trabalho da filosofia consiste em fornecer ao praticante essa espécie de “armadura” mental e existencial para que ele “possa suportar, como convém, todos os eventuais acidentes, todos os infortúnios possíveis, todas as desgraças e todos os reveses que possam atingi-lo”<sup>89</sup>, condensada nas noções da *paraskheue* ou da *instructio* latina; além disso, acentua-se a aproximação com a medicina, e o filósofo é tido como um terapeuta das paixões; quer dizer, o filósofo está para a alma assim como o médico está para o corpo<sup>90</sup>. Ao longo da vida, o homem deve educar-se para construir em torno de si esse forte ou essa armadura, dentro dos quais poderá fazer com que seu eu se libere dos efeitos de influências externas; em simultâneo, deve livrar esse mesmo *eu* dos acossamentos, das perseguições e dos enganos das paixões.

Tudo isso traduz uma concepção de mundo em cujo horizonte se vê traçada uma espécie de esperança moral. Foucault a pensa como uma salvação, tanto de si como dos outros. O tema da salvação é longamente explorado na aula de 3 de fevereiro de 1982. Cabe dizer que ela não se refere a uma salvação como a cristã, da imortalidade da alma, do julgamento final, da remissão

---

<sup>85</sup> A esse respeito, veja-se o conhecido começo da Carta de Epicuro a Meneceu: “Que ninguém se demore a filosofar por se jovem, tampouco se encontrando velho de filosofar se canse. Pois não há quem esteja pouco ou muito maduro para a saúde da alma. E dizer que a hora de filosofar ainda não chegou, ou que já passou da hora é igual a dizer não estar ou não ser mais hora para a felicidade. E por isso devem filosofar tanto o jovem como o velho, este de modo a envelhecer jovem em bens pela graça do que passou, aquele, por sua vez, de modo a ser jovem e ao mesmo tempo um ancião quanto ao destemor diante do que está por vir” (Carta a Meneceu, §122, tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis).

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 101 e 107.

<sup>87</sup> Cf. *ibid.*, p. 97-109.

<sup>88</sup> Cf. Aula de 20 de janeiro de 1982 – Segunda hora.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 88-91.



dos pecados, por exemplo. Ela é tanto salvação de si quanto salvação dos outros, e o pensador francês sintetiza dos seguintes modos seu sentido:

“[1] quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe permite repelir a todos os ataques e todos os assaltos (...). [2. Significa] escapar a uma dominação ou a uma escravidão; escapar a uma coerção pela qual se está ameaçado, e ser restabelecido nos seus direitos, recobrar a liberdade, recobrar a independência (...). [3] manter-se em um estado permanente que nada possa alterar, quaisquer que sejam os acontecimentos que se passam em torno, como um vinho se conserva e se salva. (...). [4] aceder a bens que não se possuía no ponto de partida, favorecer-se com uma espécie de benefício que se faz a si mesmo, do qual se é o próprio operador. (...) [5] assegurar-se a própria felicidade, a tranquilidade, a serenidade, etc.” (FOUCAULT, 2019, p. 166).

As imagens da continuidade e da constância, de uma constância que é escolhida e construída pelo próprio sujeito, desenham um campo em que o *eu* é, para dizer com Foucault, “o agente, o objeto, o instrumento e a finalidade”<sup>91</sup>. Para ilustrar esse ponto, eu poderia parafrasear um verso de Agrippa d’Aubigné (1552-1630), dizendo que se trata de “um combate cujo campo é o eu”, que também é atacante e defensor, assim como cavalo e cavaleiro<sup>92</sup>. As coordenadas, ou os alvos, dessa constância do eu para consigo, por sua vez, são a “ataraxia”, ou ausência de perturbação e indiferença aos prazeres, e a “autarcia”, ou a autossuficiência, como o forte ou a armadura que se defendem a si mesmos<sup>93</sup>.

Esse é o amplo quadro dos “cuidados de si” foucauldianos. Todavia, antes de passar a uma análise mais detida das implicações próprias a esse dispositivo conceitual dos “cuidados de si”, eu gostaria de trazer à discussão a leitura que Pierre Hadot, classicista francês, faz dos temas com os quais Foucault trabalha no semestre de 1982.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>92</sup> É o verso 110 do primeiro canto (*Miseres*) do longo poema *Les Tragiques*, de Agrippa d’Aubigné (1552-1630). No original, ele desenvolve uma alegoria do combate entre Esaú e Jacó atracando-se no colo de sua mãe, e a fecha com este verso: “[Jacob] Rend à l’autre un combat dont le champ est la mère”.

<sup>93</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

### 3.2.2. Do eu em obras ao eu no cosmo

O caso de Hadot é distinto; sua formação acadêmica é a de um classicista, sobretudo helenista, que se debruça sobre a antiguidade tardia como um entomólogo analisa seus insetos. Trata-se aqui de um campo de pesquisa, ou de investigação – para usar o termo de Heidegger –, no qual se colocam, em face do objeto, perguntas sobre seu sentido histórico e filosófico. Quer dizer, o trabalho de Hadot é o de compreender, a partir de determinado método, as relações entre fenômenos múltiplos situados num passado distante. Isso não quer dizer, entretanto, que não exista uma “situação de Hadot”, que sua pesquisa não seja também situada em termos de uma posição filosófica mais ampla, acompanhada de certos pressupostos. A diferença que me parece existir é o impulso histórico e a vontade de interpretação que animam Hadot, mas que não são o principal móvel das investigações de Foucault. No caso do helenista francês, isso implica uma série de trabalhos de ordem monográfica, como aqueles sobre “A figura de Sócrates”, ou a série dedicada a Marco Aurélio ou a Plotino. Seu método também é distinto, marcado por um acentuado historicismo de base filológica, como ele deixa claro na aula inaugural “A história do pensamento helenístico e romano”. Para ele, ler e compreender uma obra antiga significa uma coisa em particular: “é colocá-la no grupo do qual ela emana, em sua tradição dogmática, em seu gênero e em sua finalidade”<sup>94</sup>.

Esse trecho é uma citação extraída da aula inaugural, de 18 de fevereiro de 1983, que ele pronuncia ao ingressar no corpo docente do *Collège de France* (no qual, aliás, fora admitido por recomendação de Michel Foucault). Nela, Hadot tece um longo elogio ao recém-falecido colega de profissão, também ex-professor do *Collège* e especialista na filosofia patrística, Pierre Courcelle. Enfatiza sua importância para a definição de um campo do qual ele mesmo faz parte, marcado por uma conjunção de disciplinas e objetos. É como alguém capaz de produzir uma revolução na pesquisa acadêmica a respeito da antiguidade que P. Hadot se refere a P. Courcelle; e, para tanto, destaca em sua obra a “estreita ligação entre grego e latim, filologia e filosofia, helenismo e cristianismo”<sup>95</sup>. Aqui, como num jogo de espelhos, é a figura de P. Hadot que se esconde obliquamente no reflexo do elogio. Pois é também esse o sendeiro que ele trilha, colocando-se como continuador do projeto de unir filosofia e filologia (apesar de a ênfase numa continuidade que se baseia no “espírito” e na “orientação profunda” nos fazer desconfiar que haja também muito de afirmação de uma singularidade, de um princípio propriamente “hadotiano”, nessa aula inaugural)<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> HADOT, 2014, p. 252.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>96</sup> Ver *ibid.*, p. 236.

Seja como for, do ponto de vista do método, esse esforço filológico rende seus frutos, sobretudo no campo da leitura e exegese dos textos antigos. Em muitos pontos do texto, o classicista salienta os efeitos de uma cultura da oralidade, como é a greco-romana, na produção e recepção de textos: a importância dos efeitos sonoros tanto em obras escritas quanto naquelas de origem puramente oral; a intenção oral que subjaz à composição dos textos e discursos – geralmente ditados e compostos para ser lidos em voz alta; os problemas de coerência interna que esses elementos geram ao leitor moderno, já familiarizado com as filosofias de sistema, uma vez que os textos antigos estão marcados por contradições, por repetições, desvios e retomadas, e também por transições, introduções ou conclusões adicionadas *a posteriori*, numa tentativa muitas vezes forçada de sistematização<sup>97</sup>. Para retomar um termo atualmente em voga nos estudos do livro, P. Hadot se preocupa aí fundamentalmente com as materialidades do texto antigo. Nisso consiste a abordagem propriamente filológica de sua obra, disseminada em todos os ensaios. Contudo, ela não se restringe aos seus aspectos linguísticos ou textuais, mas interroga também as condições sociais circundantes de sua composição (o lugar social do filósofo, a natureza das escolas filosóficas etc.).

Por sua vez, essa interrogação pelas condições materiais dos discursos lhe permite avançar sua hipótese principal, já marcada, como no caso da leitura de Foucault, por uma posição filosófica mais ampla. A consciência, oferecida por essa abordagem, de que o texto antigo não é um tratado com vistas a responder em definitivo a determinado problema ou questão de uma perspectiva integradora, conduz o autor, com o auxílio de outros fatores, à hipótese de pensar a filosofia antiga não como discurso sistemático, mas como exercício de um modo de vida ou maneira de viver. Estes conceitos são centrais para a formulação de sua filosofia e lhe fornecem uma singularidade investigativa.

Em uma comunicação no *Collège Philosophique*, em 1993, Pierre Hadot elucida seu percurso acadêmico e de escrita. Revela, ali também, de onde lhe surgiu o impulso para pensar a filosofia como modo de vida: ele se deve ao encontro com as obras de Wittgenstein, sobretudo com seu conceito de “jogo de linguagem” (portanto, sobretudo ao segundo Wittgenstein, o das *Investigações filosóficas*), segundo o qual a linguagem de cada evento filosófico é devida às atitudes e às formas de vida que a circundam e a informam. É o caso, por exemplo, da entrada 23, na qual o filósofo de origem austríaca afirma “A expressão ‘jogo de linguagem’ deve ressaltar aqui o fato de que o *falar* a linguagem é parte de uma atividade, ou de uma forma de vida”<sup>98</sup>. Se é assim, diz Hadot, não só a linguagem da filosofia não funciona de uma só maneira, como tampouco ela é uma só e constante. Pelo contrário, o esforço da interpretação é reinserir cada

---

<sup>97</sup> Cf. *ibid.*, p. 248-251.

<sup>98</sup> WITTGENSTEIN, 2022, p. 37.

filósofo nas dimensões próprias ao seu jogo de linguagem, em cujo interior atitude, forma de vida, linguagem e lógica filosófica amalgamam-se. Condição que não se limita unicamente à produção filosófica, ao filósofo-escritor, mas transborda também para o campo da recepção. Assim como se constitui um amálgama na prática filosófica entre os conteúdos existenciais e a abstração cognitiva filosófica estrita, também a leitura ou escuta do discurso filosófico, ou mesmo a convivência com filósofos, produzem efeitos nesse receptor que excedem os domínios da razão e invadem a sua própria vida. Essa interinfluência é tão acentuada e importante que, para Pierre Hadot, uma das atribuições da filosofia é mesmo produzir efeitos no leitor e, em última instância, alterar sua vida. Mostrar-lhe, para além da razão ou, melhor dizendo, por meio dela, outros modos de vida e atitudes, ao inseri-lo num outro e antes desconhecido circuito de jogos de linguagem.

É esse o caminho que leva aos exercícios espirituais. É esse também o caminho que o conduz a uma prática filosófica distinta da de Foucault; enquanto esta centra-se nas continuidades, nos pontos de contato, no olhar de conjunto, no anacronismo deliberado<sup>99</sup>, por meio da “genealogia” ou “arqueologia”, a outra concentra-se nos estudos monográficos (com exceções, é claro, como a aula inaugural no *Collège de France*), com uma visada diferencialista, um foco contextual-histórico, um gosto filológico, uma característica maior de monografia que de panorama. De todo modo, o encontro com a noção dos jogos de linguagem e sua implicação vivencial faz com que Hadot projete toda uma leitura retrospectiva (também ela, pode-se sustentar, surpreendentemente anacrônica) naqueles autores antigos que frequenta, salientando sempre neles a dimensão existencial, o tempo todo em questão nas obras da antiguidade. Assim é que, em dois ensaios incluídos na primeira edição do livro *Exercices spirituels et philosophie antique*, cujos títulos são, respectivamente, “Exercícios espirituais” e “Exercícios espirituais antigos e ‘filosofia cristã’”, ele usa a expressão “exercícios espirituais” para designar a engrenagem central da máquina filosófica da antiguidade. Ou, melhor dizendo, um dos modos possíveis de essa máquina se configurar.

Opondo discurso filosófico e vida filosófica na antiguidade, Hadot sustenta que há entre eles uma relação de incomensurabilidade e, ao mesmo tempo, inseparabilidade – posição que lembra a distinção de Foucault (talvez retirada de uma mescla entre Hadot e Heidegger, cujos ecos se encontram mesmo na repetição da palavra “espírito”) entre “posição filosófica” e “posição espiritualista”. Essa tensão, esse paradoxo permanente, se deve a que se pode muito bem dissociar o discurso filosófico da vida e assim esvaziá-lo – crítica que comumente se dirige aos sofistas, por exemplo. De outro lado, a vida, a excluir-se dela o discurso filosófico, torna-se

---

<sup>99</sup> Uso a palavra “anacronismo” sem conotações negativas.

irrefletida, vã, vazia<sup>100</sup>. Não sabe seu verdadeiro preço, seu valor, tampouco é capaz de bem discernir os fenômenos que a circundam. Ainda que não se confundam, essas duas dimensões devem se complementar uma à outra, ao menos nesse que é o ideal do sábio, aquele que estabelece uma relação de complementaridade entre ambas. Nesse modo de encarar a relação entre filosofia e vida é que se insere o conceito de exercício espiritual.

Fôssemos à caça da definição dessa expressão na obra de Hadot, certamente a encontraríamos em muitos momentos. Entretanto, ela sempre guarda um sentido unívoco, estabelecendo o nexos radical entre prática e discurso filosófico e moral, maneiras de viver e modos de formar a subjetividade. De início, em *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* (1995), ela é definida a partir dos efeitos que é capaz de produzir no público e no indivíduo filósofo: (1) “uma prática destinada a operar uma mudança radical do ser”<sup>101</sup>; no mesmo livro, mas em outro momento, Hadot pretende qualificar o campo de ação dos exercícios espirituais, destacando seu caráter pessoal – circunscrevendo-os assim à relação do indivíduo para consigo mesmo – e voluntário – enquanto ato livre ou escolha da vontade: (2) “‘exercícios’ (askhésis, meléte), quer dizer, práticas voluntárias e pessoais destinadas a operar uma transformação do eu”<sup>102</sup>. Sem dúvida, permanece a constante de os exercícios espirituais operarem uma transformação ou mudança do eu – ponto central do argumento de P. Hadot –, atuando então como catalisadores de mudanças que se dão nas maneiras de viver. Até aqui, indubitavelmente, há muita proximidade entre as definições de Foucault e as de Hadot. No ensaio “Exercícios espirituais”, no entanto, encontra-se definição mais longa em cujas ênfases é possível discernir uma singularidade de interpretação (3):

De fato, esses exercícios correspondem a uma transformação da visão de mundo e a uma metamorfose da personalidade. A palavra “espiritual” permite entender bem que esses exercícios são obra não somente do pensamento, mas de todo o psiquismo do indivíduo e, sobretudo, ela revela as verdadeiras dimensões desses exercícios: *graças a eles, o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo (“Eternizar-se ultrapassando-se”)* (HADOT, 2014, p. 20, ênfase minha).

Esmerando-se em precisar o sentido do adjetivo “espiritual”, ele nos conduz a uma definição ampla do campo de abrangência desses exercícios. Se eles ainda se referem a uma mutação, transformação ou metamorfose da personalidade, embora aqui também conjugada à “visão de mundo”, contudo, cria-se uma distinção de níveis ou estratos nos quais se encontra a subjetividade, a depender do trabalho espiritual exercido sobre si mesmo. Em termos mais simples, Hadot define o objetivo ou alvo desses exercícios. Sua finalidade, em última instância,

<sup>100</sup> HADOT, 1995, p. 265-275.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 271. “Une pratique destinée à opérer un changement radical de l'être”.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 276. « ‘Exercices’ (askhésis, meléte), c'est-à-dire des pratiques volontaires et personnelles destinées à opérer une transformation du moi ».

é permitir ao “eu” acessar o nível – que anteriormente lhe era vedado ou inacessível – do “Todo”, do “Espírito objetivo”, da “Razão natural”, como ele dirá em outros momentos. A operação de mudança se dá aqui como abertura, incorporação do mundo, visto agora desde a distância de um espírito capaz de abarcar a totalidade dos fenômenos. Portanto, a transformação que operam os exercícios espirituais tem como fim fazer do eu uma espécie de posto de observação do mundo e das leis naturais, fazê-lo ter acesso àquele nível superior da experiência, onde sua principal ferramenta, sua lente de aumento, é o uso de uma razão, por sua vez identificada ao princípio motor da natureza.

Não é difícil, portanto, discernir, dentro do ideal da transformação do “eu” a partir dos exercícios espirituais, o ideal do filósofo como sábio. Um é consequência do outro. De fato, esta é a figura que orienta a interpretação da filosofia antiga de Hadot, como indicam as muitas páginas que lhe são dedicadas em *Qu’est-ce que la philosophie antique ?* Sua existência é ambígua: embora seja a “norma transcendental” que orienta o modo de vida de todo filósofo<sup>103</sup>, ela também se dá em uma tensão entre a vida ordinária e a vida ideal, constituindo-se como um desvio com relação aos modos de viver, pensar e agir dos homens comuns<sup>104</sup>. Esse fato mostra o sábio como alteridade radical, como modelo incômodo à comunidade, cujo exemplo clássico é o Sócrates, segundo Platão, de *A Apologia*, condenado pela assembleia não em razão de seus defeitos ou crimes, mas de suas virtudes. Mas, se numa ponta da linha o sábio afasta-se da comunidade dos homens, na outra ele se aproxima dos deuses. Ainda que nem todos estejam dispostos a afirmar, como a famosa máxima sobre Epicuro, que o sábio é “como um deus entre os homens”, não deixa de ser o modelo divino que fornece régua e compasso, material de imitação, para que ele se forme. P. Hadot fornece vários exemplos a esse respeito, mostrando como pensadores distintos, dando distintas definições dos atributos divinos, também pensam de modo distinto as características dos sábios<sup>105</sup>.

Como a luz projetada por um prisma, as formas dele mudam de acordo com os conteúdos com que cada escola as preenche, é certo; mas ligam-nas a todas a constância identitária e a projeção da sua figura como ideal de vida filosófica. Denomino constância identitária o fato de o sábio ser sempre igual a si mesmo, nunca mudar opiniões ou forma de vida, tendo uma vez alcançado, como por iluminação, esse modo superior. Segundo os termos de P. Hadot, ele se caracteriza por uma “perfeita igualdade de alma”<sup>106</sup>, cujas principais marcas são a felicidade perene e a não perturbação. A independência (ou autarquia) conquistada pelo sábio contrasta

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>104</sup> *Loc. cit.*

<sup>105</sup> *Cf. ibid.*, p. 341-347.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 335. "Tout d’abord, le sage reste identique à lui-même, dans une parfaite égalité d’âme, c’est-à-dire heureux, quelles que soient les circonstances".

com a inconstância dos homens ordinários, que um dia estão tristes, outro alegres; desejam muito uma coisa, mas, quando a tem, desinteressam-se etc. Sua marca é uma tríade de qualidades: “igualdade de alma, ausência de necessidade, indiferença quanto às coisas indiferentes”<sup>107</sup>. Mas, justamente por reunir tão singulares traços, o discurso sobre o sábio não pode se contentar com o realismo do concreto. Ele se configura, antes de tudo, em um ideal que o discurso filosófico não se cansa de perseguir. Nesse caso, ainda que haja exceções de homens tidos como sábios pela tradição (é o caso de Sócrates para muitas escolas, ou de Epicuro para o epicurismo, entre outros<sup>108</sup>), a exceção só faz confirmar a regra. A exiguidade dos casos reais consolida uma vez mais a sapiência como ideal para a filosofia enquanto escolha de vida.

Se voltarmos àquela definição que Hadot fornece dos exercícios espirituais, veremos uma vez mais a ênfase na dimensão cósmica. Na bela expressão de G. Friedmann que ele cita: “Eternizar-se ultrapassando-se”. Nessa citação da citação, paradoxalmente, está o núcleo da diferença entre o pensamento de M. Foucault e o de P. Hadot. Voltemos a nos debruçar sobre o elogio-crítica fúnebre que P. Hadot proferiu em 1988. São dois os motivos de discordância, os quais podem ser sintetizados nas polaridades cultura – superação de si e subjetividade – dimensão cósmica.

Esse desencontro, que já explorei antes, entre o que se supõe serem as finalidades das técnicas. Enquanto Hadot investe em um elogio à sapiência, duplicado numa busca por sua recuperação, Foucault enfoca o papel dos *selves* e das subjetividades em construção como elementos a serem reatualizados no mundo moderno. Esse desencontro, a seu modo, radica-se numa distinção mais fundamental entre as duas visões. Enquanto o anacronismo manifesto é ferramenta da abordagem foucauldiana, em Hadot a admiração toma ares de uma nostalgia pelo tempo passado, chegando a barrar as delimitações entre sujeito e objeto próprias ao pensamento filosófico ou investigativo: “[...] a ideia antiga da filosofia como modo de vida, como exercício de sabedoria, como esforço na direção da tomada de consciência vivaz da totalidade, mantém para mim um valor sempre atual”<sup>109</sup>. Em resumo, me parece que P. Hadot considera recuperar os exercícios tal qual eles foram elaborados na antiguidade, em uma busca por recolocar o homem, extraviado pelo fluxo da modernização inclemente, mais uma vez em contato com as velhas verdades da Natureza, com “n” maiúsculo, é claro:

[...] desejo ter sido “bem novo e bem original”, tentando fazer amar velhas verdades. Velhas verdades... pois há verdades das quais as gerações humanas

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 339. “Les stoïciens disaient que le sage est extrêmement rare, il y en a très peu, peut-être un, peut-être pas du tout. Ici presque toutes les autres écoles sont à peu près du même avis, sauf les épicuriens qui n’hésitent pas à vénérer Épicure comme le sage par excellence. Le seul sage universellement reconnu par les autres écoles est Socrate, ce sage déroutant qui ne sait pas qu’il est sage. Mais il arrive évidemment que tel ou tel philosophe se plaise à considérer comme un sage parfait l’un de ses maîtres ou quelque figure fameuse du passé. [...]”.

<sup>109</sup> HADOT, 2014, p. 281.

não chegam a esgotar o sentido [sic]; [...] elas são [...] extremamente simples, [...] até chegam a parecer banais; mas, precisamente, para compreender seu sentido, é preciso vivê-las, é preciso, sem cessar, refazer a experiência delas: cada época deve retomar essa tarefa, aprender a ler e a reler essas “velhas verdades” (HADOT, 2014, p. 66).

Assim, a figura do sábio não só é modelo para o filósofo antigo, como também para o homem moderno. Nota-se bem que, embora não constituindo uma recusa reacionária da modernidade, a posição de Hadot não deixa de ser, em alguma medida, antimoderna. Pois é a tentativa de buscar uma saída para o homem dividido, acossado por dúvidas e fragmentado entre papéis sociais distintos, ao mesmo tempo fanático e incerto quanto ao seu destino, que é o homem moderno.

Outro fato desponta aí. A crítica à importância desmesurada que o pensamento foucauldiano dá à subjetividade e sua função na “cultura de si” (visível mesmo na expressão com que a denomina), fornece a oportunidade para se enfatizar e explicitar o lado cósmico (relativo ao Todo ou à Natureza) nos exercícios espirituais. Não tanto “cuidar de si”, mas “mas superar a si mesmo” é o seu objetivo fundamental, nos diz Hadot. O helenista francês explora o tema num trecho longo, que, por virtude de sua clareza, eu me permito citar:

O que Foucault chama de “prática de si” nos estoicos, e também nos platônicos, corresponde bem, isso é verdadeiro, ao movimento de conversão em direção a si; [...]. Penso, porém, que esse movimento de interiorização é inseparavelmente solidário de um outro movimento, em que se é elevado a um nível psíquico superior no qual se encontra um outro tipo de exteriorização, uma outra relação com o exterior, uma nova maneira de estar-no-mundo e que consiste em tomar consciência de si como parte da Natureza, como parcela da Razão universal. Não se vive mais no mundo humano convencional e habitual, mas no mundo da Natureza. Como eu disse alhures [no ensaio “Exercícios espirituais”], pratica-se então a ‘física’ como exercício espiritual (Hadot, 2014, p. 297).

Ainda em outro ponto, ele reafirma: “Trata-se não da construção de um eu como obra de arte, mas, ao contrário, de uma superação do eu ou, ao menos, de um exercício pelo qual o eu se situa na totalidade e se experimenta como parte dessa totalidade”<sup>110</sup>. Nota-se que ele possivelmente não estivera presente nos cursos de 82 de Foucault nem pudera lê-los, já que, no dia 17 de fevereiro, este dedica toda uma aula ao problema da física e do conhecimento natural e sua função no interior das “técnicas de si”. Contudo, o filósofo francês não enfatiza o lugar da natureza e do cosmos do mesmo modo que faz Hadot. “[...] o eu se situa na totalidade e se experimenta como parte dessa totalidade”. Trata-se, sem dúvida, de um movimento duplo: o alargamento do ponto de vista, por meio do qual o eu se projeta para fora de si e alcança uma perspectiva ampliada; e a incorporação dessa perspectiva ampliada como experiência em que imaginação e razão têm suas fronteiras borradas.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 279.



No subcapítulo do ensaio “Exercícios espirituais” intitulado “Aprender a morrer”<sup>111</sup>, ele procura estabelecer uma relação entre as meditações da morte e a visão cósmica que salientara. Sua genealogia parte do platonismo e de seus frutos, como o pensamento de Plotino, com algumas paradas em autores estoicos (Sêneca, Marco Aurélio, Epiteto). Ali, ele sustenta que a separação entre corpo e alma, intensamente almejada no pensamento platônico<sup>112</sup>, corresponde por sua vez àquela dicotomia entre universal e singular. Enquanto a vida do corpo está sujeita a todos os acidentes e todas as contingências que marcam tanto a existência quanto – segundo a terminologia heideggeriana – os entes, acossados por paixões, desejos e dúvidas, além dos eventos do mundo externo – a vida da mente, de seu lado, pertence ao campo dos universais e imutáveis, já que pode virtualmente identificar-se à razão. E a perspectiva da razão, a seu modo, engloba o indivíduo no conjunto da espécie, do gênero e, no limite, do mundo natural, por assim dizer. É nesse sentido que Hadot afirma a analogia entre a morte e o pensamento, pois, para que aconteça, o pensamento requer uma concentração – ou, mais tecnicamente, uma conversão a si –, um isolamento no domínio puramente espiritual do sujeito e uma distância com relação ao mundo dos homens e das coisas que o aproximam do fenômeno da morte. Em resumo, esse ideal implica olhar a si mesmo de fora, à distância, como parte integrante de um todo que nos ultrapassa e, ao fim e ao cabo, pode mesmo prescindir de nós. Assim, “Exercitar-se para a morte é exercitar-se para a morte de sua individualidade, de suas paixões, para ver as coisas na perspectiva da universalidade e da objetividade”<sup>113</sup>.

São três os modos pelos quais essa superação se dá. Ela é, ao mesmo tempo, expansão do eu na totalidade do cosmos, e nesse processo ele experimenta tanto sua pequenez relativa à totalidade quanto sua grandeza, expressa na capacidade de poder abarcar com a mente a totalidade<sup>114</sup>; pode ser também a “vista de cima”, um certo posicionamento mental e espiritual do sujeito que lhe permite ver as coisas do mundo e dos homens de cima, com tudo que essa imagem implica, a distância, um olhar desapaixonado e, em certo sentido, analítico<sup>115</sup> (para o leitor brasileiro, uma boa ilustração desse processo, se bem que às avessas, já que sob a forma da ironia, é o delírio de Brás Cubas no capítulo VII do romance, de que uma das fontes antigas pode ser, bem a propósito, o Sonho de Cipião); por fim, é o estudo da física, no sentido dos antigos, como contemplação da natureza que permite elevar moralmente o seu praticante a um estado de serenidade. Obscura e imensa, a física para eles, talvez como para nós a mecânica quântica

---

<sup>111</sup> Cf. *ibid.*, p. 44-55.

<sup>112</sup> Cf. *ibid.*, p. 45, a citação do *Fédon*, 67c, de Platão.

<sup>113</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>114</sup> HADOT, 1995, p. 309-314.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 314-316.

ou a astrofísica, permite aquilatar o peso absoluto das coisas humanas e conquistar esse olhar alargado sobre o mundo<sup>116</sup>.

Pois bem, superar-se. Mas uma de suas funções, que passa quase sob silêncio no texto de Hadot, é a política. Ela é só sugerida lateralmente, restringe-se à epígrafe do ensaio “Exercícios espirituais”, como se mencionar a política no coração do argumento já fosse tergiversar ou exceder-se. Esse excesso de elegância intelectual do francês, transformando-se aqui em tímido comedimento, nos obriga a inferir o papel que a política ocupa em meio a todas essas premissas. Dada a data de sua primeira publicação, em 1974, é preciso considerar que a sociedade francesa ainda está sob o efeito do maio de 68, das aventuras autonomistas, das intensas greves, manifestações e paralisações impulsionadas pela esquerda, das disputas intestinas entre espectros políticos e filiações doutrinárias ou teóricas no campo da intelectualidade. Entre correntes stalinistas, maoístas, trotskistas, autonomistas, anarquistas, e tantas outras – entre as filosofias ditas “pós-estruturalistas” já se afirmando e as tradições do marxismo, do estruturalismo e do existencialismo – disputas em meio às quais a palavra “revolução” suscita a esperança utópica, como uma brisa de ar fresco cortando um clima estagnado. Venhamos então à epígrafe de G. Friedmann, sociólogo francês ligado à esquerda, que consta no livro de Hadot:

[...]. Cada dia um “exercício espiritual” – sozinho ou acompanhado de um homem que também queira melhorar a si mesmo. Exercícios espirituais. Fugir do decurso do tempo. [...] Eternizar-se ultrapassando-se.

Esse esforço sobre si é necessário, essa ambição, justa. *Numerosos são aqueles que se absorvem inteiramente na política militante, na preparação da revolução social. Raros, muito raros aqueles que, para preparar a revolução, querem dela se tornar dignos* (HADOT, 2014, p. 19. Eu enfatizo).

Dá-se nela uma ligação entre o que Hadot chama os “exercícios espirituais” e a ideia de revolução (evidente que no molde comunista ou socialista, cujo exemplo que mobiliza maiores adesões e esperanças de mentes e corações talvez seja, à época, a revolução cubana de 1959). Postula-se então que, para se preparar devidamente a revolução político-social, é preciso fazer um trabalho sobre si mesmo e, até, elevar-se moralmente à altura do ideal almejado, entre os “raros” que podem franquear essa via. O revolucionário pronto é aquele que, além de carregar consigo o sentimento da revolução, também é escolado na tradição dos exercícios e conhece duas ou três máximas estoicas que repete para si. Ou antes, valeria dizer que essa revolução hadotiana passa pela recuperação da figura do sábio-filósofo como ideal, e dos exercícios espirituais como método. Ao mesmo tempo tentadora e levemente deslocada, entretanto não é o ponto considerar essa posição aqui. Antes é preciso ver como, por seu nível de generalidade, o excerto só afirma sua posição quanto à política a partir de inferências como a que fiz agora. Trata-se de uma maneira de sugerir e usar meias-palavras. Aparentemente se aliando de

---

<sup>116</sup> HADOT, 1995, p. 316-322.

imediatos aos movimentos seus contemporâneos de esquerda, ao sugerir um desejo de revolução, P. Hadot pode então se esquivar do problema da política em seu pensamento e, de passagem, desferir críticas a seus supostos camaradas de linha. Embora eles, como aparentemente ele, busquem pôr em prática a revolução, falta-lhes, entretanto, a estatura moral e o trabalho sobre si condizentes para tal. Menos que negar, esse fato me parece sobretudo revalidar o problema que indicava no subcapítulo sobre Foucault – e que, nesse caso, torna-se ainda mais central, pois é calado enquanto questão, coisa que Foucault não faz. Em poucas palavras, qual seja a dimensão política (com o termo em seu sentido extenso de modo de organização das relações entre indivíduos em comunidade) de todas essas ideias.

A contemplação estática das “velhas verdades”, a prática constante dos exercícios espirituais, ou, por seu lado, a formulação e criação de novas subjetividades e novos modelos de ser como escape às malhas extensas do poder – essas são apenas evidências da falta de atitude do pensamento diante do problema político, de uma certa vontade de fugir dele. Segundo os argumentos de Hannah Arendt (1997), são posições que enclausuram o conceito político fundamental – a liberdade – no campo da interioridade do eu, do domínio de si, enquanto alienam-no de seu território privilegiado, a ação – e, por meio dela, a política<sup>117</sup>. Ainda segundo o diagnóstico da filósofa alemã, a tradição do pensamento fez com que a liberdade desaparecesse, deformando-a ao retirá-la do campo da política e inseri-la no da vontade. Entretanto, o paradoxo lógico consiste no fato de que, para o estoicismo e outras correntes ou escolas helenísticas, a liberdade só pode ser pensada como conceito, sob as formas da posse de si e do poder sobre si, se previamente houve uma experiência da liberdade enquanto realidade, fato concreto no mundo. Portanto, mostra Arendt, o conceito de liberdade interior, cuja metonímia é a ideia de distanciamento, ataraxia e autarquia do eu – quer dizer, o eu em posse de si mesmo – é, ao mesmo tempo, derivação e deturpação de uma experiência concreta de liberdade. Pelo contrário, ela sustenta, a liberdade se opõe aos campos do objetivo [*aim*], da vontade ou do intelecto; todavia se liga sobretudo ao campo da ação, cuja força motriz é o princípio, impulso universalizante que se torna manifesto no momento de execução dos atos e age sobre o eu vindo do exterior (do mundo social e político). Nesse sentido, liberdade é “liberdade de fazer vir a ser alguma coisa que não existia antes, que não estava dada, nem mesmo como objeto de cognição ou de imaginação e que, portanto, estritamente falando, não podia ser conhecida”<sup>118</sup>.

Tendo por conceito mais aproximado de sua singular concepção o complexo termo *virtù* de Maquiavel, que ela traduz como o virtuosismo da ação diante da fortuna ou do acaso, Arendt

---

<sup>117</sup> ARENDT, Hannah. *What is freedom?* 1997, p. 143-171.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 151.

associa a política ao teatro e às artes da performance. Em oposição às artes criativas do fazer, cujo produto final é um objeto tangível, manipulável, acabado e interpretável (livro, quadro), a política se constitui como arte enraizada no processo e se dá como performance. Uma das consequências desse fato é que a política nunca é trabalho feito ou concluso, mas sempre necessita de outros homens que a continuem e mantenham certo ímpeto vivo. Por outro lado, as artes da performance requerem uma audiência ou público para o qual se mostrar, um espaço público em que o fazer se torne visível e possa ser, digamos assim, “posto em jogo”, compartilhado com uma comunidade, tal qual a política. Nesse sentido, ela se desenvolve como “espaço das aparências”<sup>119</sup> em frente ao qual se projetam os diversos princípios que animam as comunidades humanas. Diante de um mundo laicizado, no qual, para Arendt, a natureza e a história nada mais são que o gatilho a disparar a contingência radical dos processos ulteriores, cuja evolução depende de uma “infinita improbabilidade”<sup>120</sup>, a atuação da política converte-se em um jogo com a criação de possibilidades. Se o cotidiano é, por vezes, mais opaco que a ficção, o papel do fazer também é operar milagres ou criar o inesperado. Assim, no campo instável da história, as causas liberam-se dos seus liames lógicos com os efeitos, e uma não antecede o outro.

Nesse belo elogio à política e à ação humanas se encontra pouco daquela liberdade que os exercícios espirituais defendem, enclausurada nos domínios da interioridade, capaz somente de dizer sim ou não às coisas que se projetam e se jogam de fora sobre o homem. Ao contrário, trata-se aqui de uma liberdade que pretende atuar para fora do homem e lhe impor sua vontade, não irrestrita, é claro, mas limitada pelas fronteiras da ação. Filosoficamente, a mim me parece que Hannah Arendt, ao mesmo tempo em que faz um sóbrio e belo elogio das conquistas da modernidade, tempo em que se descobre o valor dessa liberdade humana, percebe limites essenciais na tradição dos exercícios espirituais. A esses limites se acrescentam tanto o contexto cultural específico francês quanto o mais amplo. A respeito deste último, cabe lembrar o fato de que a oportuna revivescência acadêmica do tema dos exercícios espirituais se dá num momento em que, para dizer com Christopher Lasch (2023), nota-se o “autocentramento transcendental” dos indivíduos globalizados a partir do padrão americano, no interior de uma “cultura do narcisismo”. Isso equivale a dizer que muitas das experiências humanas ordinárias são pensadas a partir da lógica da gratificação pelo consumismo e de um ideal terapêutico de existência. Nessa perspectiva, a política é esvaziada do seu conteúdo de ação para se tornar teatro da aparência pela aparência, em que o importante não é mais o fazer, mas o mostrar-se; de outro modo, as injunções da política, concebida nesses termos, invadem todos os campos da experiência humana, frequentemente trivializando-os sob a forma do espetáculo. Diante da enormidade dos

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 169.

desafios sociais e políticos que nos colocam tanto a sociedade burocrática quanto a indústria corporativista, diante ainda da ausência de futuro e de esperança, hoje ainda mais ampla devido ao tamanho da crise climática, a voga dos exercícios espirituais parece demonstrar que o refúgio do eu é o único em que o indivíduo ainda pode agir. Embora o ponto de vista filosófico se diferencie do senso comum que procura as versões de exercício mais *up to date*, penso que o que subjaz em alguma medida ao gesto de M. Foucault, ao menos, é esse recalque do político como ação em virtude de sua afirmação em termos estéticos. Nesse sentido, a estética da existência e o silêncio da política são as duas faces dessa mesma moeda, que corresponde a uma característica mais ampla do pensamento francês do século XX.

Analisando e comparando as cenas intelectuais francesa e alemã durante o período entreguerras, o historiador das ideias Richard Wolin (2004) demonstra como há uma tendência, por parte dos intelectuais, de aderir a posições também mantidas pelo Contrailuminismo clássico, com nomes como Joseph de Maistre, em proveito de sistemas de ideia que não param de colocar em questão a razão, o republicanismo e a democracia. Em seu lugar, muitos dos pensadores se ligam ao mito, ao “desracional” (e não propriamente ao irracional), às experiências políticas aparentadas ao fascismo. Esse dado é importante para se compreender a formação intelectual de autores como M. Foucault, já que ela se dá a partir de nomes centrais daquela época, como Georges Bataille e Maurice Blanchot. Do ponto de vista do historiador, a “desconfiança da ‘representação’”<sup>121</sup> que caracteriza o pensamento dito pós-estruturalista encontra uma de suas origens nos escritos desses autores, que os desenvolvem muito sob a influência das experiências fascistas. É suficiente para enquadrar seu argumento geral a tese da “Síndrome de Vichy”, segundo a qual a falência da Terceira República francesa em termos militares, políticos e sociais torna sua tradição intelectual inutilizável e disfuncional, possibilitando o surgimento de pensamentos para os quais o silêncio (Blanchot) ou o excesso [*dépense*] (Bataille) são categorias centrais e fundadoras. Em ambos os casos, a mistificação ou o primitivismo substituem a ação política e a razão.

Desenvolvendo suas reflexões a partir da influência de Georges Bataille (aliada à de M. Heidegger e, sobretudo, F. Nietzsche), M. Foucault incorpora muitas dessas posições. Assim, o problema do poder em Foucault, que vê em toda medida da sociedade disciplinar uma forma de incrementar o controle e a dominação e domesticação dos corpos<sup>122</sup>, tem como resultado o que Wolin chama a “lacuna ética”, uma recusa em se pensar a moral<sup>123</sup>, corrente no pós-guerra francês. Nesse sentido, a fase final de sua obra pode ser entendida como uma resposta a essa

---

<sup>121</sup> Cf. WOLIN, 2004, p. 189.

<sup>122</sup> Cf. FOUCAULT, 2014, p. 211; cf. também

<sup>123</sup> Cf. WOLIN, 2004, p. 164.

lacuna, cuja resolução se dá a partir de uma perspectiva estética. Na senda da “transvaloração de todos os valores” nietzschiana, a “estética da existência” também persegue os “costumes anticonvencionais da transgressão”<sup>124</sup>, assim aproximando-se também de G. Bataille. Seu objetivo central agora é a superação de si mesmo do sujeito, uma espécie de dandismo filosófico cujo arcabouço metodológico é formado pelas “técnicas de si”, os exercícios espirituais lidos pela chave de Foucault. Diante da falência da ação política como um todo, pois sempre submetida às dinâmicas de um poder sem começo nem fim, o papel ético do indivíduo moderno passa a ser transformar a si e ao seu interior de modo a conquistar, mais que a vida boa, a vida bela, mas de uma beleza que já aderiu à ampliação estética do conceito conquistada pelo modernismo artístico. A transgressão é o equivalente dessa beleza, e o Super-homem antigo se torna o novo intelectual *branché*.

O ideal do sábio de P. Hadot certamente se contrapõe a essa perspectiva de fundo estético-moral de M. Foucault. Uma vez que ele é o homem capaz de ter dominado suas paixões e se elevado ao reino de uma harmonia com o processo natural, o sábio se torna como que a síntese de uma moral que vê na concordância com a natureza, na formação de si e na concordância da existência com certas premissas, como a sobriedade, a prudência etc., os critérios valorativos pelos quais medir a ação. Entretanto, esse ideal, apesar de ser a meta que formula o horizonte das ações particulares, por isso não devendo se constituir como diagnóstico empírico das relações no mundo, é marcado por uma singularidade que dificilmente o torna compatível com o domínio da ação política. A antiga anedota de Diógenes, aliás, segundo a qual o filósofo cínico percorria as praias e cidades com um lume na mão procurando o verdadeiro “homem” (no sentido de “humano”), salienta o quanto esse ideal é, digamos assim, extemporâneo e raro. Além disso, ele parece reinserir os termos da discussão no terreno da negatividade, afastando a política da definição de projetos. O cuidado com a própria fortaleza, a própria armadura, o cuidado em formar a si mesmo de modo que o sujeito seja capaz de superar as atribulações que o mundo lhe impõe, essa atitude do espírito pode levar à desconsideração de um diagnóstico do tempo e de uma investigação da causa dessas atribulações. Focalizando e encerrando a questão no domínio do eu, os fluxos complexos e contraditórios do mundo correm o perigo de ser ignorados com mais facilidade.

Todos esses dados parecem evidenciar como o tema dos exercícios espirituais é sensível, e como aqueles que se debruçam sobre ele correm o risco de transformá-lo em visão redutora do fenômeno humano ou princípio moral exclusivista. Contudo, ainda que, para além dessa discussão, os poemas sempre incorporem certas marcas que dão a ver uma concepção ou

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 164.

perspectiva política, em sentido amplo e quase metafórico, seu sentido se traduz antes de tudo nos efeitos que seus usos de linguagem produzem. Por ser atividade em muitos sentidos contemplativa, não se pode simplesmente negar a importância dessa tradição em sua escrita, ainda mais quando eles a tematizam diretamente. Embora ela seja discutível em termos filosóficos, a cultura de si, por meio de suas técnicas, quando inserida na corrente sanguínea da poesia, produz efeitos intensos. Ela dinamiza o ritmo dos textos e produz um diálogo frutuoso entre leitor e sujeito poético, entre a identificação e a rejeição. Mas talvez seu aspecto mais interessante seja o modo como o método meditativo serve de cena para a dramatização do *self* nos poemas, permitindo-lhe formular a si mesmo por meio de múltiplas máscaras e identidades. No caso de Roubaud, entretanto, me parece que algo daquele “autocentramento” contamina sua poesia meditativa. A ênfase, em alguns pontos exclusivista, no caráter formal dos poemas, então entendido restritamente, no sentido do uso de recursos linguísticos ligados ao som, à rima, à métrica e à visualidade; a opacidade referencial em meio à qual esses versos se desenvolvem; certo descuido com outras categorias que compõem a ficcionalidade do poema, como os modos de representar o sujeito, o mundo, o tempo e, mesmo, a narrativa conferem aos poemas um aspecto solipsista de conversa privada e reduzem sua capacidade de imaginação, a despeito da fuga muito acertada do tom confessional. Pretendo mostrar isso no último capítulo dessa dissertação. Mas, antes de tratar diretamente do tema, gostaria ainda de buscar meios para definir mais concretamente o que se entende por meditação no interior dos “exercícios espirituais” ou nas técnicas do “cuidado de si”.

### 3.3. Definições da meditação

Tendo em vista que muitos dos tratados que discorriam diretamente sobre o tema se perderam, é baseando-se em dois textos de Filo de Alexandria que P. Hadot busca reconstruir os modos de organização dos exercícios filosóficos antigos em uma montagem mais ou menos coesa<sup>125</sup>. O primeiro se encontra em *Quis rerum divinarum heres*, §253, em uma passagem na qual o autor comenta a história de Esaú e Jacó. A lista ali contida enumera como etapas necessárias da prática espiritual “a pesquisa (*zetesis*), o exame aprofundado (*skepsis*), a leitura, a audição (*akroasis*), a atenção (*prosochè*), o domínio de si (*enkrateia*), a indiferença às coisas indiferentes”<sup>126</sup>. O segundo, no Livro III de *Legis Allegoricum*, §18, referindo-se mais uma vez à

<sup>125</sup> HADOT, 2014, p. 25.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 25. Na tradução inglesa (Loeb), o trecho é: “Jacob hunts passion not through teaching, but moved to it by nature, and brings the game to the tester who will decide whether it will stand the test. For this purpose the tester will eat of all that he brings. For all the elements of practice are food fit for *eating, inquiry, examination, reading, listening to instruction, concentration, perseverance, self-mastery, and power to treat things indifferent as indeed indifferent.*”

história de Jacó<sup>127</sup>. Ali encontramos a seguinte lista de atributos que caracteriza o sujeito virtuoso: “as leituras, as meditações (*meletai*), as terapias das paixões, as lembranças do que é bom, o domínio de si (*enkrateia*), a realização dos deveres”<sup>128</sup>. A atenção constitui princípio norteador, espécie de dispositivo psicológico do sujeito, que deve orientar as ações (pelo menos, no caso do estoicismo). De outro modo, informadas por exercícios prévios, que incluem a leitura, a audição, a pesquisa e o exame aprofundado, a meditação e a memorização atuam como práticas por meio das quais o sujeito pode operar sobre si toda uma transformação das representações. Em suma, orientá-los de modo a bem distinguir “o que depende de nós e o não depende de nós, [a] liberdade e a natureza”<sup>129</sup>. Em paralelo, há toda uma série de exercícios práticos por meio dos quais o sujeito integra ao decorrer normal da vida os preceitos de sua escola, e eles podem dizer respeito às práticas alimentares, à vida social, aos modos de se portar, aos conteúdos morais ou passionais<sup>130</sup>.

De maneira um tanto panorâmica, pode-se dizer que a meditação cumpre, na economia dessas práticas, dois papéis distintos. Ela pode tanto ser um exercício de meditação das regras de vida de cada doutrina filosófica, como pode também ser um exercício, mais direcionado e restrito, de efetiva preparação para a morte. No primeiro caso, ela é, segundo Foucault, um “exercício de apropriação”<sup>131</sup> por meio do qual um pensamento alheio é transformado em próprio, converte-se do exterior – da aula, do discurso – para o interior, como preceito de vida e de conduta, máxima sempre presente etc. Nesse sentido, ele dirá, a meditação não é um tipo de exegese textual; é antes incorporação vivencial de um texto, agora sentido como verdade. Em todo caso, ambos estão ligados: preparar-se para a morte implica combater a impressão de que ela é um mal, assim como todas as paixões que suscita, por meio da lembrança dos preceitos e dizeres filosóficos. Esse exercício da preparação da morte pode ser incluído como um tipo mais específico no grupo de discursos chamado de *praemeditatio malorum*, as meditações ou

---

Of all these the tester naturally eats samples only, not the whole. For the Practiser must have his proper food left to him, like prizes for his efforts.” FILO, *Quis rerum div. heres*, §253.

<sup>127</sup> FILO, *Leg. Alleg.*, §18. Na tradução inglesa (Loeb), o trecho é: “Now (let us ask) why, as though Jacob were not aware that Laban was a Syrian, does he say, ‘Jacob kept Laban the Syrian in the dark’? In this likewise there is a point not without pertinence. For ‘Syria’ means ‘Highlands.’ Jacob, therefore, the mind in training, when he sees passion grovelling low before him, awaits its onset calculating that he will master it by force, but when it is seen to be lofty, stately, weighty, the first to run away is the mind in training, followed by all his belongings, being portions of his discipline, readings, ponderings, acts of worship, and of remembrance of noble souls, self-control, discharge of daily duties; he crosses the river of objects of sense, that swamps and drowns the soul under. the flood of the passions, and, when he has crossed it, sets his face for the lofty high-land, the principle of perfect virtue: ‘for he set his face towards the mountain of Gilead.’ The meaning of this name is ‘migration of witness’; for God caused the soul to migrate from the passions that are represented by Laban, and bore witness to it how greatly to its advantage and benefit its removal was, and led it on away from the evil things that render the soul low and grovelling up to the height and greatness of virtue”.

<sup>128</sup> HADOT, 2014, p. 25.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>130</sup> Quanto a esse resumo dos exercícios espirituais, cf. HADOT, 2014, p. 25-31.

<sup>131</sup> FOUCAULT, 2019, p. 318.



premeditações dos males, por sua vez associado àquela atitude fundamental da atenção ou “concentração sobre o momento presente”<sup>132</sup>. Hadot as define assim:

Representar-se-ão de antemão (isso será a *praemeditatio malorum*) as dificuldades da vida: a pobreza, o sofrimento, a morte; elas serão vistas face a face lembrando-se de que não são males, pois não dependem de nós; fixar-se-ão na memória as máximas impactantes que, chegado o momento, nos ajudarão a aceitar esses acontecimentos que fazem parte do curso da Natureza (HADOT, 2014, p. 28)<sup>133</sup>.

O interessante aqui é notar que o campo próprio da meditação é o ficcional; que tudo se passa, em síntese, no imaginário de um praticante que cria cenas ou pequenas narrativas de sua morte, de sua pobreza, de seus males; e que, colocando-se diante delas, consolida, ao repeti-las para si mesmo, os dogmas e preceitos de sua escola filosófica, sob forma de axiomas, máximas e sentenças que ficarão, como diz Hadot, “à mão”, sempre disponíveis, guardados na memória.

Veja-se o exame de consciência, no qual se trata de projetar as tarefas e os deveres a se cumprir pela manhã, assim como, ao fim do dia, recolher tudo o que foi feito e cumprido e analisar se houve uma adequação entre a ação concluída e os preceitos que a razão universal ou a escola filosófica comandariam, a fim de se corrigir no futuro e se fazer um balanço da adequação entre os modos de existir e o ideal da sabedoria. Comparativamente, a meditação da morte se organiza de um outro modo: de imediato, ela não lida com fatos acontecidos, mas é uma projeção imaginária de uma necessidade tão natural quanto incerta e desagradável. Além do mais, seu trabalho é *ante facto*; é preparação, exercício prévio. Tampouco ela se assemelha inteiramente às outras formas de premeditação dos males, na medida em que o mal que aqui está em questão é, ao mesmo tempo, definitivo e desconhecido. Quando acontecer, é de uma vez por todas; depois dele, sabe-se lá o que vem. Um dos remédios é levantar tudo que possa acontecer e ver que nada há de mal nessas possibilidades. É o que faz o Sócrates de Platão, ao fim de seu julgamento, quando diz: “morrer é uma dessas duas coisas: ou é como um nada e o morto não tem nenhuma sensação de nada, ou (conforme se diz por aí) ocorre de ser uma transmigração e uma transferência da alma aqui deste para um outro lugar”<sup>134</sup>.

Isso confere à meditação da morte um aspecto particular como “exercício pelo qual o sujeito se põe, pelo pensamento, em uma determinada situação”<sup>135</sup>. Ou seja, “meditar sobre a morte é pôr-se a si mesmo, pelo pensamento, na situação de alguém que está morrendo, que vai morrer, ou que está vivendo seus últimos dias”<sup>136</sup>. Quando medita sobre a morte, por exemplo, quem medita coloca-se no lugar do moribundo e, a partir daí, testa suas certezas e verdades e, diante das provações, imaginariamente as faz mais fortes e sólidas. O filósofo francês dirá que se trata

<sup>132</sup> HADOT, 2014, p. 26.

<sup>133</sup> Cf. também FOUCAULT, 2019, p. 318.

<sup>134</sup> *Apologia de Sócrates*, 2019, 40, [por não haver indicação alfabética nesta edição, indico também a p. 107].

<sup>135</sup> FOUCAULT, 2019, p. 320.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 319.

então de uma “experiência de identificação”<sup>137</sup>. No entanto, há espaço para questionar essa nomenclatura. O processo da identificação não implica o acordo ou a cópia entre entidades existentes, entre coisas do mundo? Falar em “experiência de identificação” não apaga o essencial desse tipo de gesto meditativo: seu caráter intrinsecamente ficcional e imaginativo? Em suma, não apaga ou mascara o problema de sua ficcionalidade? Nesse sentido, talvez valesse falar em experiência de representação, com o objetivo de salientar o que, aliás, já está muito bem exposto no argumento de Foucault, sobretudo quando ele diz, por exemplo, que pensar na morte é se pôr pelo pensamento em uma “situação fictícia”<sup>138</sup>. Pois que milhas de distância não há, mesmo no plano mais chão dos conteúdos representativos, entre imaginar uma morte pacífica em sua vila ou domínio, cercado dos seus, e ser de fato um moribundo, preso nos longos instantes que antecedem a morte? A identificação é barrada pela condição mesma do sujeito – pois a imaginação, como já notava Aristóteles, nos colocando como que à distância dos eventos, nos permite vermos as experiências mais extraordinárias sem que precisemos reagir a elas de imediato, sem que estejamos fadados a estar presos na malha de sua condição como fato.

Seja como for, resta indagar ainda quais funções ou sentidos dessa prática. De imediato, percebe-se que é uma tarefa de domínio de toda a ebulição passional, afetiva e intelectual vinda da interioridade, tendo em vista uma maior conformidade com a razão universal e a verdade da natureza:

o exercício de meditação se esforça para dominar o discurso interior, para torná-lo coerente, para ordená-lo a partir do princípio simples e universal que é a distinção entre o que depende de nós e o que não depende de nós, entre a liberdade e a natureza. [...] quem quer progredir se esforça para “conduzir com ordem seus pensamentos” e chegar assim a uma transformação total de sua representação do mundo, de seu clima interior, mas também de seu comportamento exterior (HADOT, 1914, p. 29).

Como função, a meditação é um controle e ordenamento do fluxo discursivo do eu com vistas a uma progressiva e consequente transformação. Age-se sobre a interioridade para que dela surja um outro modo de viver, já assentado na verdade das relações de sujeição e liberdade. Estando sujeitado a uma série de fatores e dinâmicas que não dependem de mim, respondo a eles com a liberdade de considerá-los não males, mas eventos contingentes que não podem me afetar em minha busca pela sabedoria e pela vida reta ou moral, na perspectiva daquela liberdade negativa ou interior de que falara Hannah Arendt.

Mas essa é apenas uma função moral ou vivencial, entre outras, que um exercício como a meditação da morte implica. Há ainda que se perguntar por seu sentido na economia dos exercícios espirituais. Para Foucault, trata-se de um movimento simultâneo e duplo que

---

<sup>137</sup> *Loc. cit.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 20.

consiste, ao mesmo tempo, na “retrospecção e na memorização valorativa da vida”<sup>139</sup>. Como evento definitivo, a morte instaura, no tempo contínuo de uma vida, um fecho, que a configura então como completude. No momento em que se dá essa aparência de totalidade a uma experiência, é possível ao observador externo conferir-lhe um determinado valor ou sentido geral e, ao mesmo tempo, olhar para o passado como coisa já cumprida e interrogar a adequação entre as ações cumpridas, suas circunstâncias e as disposições interiores. No caso do exercício da meditação, porém, exemplificado por Foucault no chamado “exercício do último dia”, é o sujeito que se transmuta ou se metamorfoseia em observador externo de sua própria vida, ao considerar aquele dia em que vive como seu último. Dessa maneira, tem-se um artifício ou dispositivo ficcional que permite uma valoração em simultâneo do que se faz e do modo como se faz, aliada ainda a uma retrospecção do curso vital que pergunta se o caminho feito até o momento é o certo. Em resumo, Foucault diz tratar-se de uma forma preferencial e muito comum de “tomada de consciência de si mesmo”<sup>140</sup>, cujo objetivo é, em última instância, a ancoragem radical do sujeito no aqui-e-agora onde ele se encontra.

Se essa é, digamos, uma visão panorâmica do exercício da morte, todavia é preciso dizer que a forma como cada escola ou doutrina encara a questão do morrer em si é, evidentemente, distinta. Contudo, ambos os autores concordam em afirmar que há umnexo essencial entre a prática da filosofia e a meditação da morte (o tema é muito comum desde a frase de Cícero, aliás). Como o excesso de paráfrases geralmente induz a erro, permitam-me fazer uma citação mais longa da aula inaugural no *Collège de France* de P. Hadot, na qual ele expõe as doutrinas platônica, epicurista e estoica e suas respectivas definições da morte:

Platão, por exemplo, havia definido a filosofia como exercício para a morte, entendida como *separação da alma e do corpo*. Para Epicuro, esse exercício para a morte toma um novo sentido; ele se torna *a consciência da finitude da existência, que dá a cada instante um valor infinito*: “Pensa que cada dia que nasce será para ti o último; é então com gratidão que tu receberás cada hora inesperada”. Na perspectiva do estoicismo, o exercício para a morte reveste-se de um caráter diferente; *ele convida à conversão imediata e torna possível a liberdade interior*: “Que a morte esteja diante dos teus olhos a cada dia e tu não terás nenhum pensamento baixo nem nenhum desejo excessivo” (HADOT, 2014, p. 258. Itálico meu).

Muito da hipótese da teoria platônica está numa aposta (um tanto cética, em muitos casos, como em *Apologia de Sócrates*) na ideia de transmigração das almas; por sua vez, para o epicurismo, o efeito da morte é sobretudo a insistência numa espécie de *carpe diem* constante, para lembrar aqui o tema horaciano; a seu turno, no estoicismo, a lembrança da morte é um imperativo constante que pretende guiar as ações cotidianas. Seja como for, em todas as escolas o sujeito aventura-se em procurar, por meio da razão, ultrapassar o medo da morte, sem, ao

<sup>139</sup> FOUCAULT, 2019, p. 431 *et passim*.

<sup>140</sup> *Loc. cit.*

mesmo tempo, deixar de tentar dar à experiência da vida, no instante presente de seu decurso, um tal valor que a faça estar à altura do inesperado encontro com a morte, e o sujeito possa então responder a esta: “minha vida valeu a pena”. Como queria Hadot, o exercício da morte liga-se então à intuição da totalidade; constitui até mesmo uma trilha possível para atingir essa perspectiva cósmica. Pois ela, experiência radical de saída de si mesmo, ruptura absoluta com o narcisismo do eu (em termos mais nossos contemporâneos), permite uma visão mais ampla, em síntese, uma visão verdadeiramente desmistificadora, para a qual o homem já não é o centro inequívoco de tudo, mas um pequeno ponto no tortuoso labirinto desse cosmos, sondável para alguns, insondável para outros. Acaso, porém, o efeito disso não é uma certa monotonia, aquele enfado por meio do qual a imaginação do turbilhão das épocas humanas foi transformada em delírio no romance *Memórias Póstumas* – ou ali essa recuperação do tema cósmico era só mais uma maneira de ironizar o personagem, incapaz de lidar com a filosofia a não ser em pesadelos?

Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia (ASSIS, 2015, p. 609).

Monótona ou não a perspectiva cósmica, seja como for, como mostrou Hadot, ela caracteriza os exercícios espirituais antigos. Mas, com o advento e a consolidação do cristianismo, eles também ganham outras formas, outros exemplos e finalidades. Eu gostaria então de introduzir o modo como essa tradição das práticas da subjetividade se metamorfoseia ao longo da época cristã e permanece, concentrando-me num pequeno tratado bem posterior ao período de fundação e fixação da teologia cristã, a *Arte da meditação divina*, do bispo inglês Joseph Hall, publicado por volta de 1607. Esse tratado é o elo que liga toda essa antiga e vetusta tradição aos poemas de Jacques Roubaud. Nas páginas seguintes, busco esclarecer essa ligação.

#### 4. DAS MEDITAÇÕES À MEDITAÇÃO: A POESIA DEVOCIONAL FRANCESA E O TRATADO DE J. HALL

##### 4.1. A meditação da morte cristã

*Mais pourquoi ce soucy ? mais pourquoi ceste effort ?  
Sçavez-vous bien que cest le train de ceste vie ?  
La fuite de la Vie, & la course a la Mort.<sup>141</sup>*

(Jean de Sponde, 4º soneto sobre a morte)

O cristianismo se apropria da tradição antiga dos exercícios espirituais. Fato que espanta estudiosos como P. Hadot – a partir de um dado momento, os autores cristãos e pais da Igreja veem na sua doutrina “A” filosofia<sup>142</sup>. Quer dizer, para eles, é por meio da prática e da teoria do cristianismo que se alcança a verdade, antes apenas aflorada pelos filósofos e escritores da antiguidade. Segundo Hadot, essa interpretação se funda na ambiguidade da palavra grega *lógos*, ao mesmo tempo “palavra”, “discurso” e “razão”. A referência ao *lógos* de Deus, na entrada do Evangelho segundo João (Jo 1,1-5), indica uma equivalência entre a palavra divina e a razão do mundo. Nesse sentido, o sopro deífico é condição geradora ou, nos termos da escolástica, causa primeira, de todos os desenvolvimentos da vida terrena, tanto em nível moral quanto natural. Conhecer a Deus (ou, talvez devêssemos dizer, perscrutar seus desígnios) equivale assim a conhecer a razão.

Esse cenário desenha um contexto radicalmente distinto em relação à antiguidade greco-romana. Centra-se na ideia de uma revelação da verdade, cuja origem se desdobra, vindo desde as profecias da tradição judaica até atingir sua concretização, com a chegada do “messias”. Expande-se ainda no aspecto teleológico ou escatológico da promessa de um Juízo Final, com o advento simultâneo de um Reino de Deus<sup>143</sup>, que instaura um sempre adiado tempo linear da promessa da felicidade para os cristãos puros, um futuro indecيدido<sup>144</sup>, que se torna fundamento constitutivo na institucionalização dessa crença. Como dizia Foucault, num de seus rápidos apontamentos no curso de 1982, a “conversão” ganha o primeiro plano<sup>145</sup>. Mas ela não se dá, como no caso da antiguidade, na imanência do mundo, num processo de “autossubjetivação” para o qual mesmo o superar a si mesmo implica um mergulho na verdade natural do cosmos; ela se dá como ruptura interior radical no sujeito, que supera a si mesmo em si, a fim de ficar

<sup>141</sup> “Mas por que o receio? por que esta sorte?/ Sabe bem qual o curso que esta vida enseja?/ É da Vida fugir, & correr para a Morte.” (Minha tradução).

<sup>142</sup> HADOT, 1995, p. 355-356.

<sup>143</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>144</sup> Sobre a importância institucional da escatologia na Igreja, ver KOSELLECK, *Futuro passado*, 2006, p. 24-26.

<sup>145</sup> FOUCAULT, 2010, p. 189-193.

mais próximo da verdade doutrinariamente revelada, num processo que Foucault chama “trans-subjetivação” (falo um pouco mais a respeito no capítulo seguinte).

Portanto, com todas essas mudanças, o novo imaginário em que se assentam esses autores requer uma atualização das tradições. É possível dizer que, bem que incorporados às doutrinas cristãs, os exercícios espirituais adquirem novas funções e atuam em um novo contexto. Mais uma vez, Pierre Hadot é quem apresenta o argumento de modo sucinto, claro e muito acurado. Em seu curto ensaio “Exercícios espirituais antigos e ‘filosofia cristã’”<sup>146</sup>, ele descreve o modo como se dá essa incorporação. Se é verdade que as primeiras comunidades cristãs não se constituem a partir de doutrinas ou de uma experiência aparentemente filosófica, mas de modo espontâneo, como resposta vivencial de uma comunidade que a fé aglutina, baseada sobretudo nos dizeres, conselhos, mandamentos e práticas do Antigo e do Novo Testamento, há posteriormente o desenvolvimento de grupos cultos, letrados e com formação filosófica, para os quais faz-se necessário desenvolver alguma espécie de doutrina ou teoria mais ampla que respalde a sua prática, dando-lhe corpo doutrinário e relevância intelectual, como resposta às críticas que lhe dirigem os pagãos remanescentes. Autores como Justiniano, no século II, Clemente de Alexandria, Orígenes e, depois, Basílio de Cesareia, Gregório Nazianzeno, Gregório de Nissa e João Crisóstomo procuram formular a incipiente tradição cristã como filosofia, polemicamente oposta então à grega, por sua vez tida agora como incompleta e fragmentada, incapaz da ideia do divino, com uma ideia parcial de razão, já que nela não se encontra o “Logos encarnado em Jesus Cristo”<sup>147</sup>. É por meio dessas figuras, as quais, ao alçar os regimes da vida monástica à condição de filosofia, vão constituindo pouco a pouco um corpo doutrinário mais amplo e sistemático a partir de influências do passado – notadamente daquela filosofia grega contra a qual polemizam e que pretendem superar – que se injetam na corrente sanguínea do cristianismo todos os nutrientes antigos dos exercícios espirituais. Hadot salienta que se chega mesmo a assumir os modelos e o vocabulário da tradição helênica<sup>148</sup>. Uma das principais ferramentas pela qual se procede a essa incorporação dos dados da tradição, é a leitura, ou a contraleitura, que busca, na literatura sacra cristã, trechos a partir dos quais é possível desenvolver doutrinariamente um dos aspectos dos exercícios espirituais conhecidos de antemão. Por se tratar de letrados e homens com formação ampla nas disciplinas da época (como a retórica, a gramática, a matemática etc.), esses autores já conheciam a tradição filosófica grega e helenística. Paradoxalmente, é só por terem acesso ao reservatório de saberes antigos que os autores cristãos podem desenvolver o tema dos exercícios espirituais sobre textos

---

<sup>146</sup> In: HADOT, *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*, 2014, p. 67-87.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 70. Ver também HADOT, 1995, p. 357-258.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 87.

cujo laconismo a esse respeito teria sido, de outro modo, um impedimento. Segundo a ressalva do filósofo e helenista francês, “se os autores cristãos prestaram atenção a esses textos da Bíblia, é precisamente porque eles já conheciam os exercícios espirituais da *prosochè*, da meditação da morte ou do exame de consciência”<sup>149</sup>. Ele mostra, em mais de uma ocasião, como isso se dá: “Se se encontra, na 2ª Epístola aos Coríntios, a exortação ‘Testem/Experimentem a si mesmos’ [*Éprouvez-vous vous-mêmes*], poderá ver-se ali um convite ao exame de consciência [...]”<sup>150</sup>. Essa cristianização dos exercícios espirituais corresponde a uma tentativa de apropriação do mundo antigo, agora refundado pelo imaginário da nova doutrina.

Mas certamente o antigo pressuposto de uma aliança necessária entre o discurso filosófico e as escolhas da existência permanece, transmutado em uma outra moral. Vários traços de continuidade podem assim ser notados; dentre eles, a retomada do nexos intrínseco da vida do filósofo ou eclesiástico com o exercício da *prosochè* (atenção a si mesmo, como traduz Hadot) que busque a medida certa do seu lugar no Cosmos (para os antigos), ou do Universo criado por Deus (para os cristãos). Comentando um sermão de Basílio de Cesareia, ele afirma:

Essa atenção a si mesmo consiste [...] em despertar em nós os princípios racionais de pensamentos e ações que Deus depositou em nossa alma, em velar por nós mesmos, isto é, por nosso espírito e nossa alma, e não pelo que é nosso, isto é, nossas posses. [...] consiste também em ter atenção com a beleza de nossa alma, renovando sem cessar o exame de nossa consciência e o conhecimento de nós mesmos. Assim nós retificamos os juízos que fazemos de nós mesmos: se nos acreditamos ricos e nobres, nós nos lembraremos de que somos feitos de terra [tópica do *memento mori*] e nos perguntaremos onde estão agora os homens célebres que nos precederam [tópica do *ubi sunt*] [...] (HADOT, 2014, p. 74).

Outros elementos ainda entram no grande mostruário cristão das técnicas de si. Incluem-se ali práticas como o exame de consciência, a terapêutica das paixões, a meditação e rememoração dos preceitos doutrinários, a ascese, com seu desprezo do corpo e elogio à alma, e, claro, a meditação da morte<sup>151</sup>.

Quanto a esta última, desde cedo ela toma certas formas que parece manter por séculos (ao menos, que se encontram aqui e ali em textos muito variados). A doutrina cristã, fixando a hipótese platônica da transmigração das almas em termos de um além-vida não só certo como feliz e aventurado para os puros com o advento do juízo final, inverte os valores que presidiam às meditações da morte anteriores. Não é tanto que a morte não seja um mal, como diria Lucrecio, ou que se deva aproveitar a vida enquanto há tempo, como diria Horácio; agora, pelo contrário, seja como certeza de recompensa por uma vida guiada pela moral cristã, seja como interrupção das aflições da vida terrena em proveito da bem-aventurança celeste, ela se torna o

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>150</sup> HADOT, 1995, p. 373. A esse respeito, ver *op. cit.*, p. 372-375, e *idem*, 2014, p. 85-86.

<sup>151</sup> HADOT, 1995, p. 361-370 *passim*.

único bem – cuja antecipação, entretanto, provavelmente não é vivida sem certo conflito interior – o fim que é a direção de todo caminho. Formula-se então toda uma série de práticas, cujo objetivo não é mais, como antes, aquele desnudamento da morte próprio ao helenismo, de caráter filosófico e tônica abstrata. Com o advento e a consolidação do cristianismo, a ênfase recai na amplificação imaginária da morte cujo objetivo retórico consiste em produzir dois efeitos diferentes: ora o temor da morte, que produz um estado de atenção moral que, espera-se, repercuta na conduta de vida do crente; ora o anseio da morte, como libertação de um mundo de penas e realização do tão esperado contato com o divino. Em relação a essa inversão de sentidos que se opera, não é raro ver o tema ser desenvolvido sob a forma de paradoxos. Há vários trechos assim em Agostinho: “o caminho da salvação humana, rumo àquela vida que haverá depois desta morte”<sup>152</sup>, quando se refere ao além-morte; fala em “vida mortal, ou morte vital”<sup>153</sup> quando se refere à própria vida; define o encontro com Deus a partir do tema da morte: “Não me escondas tua face: que, para não morrer, eu morra para vê-la”<sup>154</sup> – sem dúvida, a enumeração dos exemplos poderia prosseguir indefinidamente. Mas o que interessa é essa construção paroxística e paradoxal: a morte é vida, e a vida morte. A vida é morte porque contaminada e suja pelos efeitos perversos do pecado original, por toda a série de males e de inconstâncias que se abate sobre o homem. E a morte é vida porque é encontro com o Criador garantido pelo sacrifício de Cristo, pela redenção, passagem certa para o além-mundo, o paraíso, revelação da verdadeira vida para o homem. Muito da poesia religiosa se compraz em criar os mais variados jogos com essas oposições. Veja-se, por exemplo, o soneto de Jean de Sponde (1588) citado na p. 178, no qual, mesmo que se insira em alguma medida o problema posterior da predestinação<sup>155</sup>, essa polaridade continua a ser tensionada. Lá, ele se diverte, com seu jogo de rimas, em desestabilizar a polaridade convencional entre vida e morte. Veja-se como a “vida que ainda morre” do quarteto inicial se transforma, no fim, em morte, enquanto, de seu lado, a morte passa a ser “eterna vida”. O mesmo tema presente em Agostinho permanece vivo após cerca de 12 séculos e diversos cismas entre confissões.

A função da imaginação, por outro lado, também é central na consolidação do dogma cristão. Ainda nos albores do cristianismo, P. Hadot encontra já na obra de Evágrio Pôntico essa propensão aos modos propriamente ficcionais de representação da morte, e afirma:

[...] a meditação cristã poderá, ademais, desenvolver-se abundantemente utilizando todos os meios da retórica, da amplificação oratória, mobilizando todos os recursos da imaginação. É assim, por exemplo, que Evágrio Pôntico [citação de *Apophthegmata Patrum*, PG 65, 173A-B] convida seus discípulos a *imaginar sua própria morte, a decomposição de seu corpo, os terrores e os sofrimentos*

<sup>152</sup> AGOSTINHO, 2017, Livro VII, vii, 11.

<sup>153</sup> AGOSTINHO, 2017, Livro I, Vi, 7.

<sup>154</sup> AGOSTINHO, 2017, Livro I, V, 5.

<sup>155</sup> Cf. RICHTER, 1974.



*da alma no inferno, o fogo eterno* e, por oposição, a “felicidade dos justos” (HADOT, 2014, p. 78. Eu destaque).

É espantoso como encontraremos essa mesma ênfase em um trabalho imaginativo que toma partido do macabro num tempo muito posterior da história. De um lado, a citação evidencia a forte relação que as doutrinas cristãs entretecem com o tema da morte. As formas que ganham ao longo dos séculos XVI e XVII serão o tema das próximas linhas. De outro lado, é preciso também investigar a importância da imaginação como o núcleo muitas vezes central desse processo de irradiação de imagens e consolidação de doutrinas na vida cotidiana e na produção literária religiosa.

#### 4.2. “Let's talk of graves, of worms, and epitaphs”

[...] *of comfort no man speak:  
Let's talk of graves, of worms, and epitaphs;  
Make dust our paper and with rainy eyes  
Write sorrow on the bosom of the earth,  
Let's choose executors and talk of wills:  
And yet not so, for what can we bequeath  
Save our deposed bodies to the ground?*<sup>156</sup>  
(Shakespeare, Richard II)

Permitam-me agora, de um parágrafo a outro, saltar quase mil anos e, desconsiderando todas as evoluções que o tema pôde adquirir ao longo desse milênio, encarar brevemente o período que vai do fim da Idade Média ao Renascimento, e um pouco mais além. Pois nesse intervalo temporal se produzem eventos muito significativos para compreendermos o que está em questão na poesia dita meditativa, devocional ou barroca. Com a abertura dos tempos modernos que o Renascimento inaugura, entre outros fatores (como a chegada ao Novo Mundo), a redescoberta da antiguidade clássica e de seus textos, lidos cada vez mais de uma perspectiva filológica, opera-se uma verdadeira crise nas mentalidades. Como Alberto Tenenti (1983) demonstra, o antigo imaginário cristão da morte se reveste de duas formas distintas. Embora sejam correntes à primeira vista opostas, elas representam duas reações às intensas mudanças sociais e técnicas por que passam os homens e mulheres na virada do séc. XV ao XVI. A corrente dita humanista desenvolve uma visão cada vez mais leiga (ou, senão, de uma tensão cada vez maior entre os dogmas católicos e a tradição pagã), centrada num anseio pela glória terrena capaz de ser conquistada com o estudo e a prática das Letras; ao mesmo tempo, desenvolve-se uma corrente para a qual se concretiza lentamente uma expressão fundada na centralidade da

<sup>156</sup> “[...] de consolo homem algum fale:/ Falemos de tumbas, vermes e epitáfios,/ Façamos do nosso papel pó e com chuvosos olhos/ Escrevamos tristezas no seio desta terra,/ Escolhamos executores e falemos de testamentos:/ Mas nem é preciso, pois que legado deixamos/ Salvo nosso corpo deposto no chão?”

morte, traduzida por meio do macabro, mas também tendo outros modos de expressão, os quais se disseminam em tratados de origem eclesial, em iconografias e pinturas variadas, em ilustrações de livros e costumes sociais. Para o historiador italiano, ambas revelam uma mesma paixão pela vida que corre nas veias dos homens e mulheres do período. Seja pela construção de um ideal que permita a esperança de uma sobrevivência terrena da parte dos humanistas, seja pelo horror com que correntes cristãs, leigas ou eclesiásticas, figuram a morte, demonstrando assim uma ruptura com toda a tradição de compreensão espiritualista desse fenômeno consolidada ao longo da Idade Média, morte e vida são uma polaridade que acaba por refletir, na sua ligação intrincada, como o caráter mortal da vida humana perturba, justifica ou pune o apego alucinado que esse tempo tem com ela.

Huizinga (2013), numa das pinceladas que constituem seu grande painel sobre o Outono da Idade Média no contexto borguinhão, mostra a interrelação que se estabelece, ao longo do século XV, entre vida e morte: “Ininterruptamente, o chamado do *memento mori* ressoa pela vida”<sup>157</sup>. Comparando os dados que sua obra, a de Alberto Tenenti (1983), a de Philippe Ariès (1983), e a de Jean Rousset (1954) põem à disposição do leitor, podemos sintetizar em cinco as formas de mentalidade e de imaginário que os homens têm ao longo dos séculos XV, XVI e XVII com a morte, sobretudo no que se refere às artes plásticas e à iconografia. Como sintetiza Huizinga, dizendo respeito ao fim da Idade Média,

eram três os temas que forneciam a melodia para aquele eterno lamento sobre o final de toda a glória terrena. Primeiro havia o motivo que perguntava: onde estavam todos aqueles que outrora encheram o mundo com a sua glória [*ubi sunt*]? Depois havia o tema da visão horripilante da decomposição de tudo aquilo que um dia fora beleza humana [o tema macabro]. Por fim, o motivo da dança macabra, a morte que arrasta consigo as pessoas de qualquer profissão, de qualquer idade (HUIZINGA, 2013, p. 221-222).

Mas, nesse intermédio, há ainda as *artes moriendi* e a série de representações do tema petrarquiano do “triunfo da morte”, apêndice dos desenvolvimentos do macabro. Posteriormente, esses modos de expressão desembocam, em verso e imagem, na tópica da *vanitas* ou em sua representação pictórica como gênero. Resumir todas essas atitudes diante da morte implica, para o estudo da poesia, precisar melhor, mesmo quando indiretamente, o que está em jogo em duas de suas formas: a dimensão do macabro e do mórbido, de um lado; de outro, todos os constantes e insistentes usos, ao longo dos séculos XVI e XVII, das tópicos da vaidade e suas representações. Mas não nos apressemos muito.

É em outro registro que se desenvolvem as *artes Moriendi* (ver Figura 1)<sup>158</sup>. Não se trata de poesia, inteiramente; ou de literatura, no sentido moderno do termo. As *artes* são manuais de

<sup>157</sup> HUIZINGA, 2013, p. 221.

<sup>158</sup> À exceção da pintura de Hans Baldung (Figura 7), esta e as próximas imagens meramente ilustram os temas abordados na dissertação. Tenho consciência da fragilidade do método, mas a sua análise atenta requereria

diretrizes e conselhos para o bem morrer. É na passagem do século XV ao XVI, nesse arco de quase um século que vai de 1450 a 1540, aproximadamente, que elas têm seu apogeu e declínio editorial – Roger Chartier nos relata números impressionantes: ao total, as bibliotecas indicam cerca de 234 manuscritos de *artes*, indicando a existência de um verdadeiro *best-seller* entre a Idade Média e a Renascença<sup>159</sup>. Além disso, existiram inúmeros modelos, com ou sem ilustrações, de autores diferentes e distintas doutrinas. Nelas, todo o dilema cristão se condensa nos últimos segundos da existência, quando se sela em definitivo o destino do agonizante. Ali, naquelas horas, ele escolhe a salvação, caso se conforme a todos os preceitos religiosos da boa morte, ou a danação no inferno, caso os recuse ou caia nas tentações que os espertos demônios dispõem diante dele nos instantes finais. Portanto, tendo como eixo essa dicotomia, as *artes* esmeram-se em apresentar aos leitores (por texto e imagem, numa busca de universalização que tenta incluir mesmo o público analfabeto) todo o transcurso de momentos e cenas que constitui o morrer, indicando os passos aconselháveis em direção à salvação e todas as tentações que se deve evitar. Há também inúmeros conselhos práticos: no tratado de Gerson, *De scientia mortis*, por exemplo, encontra-se a necessidade de chamar o padre para dar ao doente a extrema-unção; de afastar do leito de morte os amigos do doente, a fim de que ele não incorra em pensamentos pecaminosos por influência deles; a necessidade também da presença de um “amigo devoto”, cuja finalidade é garantir o proveito espiritual nos instantes finais etc<sup>160</sup>. De outro lado, ao procurar coibir certas práticas, esses livros revelam o lado supersticioso e o conjunto de saborosas crendices populares que cercam à época a experiência da morte, de que um exemplo é o medo, bastante atual aliás, de que se preparar para ela seja adiantá-la<sup>161</sup>. De todo modo, o aspecto mais saliente que as *artes* ressaltam é a compreensão da morte como evento público, ao mesmo tempo “espetáculo de edificação para os vivos” e “certeza de uma segurança para o moribundo”<sup>162</sup>.

Ao explorar o tema do *ubi sunt*, Huizinga sublinha sua vetustez e seu teor de “suspiro breve e levemente elegíaco”<sup>163</sup>. De fato, a pergunta pela presença de homens que ontem tinham feito façanhas, acumulado fortunas ou conhecimento e granjeado a glória terrena suscita, como um efeito que se assemelha ao eco, o travo amargo da certeza inequívoca do desaparecimento: o fado, como se diria do outro lado do Atlântico, o lote humano. O historiador neerlandês o encontra em autores tão díspares como um monge cluniacense, Bernardo de Morlay, um poeta

---

convivência mais próxima com essas fontes fascinantes de pesquisa e com a tradição de leitura de imagens. Por enquanto, só posso adiar este trabalho e pedir ao leitor que complete, o quanto puder, as lacunas que assim se criam.

<sup>159</sup> Cf. CHARTIER, 1976.

<sup>160</sup> TENENTI, 1983, p. 68-69.

<sup>161</sup> CHARTIER, 1976, p. 66.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>163</sup> HUIZINGA, 2013, p. 222.

cortesão, Eustache Deschamps, e essa espécie de goliardo fora-da-lei que foi F. Villon<sup>164</sup>. É deste, aliás, a formulação clássica:

*Mais ou sont les neiges d'antan?*

E onde estão as neves dos anos? (Sebastião Uchoa Leite)<sup>165</sup>

Mas ú sam as neves d'entam? (Guilherme de Almeida)<sup>166</sup>

Sem dúvida, o efeito produzido se aparenta ao que encontramos posteriormente nas *vaidades*, embora em tom mais ameno, mas toda sua força se concentra na forma interrogativa por meio da qual o tema é formulado. Mantida como tenso fio afetivo de uma pergunta ecoante, a que o leitor só pode dar uma resposta definitiva e incômoda, ela suscita, de modo indireto, oblíquo, a presença da morte e a certeza do desaparecimento. Além disso, em seus ecos, guarda tons de uma certa ironia e fatalismo que são a linha mestra das posteriores *Danças Macabras*. Indiferente às posições sociais, à riqueza e à beleza, a morte é um lembrete da medida humana e um aviso. Mas, em alguma medida, ela leva a uma encenação da inação, do silêncio, da mudez – os quais só podem ser mesmo expressos, paradoxalmente, em poesia. Segundo seu refrão doloroso, se mesmo a Charlemagne ela conseguiu dominar, diz Villon, então

*D'en plus parler je me desiste ;*

*Le monde n'est que abusion.*

De mais falar eu já desista

Este mundo é só ilusão [ou engano] (Sebastião Uchoa Leite)<sup>167</sup>.

Esse aspecto irônico da morte, sua capacidade de reverter os papéis sociais e rir das aspirações humanas, é levado ao extremo por meio da “Dança Macabra”. Há uma longa história de preparações do tema, descortinada pela pesquisa historiográfica: a chamada *Lenda das três mortas e três vivas*, na qual se dá o encontro de três jovens nobres com três cadáveres que “lhes contam sobre a própria glória terrena e alertam para o fim que os aguarda”<sup>168</sup>. Há também, segundo Tenenti, um pequeno poema intitulado *Le mort de la pomme*, que já contém muitos dos elementos da dança: nele, há “uma série de cenas que representam as múltiplas intervenções da morte na vida humana”<sup>169</sup>. Mas poderíamos ir ainda mais longe e lembrar o poema de Hélinand de Froidmont (1996), *Les vers de la mort*, escrito entre 1194-1197, que já apresenta muitos desses elementos, como a alegoria da morte desrespeitando classes sociais, prestígios e privilégios, se

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 221-223.

<sup>165</sup> VILLON, 2000, p. 120-127. “Ballade des dames du temps jadis”.

<sup>166</sup> VILLON *apud* ALMEIDA, Guilherme de, 1958, p. 22-27. “Balada das damas dos tempos idos”.

<sup>167</sup> VILLON, 2000, p. 124-127. “Ballade des seigneurs du temps jadis”.

<sup>168</sup> HUIZINGA, 2013, p. 232.

<sup>169</sup> TENENTI, 1983, p. 384.

bem que não sob o modo da dança. De todo modo, com essa imagem dos indivíduos distintos que se perfilam, cada qual com seu cadáver correspondente – uma espécie de duplo – os guiando para esse outro reino, a lição da igualdade ganha uma forma memorável, muito retomada ao longo do tempo. Nela se reúnem a ironia corroendo a organização social, o “estupor do vivo”, segundo a expressão de Tenenti, arrebatado de uma hora para outra pela morte, a consciência da morte por uma “distância psicológica”; e o dado novo, uma “sensação dolorida da realidade terrestre”<sup>170</sup>. Em paralelo a isso, e como uma espécie de adjacência, o *topos* do triunfo da morte se desenvolve na Itália, e sua origem pode ser retrçada nas ilustrações ao poema *Triumphus mortis* (Triunfo da morte) de Petrarca, contido no livro “Triunfos”, cuja primeira edição é de 1374. Apesar de certas mudanças, consiste na representação da morte como catástrofe inexorável que se abate sobre a coletividade, de dimensões devastadoras. Nele, um cadáver meio decomposto ou um corpo esquelético tem as rédeas de uma carruagem, adornada por caveiras e outros símbolos macabros, puxada por animais como touros ou cavalos descarnados. Por onde passa, deixa um rastro amplo de corpos mortos de todos os gêneros, idades e classes sociais.

No campo das inscrições e monumentos tumulares, por sua vez, a representação dos jacentes sobre túmulos do século XVI insiste em trazer à tona o macabro, em toda a sua repugnância figurativa (Figura 2). São corpos em decomposição cujos ventres abertos podem muitas vezes estar repletos de vermes, cujas carnes já se descolam dos ossos, cujos olhos já sumiram das órbitas fundas e inquisidoras. Retratos verdadeiramente arrepiantes da morte, presume-se que representem, no exterior, aquele processo de decomposição que se passa no interior do túmulo que adornam<sup>171</sup>. Como retratos medonhos da morte, eles servem de lembrança instrutiva da sorte que aguarda os vivos.

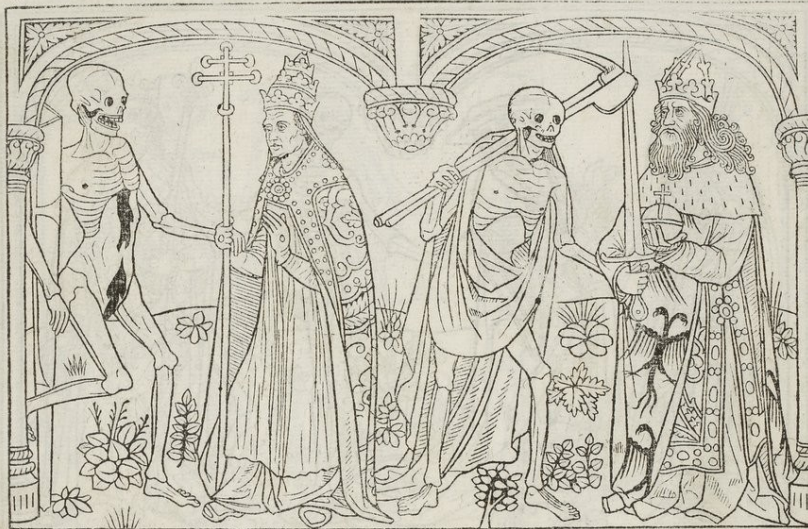
---

<sup>170</sup> TENENTI, 1983, p. 383.

<sup>171</sup> Cf. ARIÈS, 1983, p. 162.

FIGURA 1 – A DANÇA MACABRA DE GUYOT MARCHANT

Mors dñm seruo: mors scepra ligonibus equat: Distimiles snt cōdicōne trabēs  
 Dado mori: mors certa quidem:  
 nil cercius illa. Hora fit incerta:  
 vel mora. vado mori.  
 Dado mori: quid amem quod finem  
 spondet amarum: Cuius inanis  
 amor non amo. vado mori.



#### Le mort

Vous qui vivez: certainement  
 Quoy quil tarde ainsi dancier es:  
 Mais quant: dieu le sceit seulement  
 Aduisez comme vous feres.  
 Dam pape: vous commenceres  
 Comme le plus digne seigneur:  
 En ce point honore feres  
 Aux grans maistre est deu lonneur

#### Le pape

Hee: fault il que la dance mainne  
 Le premier: qui suis dieu en terre  
 Jay eu dignite souverainne  
 En leglise comme saint pierre:  
 Et cōme autre mort me viēt querre  
 Encore point morir ne cuidasse:  
 Mais la mort atous maine guerre  
 Deu vault hōneur que si tost passe

#### Le mort

Et vous le non pareil du monde  
 Prince et seigneur grāt emperiere  
 Laisser fault la pomme dor ronde:  
 Armes: ceptre: timbre: baniere.  
 Je ne vous lairay pas derriere  
 Vous ne pouez plus signorir.  
 Jen maine tout cest ma maniere.  
 Les filz adam fault tout mourir.

#### Lemperer

Je ne scay deuant qui iapelle  
 De la mort: quant si me demainne.  
 Arme me fault de pic. de pelle:  
 Et dun linseul ce mest grant paine  
 Sur tous ay eu grādeur mōdaine:  
 Et morir me fault pour tout gage.  
 Quest ce de mortel demainne.  
 Les grans ne lont pas dauantage

a. iiii

FIGURA 2 – ILUSTRAÇÃO D'O TRIUNFO DA MORTE, DE  
PETRARCA



Fonte: TENENTI, 1983, [s/ pag.], figura 34.

FIGURA 3 – JACENTE MACABRO DO S. XVI



Fonte: ARIES, 1983, p. 163.

No que se refere à poesia, esse tipo de representação é o espelho da invenção de certos poetas mais atrabiliários e fervorosos. Encontra-se um exemplo no poema CXXV de Jean-Baptiste de Chassignet (1571?-1635?), do livro *Le mépris de la vie et consolation contre la mort* (1594), cujo título, retomando tema de um tratado clássico no mundo cristão, o *De contemptu mundi* de Bernard de Cluny, já é todo um programa:

*Mortel, pense quel est dessous la couverture  
 D'un charnier mortuaire un corps mangé de vers,  
 Descharné, desnervé, ou les os découverts,  
 Depoulez, desnouez, delaisent leur jointure :  
 Icy l'une des mains tombe dans la pourriture  
 Les yeux d'austre costé destournez à l'envers  
 Se distillent en glaire, et les muscles divers  
 Servent aux vers goulus d'ordinaire pasture.  
 Le ventre deschiré cornant de puanteur  
 Infecte l'air voisin de mauvaise senteur  
 Et le né my-rongé difforme le visage ;  
 Puis, connoissant l'estat de la fragilité,  
 Fonde en DIEU seulement, estimant vanité  
 Tout ce qui ne te rend plus sçavant et plus sage<sup>172</sup>.*

[Mortal, pense qual é sob a cobertura / De um esquife mortuário um corpo comido de vermes / Descarnado, desenervado, onde os ossos descobertos / Descarnados, desconexos, desenlaçam sua juntura: //

Aqui uma das mãos tomba na podridão / Os olhos de outro lado desviados, ao reverso, / Se destilam em muco, e os músculos diversos / Servem aos gordos vermes de ordinário pasto //

O ventre rompido espalhando fedor / Infecta o ar vizinho de mau odor / E o nariz meio carcomido deforma o rosto ;//

Então, conhecendo o estado da fragilidade, / Funda em DEUS somente, crendo vaidade / Tudo o que não te faz mais sábio e mais prudente.]<sup>173</sup>

Nele, a atenção poética se volta ao cadáver, descrito com detalhes de repugnância pelo menos até a terceira estrofe, depois da qual se sucede a lição moral que se lhe extrai como ensinamento. Apesar de ser um poema no geral convencional, notável aqui é a capacidade descritiva e imagética com que o cadáver é figurado pelo processo de enumeração descritiva (*corps, os, jointure; mains, yeux, muscles; ventre, né*) e por aquele da acumulação, quase

<sup>172</sup> *Apud* ROUBAUD (org.), 1990, p. 246 [na ortografia da época].

<sup>173</sup> Por uma questão de tempo, não pude traduzir devidamente todos os poemas citados. Nesses casos, apresento uma tradução aproximativa abaixo do texto em francês, entre colchetes, apenas para orientar o eventual leitor.



inteiramente anagramática (*Descharné, desnervé*, ou les os *descouvers*,/ *Depoulpez, desnouez, delaisent* leur jointure), conseguindo assim concretizar a ideia, antes abstrata, da morte, que serve de argumento ao “desprezo pela vida” e prova a necessidade de virar-se para as coisas divinas. Assim o corpo coberto e escondido da morte é descoberto (*descouvers*) por intermédio da ação imaginada do verme (*vers*) na carne, num movimento duplo de desencobrimento: desvela-se a realidade do homem sob a carnadura (*Mortel, pense quel est dessous la couverture*), alma cujo fundamento seria Deus; e, ao mesmo tempo, desencobre-se o fazer da morte, sua ação sobre o corpo perecível. As duas pontas do poema unem-se no *tópos* bíblico da vaidade das vaidades, ou *vanitas vanitatem*: “*estimant vanité / Tout ce qui ne te rend plus sçavant et plus sage*”, a um elogio da sabedoria da fé e do mistério.

No entanto, o declínio do macabro depois de 1550<sup>174</sup> não significa o fim dos cadáveres e outros signos mórbidos. Ao contrário, eles se espalham por todo o conjunto da sociedade, tornando-se até mesmo objetos do cotidiano, como bagas, broches, pendentes, adereços<sup>175</sup>. Perdem o aspecto inquietante que Tenenti neles discernira para se tornar lugares-comuns de um discurso que insiste nos temas do desprezo do mundo, da vida como ilusão, de sua fugacidade etc. Mas, então, consolida-se o gênero das vaidades, já antecipado no poema de Chassignet. Alguns desses objetos que entram no fluxo da arte por meio do macabro são reinseridos e ressignificados nesse novo gênero, que, de efeito muito mais sóbrio e apelo bem menos sentimental que as práticas anteriores, elabora um discurso sobre a morte como que *à second degré*. Do modo como Ariès vai sintetizá-lo,

Os objetos familiares do gênero [das naturezas-mortas] são carregados de um novo simbolismo: as velas se consomem, a fumaça dos cachimbos se dissipa, o som da música se esvai, as flores fenecem, as borboletas efêmeras voam uma última vez, as garrafas caem e se quebram, o pão endurece, as armas enferrujam, todas as coisas se perdem. Novos objetos são introduzidos, que dão a chave: o crânio – frequentemente associado ao retrato – o relógio (às vezes desmontado, não mais indica as horas), a ampulheta. Esses signos não mais nos permitem enganarmo-nos: a morte está escondida sob todas as formas ainda vivas [aqui há uma referência às *Vanitae*, dentre as quais encontram-se algumas das mostradas a seguir]. Bolhas de sabão flutuam no ar, jogos de criança, mas figura do homem, *Homo bulla* diz um provérbio latino, uma fórmula banal que encontramos em todas as alegorias da vida (quer dizer, da morte), como nesta lição de anatomia de Leyde [referência a uma gravura de Barolomeus Dolendo, cujo título é “o ‘Theatrum anatomicum’ da universidade de Leyde com muitos curiosos”], na qual os esqueletos cercam a mesa de dissecação brandindo bandeiras nas quais lemos todos os lugares-comuns do tempo: *Homo bulla, Memento mori, Pulvis et umbra sumus, Mors ultimum, Vita brevis, Nosce te ipsum*, etc. (ARIÈS, 1983, p. 199. Minha tradução).

<sup>174</sup> Cf. TENENTI, *op. cit.*, p. 406.

<sup>175</sup> ARIÈS, 1983, p. 199. Cf. também TENENTI, *loc. cit.*

Basta ver, nas figuras 4, 5 e 6, respectivamente da escola espanhola, francesa e holandesa, o acúmulo de muitos desses símbolos na composição dessas naturezas-mortas.

FIGURA 4 – ALEGORIA DA MORTE: “IN ICTU OCULI”, JUAN DE VALDÉZ LEAL (1672)



Legenda: exemplo de “Vaidade” da escola espanhola. Note-se como a simbologia se espraia para o mundo social e, ao modo da dança macabra, inclui os símbolos de distinção característicos da indumentária de reis, bispos e nobres na longa procissão das vaidades humanas.

Fonte: disponível em: <https://www.wikiart.org/en/juan-de-valdes-leal/allegory-of-death-in-ictu-oculi-1672>. Acesso em: 08 maio 2023.

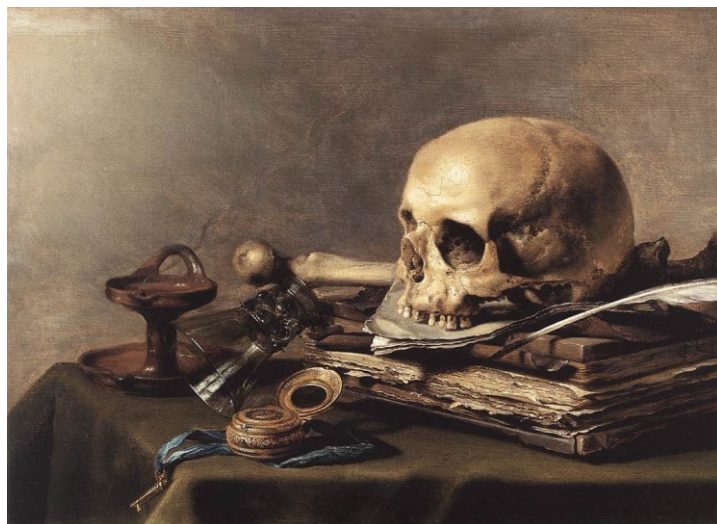
FIGURA 5 – VANITAS DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE (S. XVI)



Legenda: exemplo de “Vaidade” da escola francesa. Anterior e mais sóbrio, o quadro de Champaigne associa o tema do *memento mori* ao ciclo da vida e à passagem do tempo.

Fonte: ARIÈS, 1983, p. 202.

FIGURA 6 – VANITAS, DE PIETER CLAESZ (1630)



Legenda: exemplo de “Vaidade” da escola neerlandesa. A introdução dos símbolos dúbios do livro e da pena, provavelmente signos da glória terrestre, em oposição à candeia apagada cuja fumaça evola pelo ar, representando a vida humana.

Fonte: disponível em: <https://www.wikiart.org/en/pieter-claesz/vanitas-still-life-1630>. Acesso em: 08 maio 2023.

Do mesmo modo, a poesia da *vanitas* lida com um “estoque de imagens comuns”, no dizer de Cave<sup>176</sup>. Ora elas são compactadas, à maneira de um empilhamento de ideias correntes no poema, ora podem ser trabalhadas alegoricamente, constituindo de algum modo um “poema-emblema”. O desafio de sua composição está justamente em reunir, no espaço compacto do soneto, uma grande quantidade de imagens em circulação, de modo a atingir o leitor com um efeito produzido pelo acúmulo. Ainda segundo o crítico britânico,

Qualquer que seja a técnica usada, um *framework* visual esquematizado é fornecido a fim de compactar a máxima quantidade de significado moral dentro de um curto espaço: a cada detalhe se poderia dar uma glosa, e cada um contribui para o comprimido, epigramático sentido do todo (CAVE, 1969, p. 154).

De fato, é essa sucessão de lugares-comuns que encontramos nos dois quartetos do 2º soneto sobre a morte de Jean de Sponde:

Mas se morrer se deve & a vida orgulhosa  
 Que desdenha da morte, sentir seus furores;  
 Os Sóis hão de crestar as diárias muitas flores,  
 E o tempo há de quebrar esta ampola ventosa.  
 Esta bonita flama que lança chama fumosa,  
 Sobre a verde cera há de apagar seus ardores;  
 O óleo deste Quadro embaçará suas cores,  
 E as ondas quebrarão na margem escumosa.

*Mais si faut-il mourir & la vie orgueilleuse,  
 Qui brave de la mort, sentira ses fureurs ;  
 Les Soleils haleront ces journalières fleurs,  
 Et le temps crevera ceste ampoule venteuse.  
 Ce beau flambeau qui lance une flamme fumeuse,  
 Sur le verd de la cire esteindra ses ardeurs ;  
 L’huyle de ce Tableau ternira ses couleurs,  
 Et ces flots se rompront a la rive escumeuse.*

Muitas das imagens da vaidade, tal como a flor, a ampola, a chama, a cera, o quadro e as ondas, são empilhadas a fim de caracterizar essa existência quase personificada. Embora ela quase se torne uma entidade, o uso insistente de dêiticos, marca do estilo do autor, contrabalança essa tendência à personificação ao apontar para o mundo no qual ela se concretiza, por meio de todas as metáforas usuais. Desse modo, percebe-se aquilo que Cave chamou a “voz do pregador (ou pastor)”, para ele característica dessa poesia devocional. É como se o eu poético desejasse abandonar qualquer pacto ficcional que porventura pudesse ser estabelecido e se dirigisse aos leitores ao modo de um sermão. No púlpito do poema, ele avisa, condena, fustiga, prevê. E cria assim, paradoxalmente, esse outro pacto ficcional, que tensiona os limites entre ficção poética e

---

<sup>176</sup> CAVE, 1969, p. 152 *et seq.*

realidade. Frequentemente é difícil notar uma distância entre os sujeitos que compõem o enunciado e todo o aparato ideológico do autor que escreve. Nesse sentido, o ficcional parece se reduzir à escolha de todos os efeitos retóricos capazes de dar mais força à doutrina defendida, enquanto o eu se duplica numa entidade mais condensada – e mais enérgica, elevada a sua potência – do autor empírico.

É interessante notar, porém, como os sonetos de Roubaud se afastam de uma incorporação mais direta dessas duas correntes centrais da poesia devocional. Embora a matéria de seus poemas seja a mesma, é raro que sua abordagem se dê enquadrada pelos temas da vaidade ou do macabro. Ainda quando se refira a essa tradição, o faz com distância crítica, como no caso do poema “Havel havalim (1)” (dito hebraico traduzido pelo famoso *vanitas vanitatum* do Eclesiastes latino – na bela tradução de Haroldo de Campos, “névoa nada”). Espécie de comentário crítico às expressões do gênero pictórico das “vaidades” visitadas em um museu de Copenhague, ele não adere a sua linguagem, mas as trata do exterior, na posição de um observador. Acontece o mesmo com o poema subsequente, de mesmo título, por meio das enumerações satíricas de programas da televisão. Portanto, qualquer tipo de incorporação temática desses dois temas é ausente. Além do mais, a invenção e criação de imagens não se dá pelo empilhamento de estoques de lugares-comuns ou pelo uso alegórico (ainda que a “Morte” esteja estranhamente alegorizada ou, pelo menos, personificada em alguns dos poemas); como é comum na poesia moderna, a descrição se origina da experiência pessoal. É nesta que ela encontra seu fundamento e funda suas categorias.

Embora todas essas diferenças distanciem os dois atos discursivos, num ponto central eles se aproximam. Ambos investem num discurso que pretende instituir uma espécie de *momentum* poético, nas palavras de Cave<sup>177</sup>. Em outras palavras, investem numa construção de ritmo marcado, em todos os sentidos do termo, tanto semântica quanto sonoramente. Um toma de empréstimo ao outro certos procedimentos: o endereçamento, a constante perguntação e o uso de imperativos, uma tessitura sonora marcante, o uso de procedimentos de acumulação, um vocabulário mais ou menos comum. Mas não gostaria de me alongar muito nesses pontos; eles serão tratados, com a calma que merecem, no capítulo seguinte. Antes disso, voltemos mais uma vez nossa atenção ao uso da imagem, ferramenta mental a que Evágrio Pôntico já havia se referido antes.

---

<sup>177</sup> CAVE, 1969, p. 170.

#### 4.2.1. Ver com os olhos da mente

No decurso dessas figurações da morte, percebe-se a ênfase acentuada no aspecto sensorial e sensitivo das representações. A imagem tende a firmar cada vez mais um acordo, é certo que mediado pela fixação retórica de um esquema simbólico, entre o que de mais radical e perturbador, estranho ao homem, acontece no evento da morte e o modo como esta é representada. Vê-se ressurgir, em suma, nesse breve percurso histórico, o papel fundamental da imaginação e a centralidade da imagem. Como forma de linguagem que permite a abertura interpretativa, a imagem funciona, como diz Terence Cave, como expressão de um discurso duplamente orientado, em que o sentido pode ser alegoricamente interpretado pelo *connaisseur* e erudito, enquanto, ao mesmo tempo, é experienciado mais ou menos diretamente pelo leigo ou leitor comum, como experiência que apela aos sentidos<sup>178</sup>. Ainda que não chegue a ser aquela conjunção de opostos de que falava Octávio Paz em meados do século passado, em *O arco e a lira*, e, portanto, muitas vezes ainda sem ocupar o campo da metáfora absoluta, contudo ela pode ser descrita como uma fusão ou justaposição de camadas significativas. Sua característica é fornecer a matéria para a maior diversidade possível de meditações a seu respeito, com a ressalva, é claro, de que se deve controlar esse feixe interpretativo e direcioná-lo para certos dogmas da fé professada: a unidade trinitária de “Deus, Filho e Espírito Santo”, a imortalidade da alma, o pecado original etc. Nesse sentido, o trabalho com a imagem impõe um movimento duplo de abertura e fechamento. Abertura, no sentido de possibilitar e acolher as leituras vindas de perspectivas sociais distintas. Fechamento, no sentido de impor, tanto quanto possível, uma direção única, coerente e ordenada a elas.

Nesse sentido, os tratados meditativos, de um modo geral, permitem observar de perto como se dá esse controle da imagem. Quando vistos em sua função própria, esses textos assemelham-se às *artes moriendi*. Como elas, pretendem ser uma espécie de guia a apresentar ao crente o bom caminho, embora não se resumam agora a focalizar o momento da morte. Também como aquelas espécies de antepassados, destinam-se a uma desejada universalização do público, com uma atuação propriamente proselitista quanto à fé cristã, ao abarcar também o mundo leigo como interlocutores potenciais de seu discurso, cujos temas baseiam-se na doutrina eclesiástica. Mas, atuando sob o contexto da Reforma e da Contrarreforma, a eles se atribuem papéis distintos dos das *artes*, notadamente no que se refere à relação que buscam estabelecer entre texto e contexto, ainda num tempo em que as fronteiras entre as duas instâncias não são de modo nenhum claramente demarcadas.

---

<sup>178</sup> CAVE, 1969, p. 27.

No contexto da instabilidade e movência geral das formas de crença cujo sintoma principal, para o catolicismo, é a Contrarreforma (1545-1563), um dos anseios mais prementes dos grupos e instituições eclesiais é reconquistar corações e mentes<sup>179</sup>. Uma das respostas doutrinárias encontrada nesse período de turbulência religiosas são os tratados meditativos. Eles atuam como a arma da fé para reformular a relação do crente com o espaço e o tempo, segundo Christian Belin. Em seu artigo *L'Espace-temps de la méditation* (2001), o francês, especialista na história das formas do pensamento cristão, sustenta essa hipótese, descrevendo seis relações diferentes, cada qual centrada em uma ordem ou autor: a meditação jesuíta, a inaciana, a de Mère Agnès, a de Pascal, a de Bossuet e a mística radical (interessa-me sobretudo a que se refere a Inácio de Loyola).

Para Belin, o que singulariza esse momento é o “processo de crescente secularização”<sup>180</sup> dentro do qual se desenvolvem todos esses gestos devocionais. Embora o autor não desenvolva explicitamente o modo como entende esse processo, pode-se de fato pensar na formulação da corrente humanista; na tese central de um autor como Maquiavel, para quem política e religião se dissociam; em todos os eventos ligados às chamadas “Grandes Descobertas”, que revelam um mundo desconhecido e, do ponto de vista dos europeus da época, “abandonado por Deus”, de uma alteridade radical, com o qual tem de lidar<sup>181</sup>; na redescoberta e revalorização de muitos autores e textos da antiguidade; na elaboração de novas formas confessionais no interior do cristianismo que reformulam ou atacam alguns dos dogmas da Igreja romana – em suma, em muito daquilo que, na historiografia, é referido quando se trata de pensar o Renascimento. Campo de disputa entre a Igreja, com suas tradições e sua prática contemplativo-meditativa monástica de um lado, e, de outro, um “novo tempo do mundo”<sup>182</sup>, agora também tempo do comércio globalizado, com suas trocas de produtos exóticos e consequente intercâmbio cultural, tempo da vida prática – tempo também das aventuras intelectuais, como evidencia a redescoberta da obra de Lucrécio. Cenário conturbado dentro do qual esses atores se movem.

É nesse campo de conflitos e nessa época que a prática meditativa se ergue como questão de método e arma de fé. Ela combina simultaneamente as características de exercício mental metódico e de expressão de experiências transcendentais, à beira do indizível ou do inexprimível religioso<sup>183</sup>. Ganha também um aspecto individualizado, na medida em que a principal matéria de quem medita é sua própria vida, a qual deve ser aperfeiçoada pelo exercitar frequente de

<sup>179</sup> Exemplo disso é a catequização jesuíta, estudada por Hansen (2006).

<sup>180</sup> BELIN, 2001, p. 228.

<sup>181</sup> Cf., mais uma vez, HANSEN, 2006.

<sup>182</sup> O conceito é recuperado e sua história é retraçada por P. Arantes em um ensaio de 2014. Embora seu tema seja a situação política brasileira, ele se refere à tradição historiográfica que pensa o Renascimento, sobretudo as Grandes Navegações, a partir dessa categoria. Cf. ARANTES, 2014, p. 52-53.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 227, *passim*.

todos esses exercícios, se muito em colaboração com o padre, ou outra figura eclesiástica, que exerce o papel de “diretor de consciência”. Destaca-se, portanto, seu papel de “registro”, “relatório” ou “apontamento”. Em todo caso, o fim a que visa é tirar do mundo o poder de gerenciar o tempo: trata-se então de perseguir uma “reconstrução devota do tempo profano”, de retirar do tempo cotidiano, em sua ligação com o mundo secular e profano, certas horas para oferecê-las ou dedicá-las a Deus. Ela corresponde a um movimento, senão de retorno, ao menos de nostalgia das eras do monasticismo medieval, do ambiente do claustro, do trabalho monástico.

Em Inácio de Loyola, sustenta Belin, esse trabalho se dá sob a forma de uma “reapropriação do tempo”<sup>184</sup>, a qual se desenvolve em muitas frentes. Pela formulação de um método, do “desdobramento metódico do protocolo meditativo”<sup>185</sup>, que envolve tanto uma relação temporal (a delimitação do tempo gasto, a duração das práticas e sua sequência, o tempo cotidiano devotado à meditação), como uma relação espacial (os lugares da meditação e suas definições, a meditação como “espaço interior figurativo”<sup>186</sup>). Mas, ainda mais interessante do que isso, por seu caráter “interior”, ou ainda, como diria Hadot, “espiritual”, a prática meditativa se organiza também em função dos sentidos: “materializada no espaço mental, a meditação se modela e se modula segundo a diversidade dos cinco sentidos”<sup>187</sup>; desse modo, ela tende às vezes simplesmente à sinestesia – o que notamos na passagem em que J. Hall menciona o “gosto” da meditação. Todavia, o central aqui é que a meditação se dá como sequência, como série, como passo lógico e, no mesmo movimento, o trabalho mental e suas regras bem estabelecidas guardam alguma dimensão de jogo, embora árido: a ordem das meditações, os textos a serem meditados, os passos de cada momento meditativo e assim sucessivamente.

É importante considerar, sob esses parâmetros, o texto de Inácio de Loyola, que servirá de modelo para muitos tratados posteriores. Em seus *Exercícios Espirituais*, o jesuíta espanhol procede a uma esquematização do tempo cujo fim é criar um percurso que permita a divisão e economia do trabalho meditativo em unidades temporais menores e executáveis. Ao mesmo tempo, essas unidades são pensadas em conjunto, de modo que a continuidade e a sequência do percurso não sejam perturbadas. Os dias são preenchidos com pequenas tarefas diárias cujo acúmulo forma uma espécie de cartografia do percurso espiritual, ao modo dos nossos gráficos de desempenho atuais<sup>188</sup>. Por outro lado, esse quadro temporal é preenchido por um conteúdo,

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>186</sup> « Le temps de la réflexion se déroule en effet dans un espace intérieur figuratif ou métaphorique, dans un lieu multifonctionnel (repère, appui, soutien) qui conditionne la réussite d'un exercice dont on a très rigoureusement délimité la durée » (*ibid.*, p. 229).

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>188</sup> Cf. LOYOLA, 2015, p. 33.



que Belin caracteriza como espacial; os lugares da meditação determinados por certas imagens típicas da doutrina cristã. É interessante que muitos desses tratados pensem esse conteúdo em termos de lugares ou passos, explicitando bem o aspecto espacial e perseguindo a metáfora do percurso ou do caminho. Este, por sua vez, é marcadamente ascensional, numa progressão cujo início pode se concentrar na culpa, na imaginação do inferno ou na enumeração dos pecados, para seguir em direção ao momento redentor que, para o cristão, é a Paixão de Cristo. Uma categoria fundamental na construção dessa estrutura é a “composição de lugar”. Independente do nome que se lhe dê, essa categoria sinaliza o papel decisivo da imagem no funcionamento desses discursos. Segundo a definição de Loyola, ela

consistirá em representar, com o auxílio da imaginação, o lugar material onde se encontra o objeto que quero contemplar [...]. Se o assunto da meditação for coisa invisível, como são nesta [meditação] os pecados, a composição do lugar consistirá em ver com os olhos da imaginação, e em considerar a minha alma encarcerada neste corpo incorruptível, e a mim mesmo, isto é, o meu corpo e a minha alma, neste vale (de lágrimas), como desterrado entre brutos animais (LOYOLA, 2015, p. 43-44).

Próxima de outras figuras de linguagem que implicam a descrição, como a éfrase ou a hipotipose, a composição de lugar parece retomar desta última a justaposição de traços descritivos, o aspecto de uma cena enquadrada à maneira das pinturas, para fornecer (neste caso) ao meditante uma cena vívida, cuja marca principal é a *enargeia*:

Verei, com os olhos da imaginação, os grandes fogos e as almas como que em corpos incandescentes [...]. Escutarei com os ouvidos, prantos, alaridos, gritos, blasfêmias contra Cristo e contra todos os seus santos [...]. Sentirei com o olfato, o cheiro de fumo, imundície e podridão [...]. Procurarei com o gosto saborear coisas amargas, assim como lágrimas, tristezas e o remorso da consciência [...]. Tocarei com o sentido do tato essas chamas, sentindo como elas envolvem e abrasam as almas [*sic*] (LOYOLA, 2015, p. 55).

Característica, segundo os dizeres de Hansen, de uma “lógica da imagem” própria às artes que operam com a agudeza, para as quais “a representação exterior imita as articulações de pensamento”<sup>189</sup>, a composição de lugar é particularmente útil àquelas que os intérpretes costumam chamar as “meditações do entardecer”. Enquanto as meditações do amanhecer se concentram em geral em tópicos e argumento de elevação da doutrina cristã, levando o meditante potencialmente ao percurso ascensional, sobretudo por meio do tema da Paixão de Cristo ou do agradecimento a Deus – as do entardecer concentram-se sobretudo nos pontos mais problemáticos e dolorosos, nos aspectos de rebaixamento da doutrina, enfocando, por

---

<sup>189</sup> HANSEN, 2019, p. 164.

exemplo, a imaginação das penas infernais, ou a enumeração dos pecados, ou a consciência da irrelevância relativa da existência individual se comparada à esfera do divino, a partir da clássica tópica da vaidade<sup>190</sup>. Geralmente ocupando os períodos mais propícios para seu transcurso, a manhã para a redenção, o entardecer ou anoitecer para a expiação das penas, cada meditação possui limites demarcados temporalmente, embora não de todo inteiramente fixos na tradição. Porém, enquanto à elevação corresponde um percurso mais “apolíneo”, digamos assim, centrado nas figuras de linguagem que implicam o uso do entendimento e despertam afetos como a compaixão, a identificação etc., à experiência do rebaixamento corresponde um trabalho imaginativo marcadamente imagético, responsável por despertar afetos mais propriamente negativos, no qual se pode fazer uso constante do macabro. Vejamos agora o caso concreto das meditações do bispo J. Hall.

### 4.3. A meditação de Joseph Hall

Hoje ilustre desconhecido, o bispo inglês Joseph Hall (1574-1656) foi um conhecido satirista, filósofo moral e poeta em sua época, com influência na vida literária inglesa posterior e na obra de autores como John Dryden e Jonathan Swift. Se seus livros ainda mais comentados são os satíricos, como *Vigilantiarum: Six books* (1597-1602), *Mundus Alter et Idem* (1605) e *Characters of Vertues and Vices* (1608), interessam-me aqui sobretudo os livros confessionais ou de apologética, os tratados como *The Art of Divine Meditation* (cito na edição de 1837; a primeira edição parece ser de 1607) e *A Meditation of Death, according to the former rules (op. cit.)*, já que é deles que Roubaud retira o protocolo de escrita de seus sonetos. No caso do primeiro, *The Art of Divine Meditation*, tem-se um tratado convencional, inspirado nos modelos de Louis de Granada e Ignácio de Loyola, mas centrado em toda uma divisão precisa do espaço e do tempo cujo fim é fornecer ao crente um modelo racional-afetivo de incorporação da divindade. Trata-se de formular um percurso e receituário da meditação das coisas divinas de pronto uso para o trabalho espiritual daquele que crê (ou deve). Mas quem é ele? Não querendo se restringir ao público clerical, o tratado tem consciência das clivagens que existem no interior da sociedade à qual se dirige e busca uma ampliação do público-leitor. De fato, a abertura é tão grande que se chega a falar em universalidade: “e não há alma tão simples a ponto de não ser capaz de discursar de algum modo ou melhorar a si mesma por seus pensamentos secretos”<sup>191</sup>. Lembra o imperativo universal dos exercícios espirituais. Essa condição é característica da tradição religiosa e cristã

<sup>190</sup> Cf. CAVE, 1969, sobretudo o capítulo 2.

<sup>191</sup> HALL, 1837, p. 48.

e, sociologicamente, fundamenta um modo de escrita duplo, detalhadamente estudado por Erich Auerbach nos ensaios *Sacrae scripturae sermo humilis* [1941], *Sermo humilis* [1952] e *Gloria passionis* [1952]<sup>192</sup>. Neles, o filólogo alemão demonstra como ocorre uma mudança na concepção do uso retórico e literário da linguagem com a consolidação do cristianismo, sobretudo a partir de sua entronização no Estado a partir de Constantino. Se, na perspectiva clássica, contexto, público e ficção deveriam levar o autor à escolha de um estilo único – seja o baixo da comédia, o alto da tragédia ou da epopeia, ou o médio das bucólicas e das églogas – a tradição cristã, reagindo a todas as interrogações que o modelo inesperado e, no entanto, inescapável da Bíblia lhe colocava, investe cada vez mais em uma concepção de retórica centrada na “mistura de estilos”<sup>193</sup>. Não é mais o *decorum*, como concordância entre público, matéria do texto e estilo em que este é tratado, o que define axiologicamente cada discurso; agora todos os temas guardam, sob suas aparências distintas, o veio do sublime. Seu acesso, contudo, independe da presença de um modo estilístico determinado. Desenvolve-se assim uma dicção que incorpora os elementos cotidianos da vida, aposta em imagens de certo gosto “realista” e em procedimentos que seriam anteriormente considerados próprios à comédia, para fazer ver a todos esse sublime escondido sob as coisas simples. O termo central para demarcar esse modo de proceder é o *sermo humilis*, em que a *humilitas* designa ao mesmo tempo a baixaza estilística dos escritos, sobretudo das Escrituras; a “humildade social e espiritual dos destinatários dessa doutrina”, os crentes, com relação à divindade em que creem; e também a “natureza corpórea de Cristo”, o fato de que ele, divino, rebaixou-se como homem, como matéria, para garantir aos outros homens a salvação<sup>194</sup>. Mas se o estilo é simples e a matéria sublime, tudo se organiza de modo a possibilitar uma dupla leitura: a dos não iniciados nos mistérios teológicos, dos homens do povo, que leem, digamos assim, a primeira camada ou o sentido imediato, o valor de face, das Escrituras; e a daqueles já iniciados, conhecedores dos princípios teológicos e, portanto, capazes de penetrar o aspecto propriamente sublime, o valor de uso, as camadas mais profundas, do texto bíblico. Como diz Terence Cave, numa formulação que tem o valor da síntese, “o simples ou o iletrado deve ser ensinado por meio de representações concretas [...]; o iniciado pode penetrar através desse espetáculo exterior em direção ao sentido que se esconde detrás”<sup>195</sup>. Ainda que ele se refira especificamente aos usos da poesia devocional dos séculos XVI e XVII aqui, a afirmação é bem próxima da tese que Auerbach dedica aos considerados “pais da Igreja”, como Agostinho ou Ambrósio, com a ressalva de que a distinção do público receptor não se dá em termos de

<sup>192</sup> In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Filologia e crítica. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. (org.). Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo (trad.). São Paulo: Ed. 34 e Livraria Duas Cidades, 2012.

<sup>193</sup> AUERBACH, 2012, p. 27.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 44-52.

<sup>195</sup> CAVE, 1969, p. 27.

simples/iniciados, mas sim de humildes/não humildes. Cada um é capaz de entender a Bíblia, desde que tenha humildade autêntica no espírito a ponto de buscar a iluminação que seu sublime pode proporcionar. Nesse sentido, numa formulação radical, o erudito e o iletrado estão num patamar semelhante de possibilidade de iluminação e compreensão do texto bíblico (afirmação que, no entanto, o cristianismo romano tenderia a negar em seu desenvolvimento institucional). Seja como for, o *sermo humilis* cria uma divisão entre “leitura literal” e leitura anagógica, culminando, durante a Idade Média, na quadripartição de Tomás de Aquino. Um trecho mais extenso de Auerbach permite retomarmos o argumento em sua complexidade:

O estilo baixo da Escritura é reconhecido e caracterizado com o termo *humilis*, que também expressa humildade. O propósito dessa humildade ou “baixeza” estilística é o de tornar a Escritura acessível a todos, mesmo ao último dos homens, de modo que cada qual seja atraído e tomado por ela, que possa sentir-se à vontade nela. Mas o conteúdo da Escritura não é imediatamente compreensível, ela contém mistérios, sentidos ocultos e muitas passagens obscuras. Contudo, essas coisas não são expressas em estilo culto e soberbo, que intimida e afasta os ouvintes mais simples. Pelo contrário: todo aquele que não for leviano (e, portanto, superficial, sem humildade) poderá penetrar seu sentido mais profundo; a Escritura “cresce com as crianças”, isto é, as crianças aprimoram-se em sua compreensão. E entretanto são poucos os que a compreendem de fato, e isso não por falta de erudição, mas sim de humildade autêntica [...], correspondente ao estilo do texto. As passagens profundas e obscuras não diferem fundamentalmente das passagens claras e simples, a não ser pelas camadas mais profundas de entendimento que descortinam. [...] Por útil que possa ser, a erudição não é condição inescapável para um entendimento profundo; com efeito, Santo Agostinho várias vezes afirmou que, na terra, uma compreensão verdadeira só é possível por meio de um contato passageiro (*ictu*), uma iluminação na qual o destinatário da graça só se conserva por um instante – logo depois ele deve retornar a seu estado terreno de costume (AUERBACH, 2012, p. 57-58).

Desse ponto de vista é que a meditação se constrói como método universal de cuidado de si e fortalecimento da crença, destinado, como *sermo humilis* que é, ao simples e ao erudito, desde que eles se conduzam segundo sua ordem e seu ordenamento.

Entendida como arte – no sentido latino de técnica, habilidade, ofício – a meditação é compreendida como uma longa exploração mental, exteriormente ordenada, de temas tradicionais da espiritualidade e teologia religiosa, cuja finalidade é converter o dogma da tradição em verdade afetiva no coração de quem medita. Nas palavras do bispo J. Hall, “a meditação divina nada mais é que um dobrar-se da mente sobre algum objeto espiritual por meio de diversas formas de discurso, até que nossos pensamentos encontrem alguma saída”<sup>196</sup>. Podem ser vários os gêneros da meditação: desde a “extemporal”, que reflete sobre as coisas divinas, até a “deliberada ou construída do interior do nosso coração”, que toma por objeto as representações interiores de quem medita<sup>197</sup>. No interior de cada um desses esquemas, o discurso

<sup>196</sup> HALL, 1837, p. 48.

<sup>197</sup> *Ibid.* Loc. cit. et seq.

do sujeito que os pratica pode ainda ser organizada pela razão ou pela emoção, pela “matéria do conhecimento” ou pela “matéria do afeto”, variando entre entendimento e vontade. Quanto a sua utilidade, pode ser de “amplo uso” ou “desnecessária ou dificultosa”. Nota-se que as divisões têm pouco valor conceitual, insistindo sobretudo em uma divisão tradicional da matéria de que tratam.

Mas esse “dobrar-se”, de que fala J. Hall, esse caráter investigativo da meditação, obedece tanto a regras precisas de ordenação do espaço e do tempo quanto a uma sintaxe, um encadeamento lógico determinado. Do ponto de vista do espaço, recomenda-se a quem medita a solidão e o diálogo consigo mesmo, uma tal circunstância exterior que permita a interiorização completa do discurso; ilustra-se essa recomendação com uma série de exemplos bíblicos comprobatórios desse espaço da meditação: a solidão de Cristo no Monte das Oliveiras, de Isaac no campo, de João Batista no deserto, e assim por diante<sup>198</sup>. Até mesmo os gestos são objeto de comentário: numa posição de maior liberalidade, J. Hall não prescreve nenhum específico, nem o deitar-se no chão, nem o ajoelhar-se, nem o levantar as mãos etc., apesar de exprimir sua preferência pessoal pelo caminhar enquanto medita. Seja como for, diz ele, é preciso que o gesto seja “uniforme” e “reverente”; contudo, o mais importante se dá no campo da interioridade, na “disposição da alma” em meditar<sup>199</sup>. Da perspectiva temporal, as palavras de ordem da meditação de Hall são continuidade e constância. Deve-se manter a continuidade a fim de tornar perfeito, completo, o processo meditativo e alcançar o objetivo a que se propõe com ele, já que um dos principais empecilhos da meditação é a fragmentação. De outro modo, deve-se manter a constância ou, nas palavras de Hall, alimentar diariamente a alma com o prato espiritual da meditação<sup>200</sup>, de um ponto de vista temporal – e então ela é trabalho ou esforço diário. Não lhe interessa, ao invés do que ocorrera a muitos outros preceptistas anteriores, como Ignácio de Loyola, definir para ela rígidos horários; tanto o amanhecer quanto o entardecer podem ser seu quadro temporal, mas não há uma diferença rígida entre os dois. O principal não é tanto em que tipo de tempo se dedicar à meditação, mas que deve haver uma demarcação temporal para ela. Importante é que se defina para si mesmo um tempo no qual o sujeito esteja apto para meditar<sup>201</sup>.

É frequente que os tratados meditativos apresentem similaridades de forma, sobretudo em seu modo de organização. Muitas vezes, têm uma intrincada divisão, uma estrutura tripartite que estudiosos como Louis Martz ou Terence Cave extraíram de sua leitura conjunta. Segundo este último,

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 56.

os três elementos básicos dessa estrutura estão se tornando familiares para nós: ‘composição’, ‘análise’ e ‘prece afetiva’. No primeiro, são trazidos todos os sentidos para se aplicar ao objeto da meditação; no segundo, o intelecto é convocado para refletir sobre os problemas envolvidos (com frequência de natureza teológica); no terceiro, os ‘afetos’ são derramados em agradecimento e prece (CAVE, 1969, p, 26).

A essa tripartição inicial, que diz respeito sobretudo aos conjuntos ou momentos maiores da meditação, acrescenta-se ainda uma correspondência entre os atos do discurso meditativo e as faculdades do espírito humano, tal como concebidas escolasticamente: “Composição é, assim, a função da *imagination*, análise do *entendement* ou *esprit*, e os afetos se originam da *volonté*”<sup>202</sup>. Vê-se aí que os princípios discursivos norteadores se fundam na imagem ou no imaginário, como descrição ou narração de cenas, com frequentes usos de hipotiposes, descrições no sentido próprio, *ekphrasis* etc. (todas produto da imaginação); no silogismo, na acumulação de *exempla* ou de similitudes, no uso de emblemas (todos produto de uma concepção retórica do entendimento); e, enfim, da produção de afetos no leitor, ou de sua expressão, por meio de exclamações, perguntas retóricas ou não, interjeições etc. (tidas como fruto da vontade).

Distinguem-se ainda, com relação à matéria de que tratam, em grupos que Cave e Martz chamam meditações “do entardecer” ou “do amanhecer”<sup>203</sup>. No primeiro, estão aquelas cujo objetivo é fazer o sujeito analisar seus próprios pecados, por meio de um autoexame, e se arrepender. A variedade de modos em que esse objetivo pode se revestir é grande, indo desde as meditações do inferno, suas penas e seus sofrimentos, com uma linguagem fortemente visual e descritiva, até a análise da baixeza e da condição pecadora humana em geral, referindo-se também aos pecados particulares cometidos pelo indivíduo, numa linguagem emprestada daquilo que eles nomeiam a análise. Por sua vez, a função das meditações “do amanhecer” é mais inspiracional, até mesmo mimética. O centro de sua atenção é comumente a Paixão de Cristo, com os respectivos textos do Novo Testamento, tida como exemplo da vida cristã e redenção do crente. Seu caráter narrativo permite uma maior coerência diante da variedade presente nas meditações do entardecer. Não é incomum, entretanto, associarem-se os dois tipos numa meditação mais ampla, como é o caso do exemplo fundador de Inácio de Loyola. Caso se proceda assim, configura-se então em um percurso ascensional que vai desde o terreno até o divino, desde a inteligência até a vontade, desde o cérebro até o afeto – nos *Exercícios espirituais* o leitor encontra um percurso que vai da representação das penas do Inferno até a Paixão de Cristo.

J. Hall, por sua vez, aposta em percurso ascensional similar, mas reduz o número de partes maiores de sua meditação. Dezenove são os seus passos – ou, na terminologia do bispo,

<sup>202</sup> CAVE, 1969, p. 27.

<sup>203</sup> Cf., para as primeiras, *ibid.*, p. 38-48; para as segundas, *ibid.*, p. 48-57.

“logical places”<sup>204</sup>, ou lugares lógicos –, que se subdividem por sua vez em duas seções; a primeira, que vai do 1º ao 11º passo, concentra-se na faculdade que a escolástica compreende como entendimento ou inteligência, desenvolvida pela mente e tratando de assuntos divinos com os métodos da lógica e da razão (o silogismo, a descrição, a inferência etc.) – para Hall, esse é o “domínio terreno”. Quer dizer, aquilo que Cave chamara de análise. Já a partir do 12º passo, seu campo são os afetos, desenvolvidos a partir do coração e tratando dos assuntos divinos<sup>205</sup>, a partir de métodos também divinos, envolvendo muito da narrativa da Paixão de Cristo em sua composição. Como o leitor terá notado, é a parte da “vontade” e dos “afetos”, segundo Cave.

São numerosas e intrincadas as técnicas de si envolvidas nessa arte. Referem-se tanto às disposições internas do sujeito quanto às condições de execução do seu ato meditativo; esquadrinham tanto os modos de proceder da meditação quanto seus efeitos e objetivos. Tem-se toda uma engrenagem das divisões, das classificações, das enumerações, destinadas todas a proteger o leitor dos assaltos da distração, das investidas da vida ordinária, dos ataques das coisas não espirituais. Mas, enfim, que uso o sujeito retira de todos esses exercícios? Gostaria de citar um trecho mais longo de Joseph Hall, que se encontra logo no primeiro capítulo do tratado, em que ele explicita exatamente os usos da “meditação divina”:

ensinar a arte da meditação: um emprego celestial como nenhum outro que pertenceu seja a homem ou a Cristão; [...]. Pois com isto nós vasculhamos nossos profundos e falsos corações; descobrimos nossos inimigos secretos; nós os dobramos, os expulsamos; nos armamos contra sua re-entrada; com isto, nós fazemos uso de todos os bons meios, ficamos prontos para todos os deveres; com isto nós notamos nossa fraqueza; nos endireitamos; prevenimos as tentações; alegamos nossa solidão; temos temperança em ocasiões de deleite; trazemos mais luz para dentro de nosso conhecimento, mais calor para nossos afetos, mais vida para nossa devoção; com isto, nós nos tornamos, como somos, estrangeiros sobre a terra; e de uma certa estimativa de todas as coisas terrenas para uma fruição doce dos confortos invisíveis: com isto, nós vemos nosso Salvador, com Estevão; conversamos com Deus, como Moisés: e com isto temos, com o santo Paulo, nossa assunção ao Paraíso; e vemos aquele Céu, que relutantemente deixamos, que não podemos pronunciar. Só este é o remédio da segurança e mundanidade, o passatempo dos santos, a escada do céu, e, em resumo, a grande melhoria da Cristandade (HALL, 1837, 47-48, minha tradução)<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> Cf. *ibid.*, p. 62.

<sup>205</sup> Veja-se o trecho de Hall: “Hitherto the entrance. After which our meditation must proceed in due order, not troubledly, not preposterously. It begins in the understanding, endeth in the affection; it begins in the brain, descends to the heart; begins on earth, ascends to heaven; not suddenly, but by certain stairs and degrees, till we come to the highest” (1837, p. 61).

<sup>206</sup> No original: “to teach the art of meditation : an heavenly business as any that belongeth either to man or Christian ; and such as whereby the soul doth unspeakably benefit itself. For by this do we ransack our deep and false hearts ; find out our secret enemies ; buckle with them, expel them ; arm ourselves against their re-entrance : by this, we make use of all good means, fit ourselves to all good duties ; by this we descry our weakness ; obtain redress ; prevent temptations ; cheer up our solitariness ; temper our occasions of delight ; get more light unto our knowledge, more heat to our affections, more life to our devotion ; by this, we grow to be, as we are, strangers upon earth ; and out of a right estimation of all earthly things into a sweet fruition of invisible comforts: by this, we see our Savior, with Stephen ; we talk with our God, as Moses: and by this we are ravished, with blessed Paul, into

A tônica principal desse longo elogio está em ver na meditação um instrumento de salvação das almas e uma via de acesso à santidade, mesmo quando comum. Trata-se então de um exercício de purificação ou de alteração da natureza do sujeito, que, investindo contra o lado pecaminoso de si, contra as representações malélicas e os inimigos espirituais em seu interior, seja capaz de virar-se inteiramente em direção à verdade do divino. Trata-se, enfim, de um sujeito capaz de conversão, no sentido de uma alteração de trajeto, de um virar-se na direção do bom caminho moral e espiritual; mas também de um sujeito que se propõe a purificação de suas representações interiores, por meio de um processo de seleção de princípio moral, com vistas a uma intensificação radical de sua experiência (conhecimento com mais luz, afetos com mais calor etc.).

Conversão e análise das representações são técnicas de si centrais para as filosofias da antiguidade tardia. Nesse ponto, reencontramos o Michel Foucault de *A Hermenêutica do sujeito* que vimos no primeiro capítulo. Na aula de 10 de fevereiro de seu curso, esboça dois conceitos, que eu já havia citado, mas que retomo por permitirem diferenciar a cultura de si da antiguidade tardia da cultura cristã. O filósofo francês afirma que, enquanto a Antiguidade Tardia preocupava-se com a conversão (*epistrophé, convertere ad se*) em direção a si mesmo, com o retorno para dentro de si e a filtragem das impressões e opiniões, a principal ocupação da cultura cristã seria a *metanóia*, ou conversão, que requer do sujeito a ruptura consigo mesmo e o alcance de uma trans-subjetivação<sup>207</sup>. Há um acontecimento súbito que provoca, ou faz irromper, uma passagem: passa-se da vida mundana à certeza da fé; e daí à partilha da vida divina. Não é tanto que o eu retorne a uma verdade de si mesmo ou somente afaste-se das representações errôneas do mundo; o eu divide-se em dois, em um eu do passado e um eu do presente, entre um eu pecador e um eu consciente da possível graça da fé. Essa concepção, sendo essencial ao imaginário cristão, pode ser ilustrada por meio de um eco longínquo seu, nas *Confissões* de Agostinho de Hipona. No livro V, relatando sua mudança para Roma e deplorando seu contato com grupos intelectuais de crenças que, depois, consideraria pecaminosas, como o dos maniqueus, ele diz:

Na verdade, porém, eu era um só e minha impiedade *me dividira contra mim mesmo*; por isso meu pecado era ainda mais insanável, porque não julgava ser pecador, e por execrável iniquidade preferia que tu, *Deus todo-poderoso*, tu fosses vencido em mim para minha ruína, e não eu em ti para minha salvação (AGOSTINHO, 2017, Livro V, X, 18; p. 135. Destaque do original).

---

Paradise ; and see that heaven, which we are loath to leave, which we cannot utter. This alone is the remedy of security and worldliness, the pastime of saints, the ladder of heaven, and, in short, the best improvement of Christianity”.

<sup>207</sup> cf. FOUCAULT, 2004. p. 189-194, *passim*.



Essa visão do pecado pressuposta é uma visão de ruptura e divisão. Ela ecoa ao longo de todas as *Confissões*. Como outro exemplo, no livro VI, referindo-se aos impulsos do sexo que o tomam, afirma: “postergava *dia após dia* o momento de viver em ti, mas não postergava o de morrer em mim mesmo” (Livro VI, xi, 18). Viver em Deus, nessa perspectiva, pressupõe o afastamento do eu pecaminoso e a formulação, ou melhor, o cultivo de um novo eu. Comenta Lorenzo Mammì, no prefácio introdutório à obra, que no anverso do tecido das *Confissões* encontra-se a linha mestra, estruturante, da doutrina da predestinação, segundo a qual

não apenas nossa salvação ou danação, mas também nossa própria boa ou má vontade seriam predeterminadas pela vontade de Deus. E que, no entanto, a responsabilidade pelo pecado deve ser atribuída [...] ao homem, porque nossa vontade, ainda que predeterminada, pertence a nós e nos qualifica (MAMMÌ, 2017, p. 12).

Os dois “eus” que se debatem na interioridade do homem funcionam, na economia do livro, como dispositivos ficcionais que dramatizam essa disputa já traçada. A disputa que se dá entre o pecado que afasta o homem de Deus e a saída que a Providência Divina traça no interior da vida pecaminosa reflete essa construção antitética, “como se fossem dois os narradores a construir independentemente a mesma trama”<sup>208</sup>. Assim as *Confissões* são como uma moeda de dupla-face; tanto são “canto de louvor” quanto “exercício espiritual” purificador<sup>209</sup>. Veja-se, por exemplo, ainda no livro VI, o trecho XI, 18-19, no qual Agostinho encena uma conversa com seu eu do passado. Nesse momento, ele faz uma exortação dupla, a si próprio e aos leitores, de perseguirem o caminho da verdade divina. O uso da primeira pessoa do plural (nós), incluindo tanto a multiplicidade dos vários “eus” do sujeito quanto a existência inespecífica do público, não é já muito próximo desse modo de discurso a que se daria o nome de “meditação”? Pela influência do livro de Agostinho na cultura geral e, em particular, na cultura cristã, vê-se a razão pela qual encontramos ecos e semelhanças entre esses livros de períodos tão distintos. A hipótese de que a divisão dos dois “eus” no sujeito seja estrutural para o pensamento cristão é válida, ainda que não seja o caso de prová-la aqui. Seja como for, essa formulação se repete nos textos que lidam com o problema da espiritualidade cristã e formulam métodos de bem viver, como é o caso do gênero dos tratados meditativos, pois se configura neles uma cena de enunciação muitas vezes repetida, alterando-se ao longo do tempo: a dramatização do ato enunciativo entre um eu e um tu formulados no interior de uma mesma personalidade ou individualidade, mas que, no entanto, também se abre para a inclusão de um terceiro elemento no discurso: o público, o ouvinte, o leitor ou outra figura projetada pelo próprio discurso (o pecador, o morto, o amigo, o fiel etc.).

---

<sup>208</sup> MAMMÌ, 2017, p. 12

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 13.

Voltemos a Hall. Qual então a tarefa do sujeito dividido entre pecado e salvação? Toda sua ocupação é assegurar-se de um projeto que ele apenas entrevê e que, no entanto, é seu único caminho; toda sua ocupação é transformar a si mesmo, ou melhor, modelar em si mesmo aquele ideal de santidade que Hall pressupõe ser a meta da vida cristã. Daí todos os trabalhos de inquirição da interioridade, de reclusão ou afastamento do mundo, de busca de uma temperança nos afetos e nos prazeres, de antecipação do inalcançável plano divino. Então, o tema do “estrangeiro sobre a terra” é central nesse trecho: como uma restrição semântica do *topos* do *homo viator*, do peregrino, ele indica a condição de afastamento e solidão que caracteriza a vida do crente diante de todos os fenômenos especificamente naturais ou humanos, ao mesmo tempo que faz alusão a sua condição de viajante e, por consequência, ao caminho que deve ser percorrido em direção ao divino. Caminho que, contudo, é também um retorno ao “Céu que relutantemente” se deixou, um pouco ao modo da definição platônica da reminiscência como lembrança da verdade.

Esclarece-nos Gerhart Ladner (1967) que, no contexto do cristianismo medieval, a concepção da alienação, contraposta à ideia de ordem, assume pelo menos duas formas nas mentalidades. De um lado, ela tem uma face puramente negativa e seu principal objeto é o “anjo caído”, Satã, os demônios; consiste em uma “falha em amar Deus e uma recusa em aderir à ordem que ele criou”<sup>210</sup>. Ela ainda ecoa no mito de Babel, no fato de que nele o homem se estranha ou se afasta de Deus – e também do homem –, assim como no de Babilônia, cidade em que a ordem de Deus é rechaçada. Dessa perspectiva, alienação é sinônimo de desvio. De outro lado, contudo, a alienação também apresenta uma face positiva, como característica definidora da essência da fé cristã. Ela é a condição mesma da busca pela verdade e pela justiça divinas, tal como Hall defendera. Pois como viver em um mundo decaído, mentiroso, a não ser o tomando por seu valor de uso? O homem deve assim viver como peregrino num mundo que o desvia de seu caminho: “Os justos, portanto, não se estabelecem de uma vez por todas nesse mundo – eles sabem que são somente peregrinos e hóspedes nele. Eles desejam se regozijar lá aonde pertencem e não podem ser felizes em terra estrangeira”<sup>211</sup>.

Ser “estrangeiro sobre a terra” é fazer alusão a toda essa tradição cristã medieval. Retoma-se a imagem do peregrino como central para a concepção do trabalho do cristão sobre si. Contudo, se, no caso do primeiro cristianismo, ela não era somente imagem, mas sobretudo modo de vida em junção com o ideal, no caso de Hall ela adquire foros de formulação puramente imaginária, como peça importante em um conjunto de hábitos discursivos. Pois como caberia

---

<sup>210</sup> LADNER, 1967, p. 235. O tema é longamente explorado na Bíblia, e Ladner fornece como exemplos a Primeira Epístola de Paulo, 2,11; a Epístola aos Hebreus, 11,13; o Salmo 28,13.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

falar em peregrinação quando se trata de meditação, ato de pensamento solitário, silencioso e apartado do mundo, no qual o sujeito conversa consigo mesmo? Peregrinação é aí dispositivo ficcional e metafórico que permite ao eu representar-se como sujeito de uma busca, de uma procura, e dar realidade a seu discurso como dotado de um desenho no tempo e no espaço. É o dispositivo fundamental da meditação cristã, na medida em que permite a encenação do monólogo interior como caminho, amplificada na imagem não casual dos “passos lógicos”. Aliás, num sentido mais profundo, ele ainda é um duplo de outra via central para o imaginário cristão: a Paixão de Cristo.

Não à toa muitos poetas religiosos utilizam o lugar-comum do mar como metáfora do mundo. Um poema em particular, de André Mage de Fiefmelin, poeta francês ainda hoje desconhecido e não publicado, resume bem essa concepção. Cito-o a partir de uma transcrição publicada em 1864, por Louis Audiat, em uma série dedicada a poetas esquecidos ou desconhecidos. Em razão da precariedade filológica da edição, é difícil dizer se esse é todo o poema, ou elencar os motivos pelos quais ele não conta com os 14 versos tradicionais de um soneto, ou pelos quais substitui o terceto final por um dístico. Audiat nos esclarece que o poema está incluído na primeira seção, chamada *Les Prières* [As Preces ou Orações], do livro *Le Spirituel* [O Espiritual], recolha de poemas religiosos do poeta.

*Comme un navire en mer au fort de la tourmente,  
Prêt à choquer les rocs, par les vents agité,  
Si tôt qu'un feu de joie a montré sa clarté,  
L'air se tait, l'eau se calme, et l'orage s'absente ;*

*La nef sans peur recourt sur sa première sente  
Au rivage étranger qu'elle avoit écarté,  
Fait voile assurance, mire son nord quitté,  
Et selon son dessein surgit au port contente ;*

*Mon ame ainsi, battue et des vagues d'ennuy  
Et des rocs du malheur, périssoit aujourd'huy  
Au gouffre de ses maux, sans la faveur divine.*

*Ton œil, mon feu de joie, ô Dieu, m'a secouru,  
Et ta main m'a d'enfer, demy-mort, secouru.<sup>212</sup>*

[Como navio ao mar na força da tormenta / Prestes a bater nas pedras, pelo vento agitado, / Assim que um fanal mostra sua claridade, / O ar se cala, a água acalma, o tempestade se ausenta; //

A nave sem medo retoma a primeira senda / A rota estrangeira que ela havia abandonado, / Iça as velas com segurança, mira o norte deixado, / E, segundo sua meta, ressurgue no porto contente; //

---

<sup>212</sup> In: AUDIAT, 1864, p. 63-64.

Minha alma assim, das vagas de aflições / E das pedras de sofrer, hoje pereceu / No abismo de seus males, sem favor divino. //

Teu olho, meu fanal, ô Deus, me ergueu, / E tua mão a mim do inferno, semimorto, ergueu.]

A marinha dos dois primeiros quartetos, toda construída com a *enargeia*, a objetividade descritiva que dota uma cena de grande vividez, é o correspondente metafórico da alma reconduzida à via certa da fé – interpretação que o primeiro terceto torna demasiado explícita. Que o duplo da alma seja o navio (*navire, nef*) torna ainda mais claro o traço comparativo da imagem: da mesma forma, alma e navio são o lugar ou instrumento com o qual se realiza uma viagem ou peregrinação. O mundo, duplicado no mar e suas tormentas, vento, rocha, tempestade, água e ar, é elemento de desestabilização da fé e da conduta, elemento de desestruturação do sujeito. Ainda que sejam uma menção breve às razões por que se desgarrou do caminho, a tribulação e a aflição (*ennui*) e a tristeza (*malheur*), por seu nível de generalidade, retiram o interesse do aspecto particular ou anedótico e conferem ao poema um aspecto de discurso generalizante – mesmo que a aliança entre o concreto-marinho e o abstrato-sentimental desses versos, com as *vagues d'ennuy* e os *rocs du malheur*, produza forte efeito poético. Contraposta aos vaivéns da inconstância do mundo e às paixões tristes por que o sujeito é tomado, está a luz, tradicional imagem do divino, representada pelo *feu de joie*. Um dos pontos centrais do poema, a ambiguidade da expressão é um aviso para a sua leitura: tanto no sentido literal, como “fogo da alegria”, quanto no sentido próprio, como “fogueira comemorativa” ou, possivelmente, “farol” (ainda que não haja atestações dicionarizadas quanto a esse uso), a divindade aparece aqui como o afeto mais positivo e mais constante e como instrumento de salvação de um naufrágio, na economia ficcional do poema. Na sequência, o terceto e o dístico, bem mais convencionais, explicitam e explicam as imagens dos quartetos.

Toda a concepção de transcendência ou trans-subjetivação que Foucault discerniu no discurso religioso cristão é uma razão provável para o recurso constante às técnicas do drama, de um lado, por meio do solilóquio como diálogo consigo mesmo, e aos modos de multiplicação ou desdobramento do eu, por meio de uma hierarquia de cunho moral centrada na divisão eu-salvo e eu-pecador. Por sua vez, o *topos* da peregrinação é formulado a partir da imagem do estrangeiro. Como diz J. Hall, o homem é “estrangeiro sobre a terra”, desviado pelos assuntos mundanos enquanto, no fundo, anseia por um retorno ao seio do divino<sup>213</sup>. A imagem que subjaz, de certo modo, toda a subjetividade daquele que medita é, do ponto de vista de sua identidade, o estrangeiro, o exilado ou apátrida; do ponto de vista de seu percurso, a peregrinação, a viagem, o caminho.

---

<sup>213</sup> Cf. HALL, 1837, 47-48.

#### 4.4. De um passo a outro: protocolos de Hall e Roubaud

*Un poème écrit avec mes pieds  
Comme je compose toujours les poèmes*  
(Jacques Roubaud)

*Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés*  
(Charles Baudelaire, *Le soleil*)

Os “passos lógicos” formam os degraus que estruturam o percurso meditativo. São eles que permitem construir-se uma percepção espacial a guiar o fiel na continuidade e retomada de sua meditação. Antes, quando eu os havia mencionado, indicava dividirem-se entre um momento dos afetos e outro da inteligência, aos quais dá forma um percurso ascensional de encontro do sujeito com as representações verdadeiras da entidade divina. Dizia ainda somarem-se 19 passos, mas, caso incluamos neles uma primeira etapa preparatória da meditação, que Hall não considera um “passo lógico”, teremos 20 ao total. Gostaria então de apresentá-los, de maneira esquemática, em suas divisões e subdivisões, sem me preocupar com um aprofundamento analítico em cada um deles agora, já que os comento depois, junto com os poemas.

Em resumo, temos (1) a “entrada” (*Entrance*) no assunto, quando se dá a “escolha do tema ou assunto sobre o qual [a mente] se aplicará” e, por uma inquirição interior, separando aquilo que “se deve pensar” e aquilo que é “desaconselhável [unexpedient] e desvantajoso”; (2) a “descrição” (*Description*) daquilo sobre o que se medita; (3) a “divisão” (*Division*) simples e voluntária do tema que é objeto de meditação, a fim de que os “pensamentos possam usufruir de mais espaço”; (4) a enumeração das “causas” (*Causes*) da matéria abordada; (5) a enumeração dos “frutos ou efeitos” (*Fruits or Effects*) consequência do ponto precedente; (6) a análise do “assunto” ou “sujeito” (*Subject*) da meditação, “ora [com respeito] àquilo que seja, ora [com respeito] ao lugar onde seja usado”; (7) a consideração das “qualidades ou apêndices” (*Adjuvant*) que aderem ao tema considerado; (8) o confronto com algo que represente seu “contrário” (*Contrary*); (9) as “comparações” (*Comparisons*) que podem ser feitas ilustrando e ampliando o assunto em questão; (10) a enumeração dos “nomes” (*Names*) daquilo que se medita, pois eles “compreend[em] a natureza da coisa que representam”; (11) a explanação dos “testemunhos” (*Testimonies*), bíblicos ou doutrinários que dizem respeito ao tema; (12) o “gosto” (*Taste*) do tema meditado, tal como ele se apresenta aos afetos, em sua “doçura ou amargor”; (13) a “queixa” (*Complaint*), lamentando “a pobreza, obtusidade e imperfeição” de si mesmo, uma vez que a “humilhação verdadeiramente precede a Deus”, segundo o autor; (14) a confissão de um “desejo da alma” (*Wish*) que surja dos dois passos anteriores; (15) a “confissão” (*Confession*) de que o

desejo declarado não pode ser cumprido devido à “ordem da natureza”; (16) a “petição” (*Petition*), junto a Deus, da realização do desejo; (17) a “aplicação ou reforço” (*Enforcement*) do pedido junto a Deus; (18) por fim, a superação da dúvida ao afirmar a “confiança” (*Confidence*) na realização do desejo; (19) o “agradecimento” (*Thanksgiving*); (20) a “recomendação” (*Recommandation*) das almas para deus, momento em que a alma deve “desistir de si, e descansar inteiramente” na instância divina<sup>214</sup>.

Entre parênteses, mantenho no original os nomes que Hall dá a cada passo. Como se percebe, do 2º ao 11º passo, faz-se um trabalho do entendimento sobre o tema de escolha. Inspirados nos gestos da filosofia, da lógica e do pensamento reflexivo, os passos pretendem ora acercar-se do tema em busca de uma definição ou apreensão quase fenomenológica, por meio da descrição, da divisão de seus componentes e da relação de suas qualidades ou características; ora encadeá-lo num discurso explicativo de seu surgimento, numa espécie de investigação lógica do objeto representado, buscando suas causas e consequências, discernindo-lhe sujeito e assunto; ora ainda investir em definições negativas ou analogias aproximativas, como é o caso na busca por contrários ou por comparações; ora, enfim, retraçar a tradição discursiva religiosa que antecedeu e deu base à meditação e explicitá-la para pensar o objeto. O objetivo, nesse momento, é conseguir cercá-lo com clareza e distinção, a fim de torná-lo capaz de incorporação afetiva.

A partir do 12º passo, por sua vez, vê-se que o trabalho se desloca do entendimento para os afetos (diríamos, segundo nossa mentalidade, que ele inclui também as faculdades perceptivas). São momentos em que se tem uma ênfase maior no diálogo com a instância divina, pressuposto em vários passos, como o do “Agradecimento”. Trata-se então de endereçar a Deus a meditação ao modo de uma prece, com pedidos, invocações, encômios e outros atos discursivos que ela pressupõe ou convoca. Incluídas nessa última categoria, encontramos a “Confissão”, a “Petição e o Reforço”, a “Recomendação”. Há ainda passos em que o principal parece ser o modo como o sujeito lida com o assunto de que trata ou com aquele a quem se dirige, seja negativa ou positivamente; caso da “Queixa”, do “Desejo”, da “Confiança” e do “Agradecimento”. Por fim, ainda existe esse inusitado passo lógico que determina a descrição perceptiva que se tem do objeto por meio de uma representação dos sentidos, intitulado o “Sabor da Meditação”.

Percebe-se, ao analisar o movimento geral da meditação, que se trata de um trabalho de aceitação cujo objetivo é estabelecer uma harmonia ou incorporação entre o sujeito e aquilo que ele medita, por intermédio do contato com a instância divina. Em resumo, o que se conclui é que,

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 60-79.

depois de entrevista, na sombra da mundanidade e do entendimento, a verdade do mundo revelada por Deus, não resta ao crente senão agradecer por ela e, humildemente (como enfatiza Hall), colocar-se à disposição. O sujeito, depois do trabalho de meditação, se disciplina e entra em equilíbrio com a providência e o universo (cuja metonímia é o Deus cristão). (É interessante notar como, de algum modo tortuoso, esses exercícios espirituais são distantes antepassados que preenchem as funções que, para nós atualmente, psicologia e psicanálise cumprem).

Mas o que faz que Roubaud tenha escolhido precisamente as meditações de Joseph Hall como modelo da arquitetura de sua série de sonetos? Por que razão um poeta não somente não religioso, mas até ateu, do s. XXI conversaria precisamente com uma obra de pregação na hora de escrever seus poemas?

Penso em três respostas para essas questões. A primeira consiste em salientar o primado da *contrainte*, ou restrição formal, que organiza o tratado da meditação de Hall: a divisão em passos, sua nomeação e descrição criteriosa, emolduram um percurso de evolução do ato meditativo. Esse tipo de procedimento é bem afim aos interesses formais de Roubaud e do grupo a que pertence há muito tempo, o OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). Formado inicialmente pelo matemático François le Lionnais e pelo romancista (dentre outras coisas) Raymond Queneau, o grupo formula um projeto poético e literário marcado pelo uso de regras de composição predeterminadas e anteriores às obras, cuja dificuldade impõe um outro tipo de relação com a escrita, menos automatizado. Essas *contraintes*, de natureza matemática ou quantificável, se tornam “labirintos” de escrita formulados pelos próprios autores, de que, por meio da composição da obra, devem escapar<sup>215</sup>. Aliado ao domínio da *contrainte* está o gosto pelo cômico, herdado do Colégio de ‘Patafísica’<sup>216</sup>. O uso de jogos de linguagem e *calembours*, anagramas para referirem-se ora uns aos outros, ora a personagens conhecidos, e um humor que se diverte com todos os níveis de piada marcam a escrita de muitos desses autores.

Então a *contrainte*, tida como princípio de composição das obras, é o fundo de uma arquitetura muitas vezes prodigiosamente artificiosa. Sua função é tanto, à maneira de um projeto de engenharia, produzir uma espécie de planta arquitetônica quanto impor limitações e obstáculos ao seu processo de escrita, pedindo do escritor que leve ao limite sua capacidade imaginativa e criativa. A meditação de Hall fornece a Roubaud um quadro ou um percurso fortemente limitado de escrita dos sonetos. Assim, eles podem ser pensados em série, compostos e lidos em sua sequência, que, por sua vez, produz novos sentidos. Complementarmente, já têm pré-estabelecida a maneira de abordar sua matéria.

<sup>215</sup> Oulipo *apud* MONTÉMONT. *Op. cit.*, p. 357, nota 37. “Les Oulipiens se définissent eux-mêmes comme des ‘rats qui ont construit le labyrinthe dont ils se proposent de sortir’”.

<sup>216</sup> Cf. MONTÉMONT. *Op. cit.*, capítulo *La muse oulipienne*, p. 337-343.

Além do mais, como venho tentando demonstrar ao longo do trabalho, – e esta é a segunda razão de sua adoção – eles são um ponto de apoio que permite o diálogo com o repertório da poesia devocional dos s. XVI e XVII. Na medida em que conhece os estudos dos ingleses sobre o tema, ainda que escolha um tratado publicado já no começo do sec. XVII, Roubaud entretanto sinaliza para a tradição da poesia religiosa francesa e, lateralmente, para a da “poesia metafísica” inglesa (Donne, Herbert, Crashaw). Aliás, A introdução que faz aos poemas de Jean du Clicquet de Flammermont (?) mostra sua familiaridade com essa corrente crítica, evidenciando sua leitura dos livros de Cave e Louis Martz, entre outros, de cujos conceitos se apropria na sua interpretação dos sonetos daquele poeta até então desconhecido. Incluir a referência a Hall para estruturar a composição de seus poemas lhe permite, num mesmo lance, jogar com múltiplas referências poéticas que rondam aqueles séculos e inseri-las nos seus próprios poemas, como derrisão ou procedimento de incorporação da poética maneirista que caracteriza aqueles poetas. Não é excessivo então dizer que, de um ponto de vista crítico, ele compra a tese de uma poesia de meditação francesa e inglesa ao longo do s. XVI, fortemente influenciada pelos tratados de Luis de Granada, com seu *Traité de l’Oraison et de la Meditation* (consta uma publicação revisada de 1566, mas a edição que consulto da tradução francesa é de 1675) e Ignácio de Loyola, com seus *Exercícios Espirituais* (1ª edição de 1548; consulto uma edição moderna de 2015), entre vários outros.

Uma terceira resposta, um tanto mais humorada – de um tipo de humor bem roubauldiano e patafísico, diga-se de passagem –, consiste em ver a razão do diálogo em certas predileções comuns a ambos os autores. Quando Hall fala em “logical places”, acentuando a acepção de espaço e localização da palavra “place”, ou quando descreve como postura propícia de meditação a caminhada<sup>217</sup>, é como se Roubaud visse aí um piscar de olhos para seu projeto poético. De fato, o poeta francês elegeu como um dos traços característicos de sua *persona* poética a caminhada. Em um capítulo de sua chamada “Autobiografia romanesca”, escrita em 2018, quando o poeta conta com 88 anos de idade, e cujo título é *Talvez ou a Noite de domingo* (*Peut-être ou la Nuit de dimanche*, 2018), encontra-se um exemplo dessa predileção. Ali, ele conta como, tendo recebido a recomendação médica de andar todos os dias após as oito cirurgias no joelho que teve de enfrentar, ele precisa encarar uma série de lutas diárias para cumprir seu trajeto; lutas a que ele chama seus “combates de rua” e cujos inimigos são os celulares, as malas de rodinhas, os “casais esquecidos de tudo, menos de si mesmos”, os pares, as bicicletas, os patins e a “horda de crianças em idade escolar”<sup>218</sup>. Ainda que nesse caso a situação seja de uma

---

<sup>217</sup> HALL, 1837, p. 57.

<sup>218</sup> ROUBAUD, Jacques. *Peut-être ou la Nuit du dimanche* : une autobiographie romanesque. Paris : Éditions du Seuil, 2018. *E-book*.



grande autoironia, já que o autor nos dá uma imagem derrisória e bem pouco autocomplacente das limitações e agruras de sua velhice, o caminhar se mantém como tema transversal de sua escrita.

Além de tarefa cotidiana, a caminhada é ainda uma cena de escrita e um método de composição poética, ilustrado e teorizado em um trecho de outra autobiografia romanceada, *Poésie*: (2000):

Andar em Paris, sem verdadeiro objetivo, sem obrigação, é ocasião de poesia. A poesia, de acordo com minha experiência, nasce do andar, principalmente (eu me considero poeta, principalmente). Uma certa quebra rítmica resultante da alternância fatal da *arsis* e da *thesis* (se não andamos de um pé só, exercício a que renunciei já faz muitos anos), o flip-flop do subir-descer do pé direito, depois do pé esquerdo, e reciprocamente (é iâmbico ou trocaico? depende do ponto de vista), se transmite para o cérebro, onde suscita o despertar de imagens, imagens de memória, as imagens-memória que são a primeira matéria da poesia. Em seguida, às vezes, vêm as outras imagens necessárias, que são as imagens-língua, nas quais a poesia, se ela pode, penetrará (ROUBAUD, 2000, *e-book*)<sup>219</sup>.

Mas não são só os trabalhos em prosa que desenvolvem esse tema. Muitos de seus poemas referem-se à caminhada frequentemente e, por vezes, a colocam como cena central da escrita. Os casos em *La forme d'une ville...* (1999) são numerosos, uma vez que muito de seu objetivo poético consiste em representar e apresentar poeticamente a cidade de Paris, com a presença de seus nomes de ruas, praças, bairros, avenidas e monumentos históricos. Nas palavras de Véronique Montémont, trata-se de uma “crônica urbana docemente nostálgica, que faz as contas de tudo o que pôde desaparecer durante trinta anos”<sup>220</sup>, espaço de tempo durante o qual o autor viveu lá, a contar da data de sua publicação. É certo que se corre o risco de um excesso de biografismo nessa afirmação: a retomada do tema da cidade é antes de tudo textual. A inspiração vem do livro de Queneau, *Courir les rues*, que ele também dedica à cidade de Paris. Como demonstra Heinke (2004), aliás, as relações com textos que retomam esse tema são inumeráveis no livro de poemas de Roubaud. Estão presentes Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Jacques Réda, amigos ou conhecidos, entre outros. Está presente também Charles Baudelaire desde o título, com verso seu, retirado do conhecidíssimo *Le Cigne*, mas reformulado. Em todo caso, é interessante como, nessa teia de relações, se estabelece a associação entre as

---

<sup>219</sup> Original : Marcher dans Paris, sans but véritable, sans obligation, est occasion de poésie. La poésie, selon mon expérience, naît de la marche, principalement (je me considère comme poète, principalement). Un certain ébranlement rythmique, résultant de l’alternance fatale de l’arsis et de la thesis (si on ne marche pas à cloche-pied, exercice auquel j’ai renoncé depuis un trop grand nombre d’années), le flip-flop du lever-tomber du pied droit puis du pied gauche, et réciproquement (est-il iambique ou trocaïque ? cela dépend du point de vue), se transmet au cerveau, où il suscite l’éveil des images, des images de mémoire, les images-mémoire qui sont la matière première de la poésie. // Ensuite, parfois, viennent les autres images nécessaires qui sont des images-langue, où la poésie, si elle peut, pénétrera. ROUBAUD, Jacques. *Poésie* : récit. Paris : Éditions du Seuil, 2000. *E-book*.

<sup>220</sup> MONTEMONT. *Op. cit.*, 369.

*personae* poéticas de Roubaud e Baudelaire por meio do caminhar: enquanto este fez história e suscitou milhares de páginas de comentários com a figura do *flâneur*, aquele resume sua *persona* poética a um caminhar trivial, a uma associação rítmica entre o passo e a sílaba.

Na última seção de *La forme d'une ville...*, encontra-se um poema que trabalha diretamente o tema, relacionando-o à questão da memória. Nele, o eu poético tenta se lembrar de um poema que tinha composto sem sucesso (lembro que a composição de poemas, em Roubaud, não designa propriamente sua escrita, mas sua formulação mental – ou, ao menos, é o que ele afirma em sua mitologia pessoal...). Entretanto, lhe vem à memória a circunstância de composição do poema e o fato de ter usado nele a palavra “respeito” [*respect*], coisa que lhe parece bastante inusitada. É nessa ficção corriqueira que insere uma espécie de poética do caminhar:

*Parmi beaucoup de poèmes*

[...]  
*Un poème écrit avec mes pieds*  
*Comme je compose toujours les poèmes*  
*En silence et dans ma tête et en marchant*  
*Mais je ne me souviens de rien*  
*Que de la rue de la lumière et du hasard*  
*Qui avait fait entrer dans ce poème*  
*Le mot « respect »*  
*Que je n'ai pas l'habitude de faire vibrer*  
*Dans les pages mentales de la poésie*<sup>221</sup>  
 [...]

[Um poema escrito com meus pés / Como componho sempre os poemas / Em silêncio e na mente e caminhando / Mas eu não me lembro de nada / Senão da rua da luz do acaso / Que colocou nesse poema / A palavra “respeito” / Que não tenho o hábito de fazer vibrar / Nas páginas mentais da poesia]

O silêncio, o caminhar e o aspecto mental são traços muito constantes dessa imagem de si projetada ao longo dos livros. Para Roubaud, a poesia sempre está intrinsecamente ligada à memória; seja no momento de sua composição, quando a memória é instrumento para que se faça o poema – seja ainda como matéria a partir da qual se modela o poema: memória da língua, memória da vida, memória dos eventos.

Além disso, o caminhar constitui, reiteradamente, a cena central de enunciação ou escrita. *Churchill 40 et autres sonnets de voyage* (2004), por exemplo, explora longamente a relação entre o espaço e a poesia. Uma das *contraintes* que parece regê-lo é a da escrita em movimento: a crer nos títulos das seções e dos poemas, todos eles foram compostos em relação

---

<sup>221</sup> ROUBAUD, 1999, p. 255.

a algum ponto geográfico, ora uma rua, ora uma cidade etc. O livro parece se enquadrar em uma das grandes fontes de influência nipônica de Roubaud, o chamado *haibun*, cujo princípio é, segundo o próprio autor, “fazer um percurso, de preferência a pé, com paradas, estações; e ali compo[r] poemas, embriões de poema, começos de poema: em seguida toma[r] nota do que se passa quando andamos; e compo[r] com isso um texto.”<sup>222</sup> Nesse último livro se encontram dois sonetos que o ilustram. No primeiro, trata-se de elaborar uma poética da escrita do soneto por meio da cena da caminhada, a que ele dá o nome anglófono de *sonnet-walking* e cujo interesse consiste em evidenciar um outro aspecto dessa imagem de si formulada incansavelmente. Quando ele fala de sua “sonetomania”, esta categoria reinsere em discussão o problema da forma fixa e, mais importante, ao mencionar os encontrões que dá no número (*sur le nombre trébuchant*), salienta a importância do número, do numérico e do matemático (sua profissão, afinal de contas) em sua poética:

*Sonnet-walking, San Francisco*

*Je m'obstine à composer, marchant,  
Dans cette forme variable. Où,  
Où ai-je pris la manie, le goût  
Du sonnet-walking : le travers-champs,*

*La rue, les cent pas dans une Cham-  
Bre d'hôtel, une gare, partout ;  
Tout le temps, heures de chien, du loup,  
Têtu, sur le nombre trébuchant,*

*Pourquoi ? Ce voyage que j'achève  
Ici, je le marque chaque jour  
D'une sorte de sonnet, ne lève*

*Qu'à peine mon nez depuis la page  
Mentale où je vais l'écrire pour  
Absorber, très là-haut, du nuage.<sup>223</sup>*

[Eu me obstino a compor, andando, / Nesta forma variável. Quando / Quando me veio a mania, o gosto /  
Do *sonnet-walking*: o cortar-caminhos, //

A rua, os cem passos em um quar- / To de hotel, uma estação, por todo lugar; / O tempo todo, horas de  
cão, de lobo / Obstinado, sobre o número tropeçando, //

<sup>222</sup> *Apud* MONTEMONT, 2004, p. 200.

<sup>223</sup> ROUBAUD, 2004, p. 35. Apesar de estar ciente da ineficiência do método de usar poemas como meras ilustrações do discurso, sem lidar com a matéria tensa de seu texto, mantenho este e os próximos que eventualmente não comentarei como uma maneira de permitir o contato do eventual leitor com esses textos que dificilmente encontraria. Forneço ainda, nesse sentido, uma tradução meramente literal dos poemas, apenas como guia para a leitura.

Por quê? Esta viagem que completo / Aqui, marco-a a cada dia / Com uma espécie de soneto / não levanto //

Senão dificilmente meu nariz da página / Mental em que vou esKrevê-lo para / Absorver, bem lá em cima, as nuvens.]

No segundo, ele acrescenta à cena da composição andante o problema da memória, mais uma vez, como matéria. Agora é o gosto irrecusável pelo tempo ido e pelos fatos insólitos do passado, já visto em *La forme d'une ville...*, agora apagados em um presente que, por causa da velhice, está ainda mais agônico. Sua imagem central é a das ruas mortas:

*Promeneur des rues mortes*

À François Caradec

*Je suis dans Paris un promeneur des rues mortes,  
Des rues qui ne sont plus, des rues débaptisées,  
Efacées, trucidées, tronquées, amenuisées,  
Rue du Contrat Social ou rue Entre-Deux-Portes  
Où est-tu Rue Sensée, Ruelle des Fouetteurs  
Rue de la Pomme Rouge, Rue du Pot au Lait  
Ruelle des Paillassons, Rue du Grand Hurlleur,  
Rue Perdue, Rue Grillée, Petit Four, Petit Pet  
Oh belles disparues, De La Champignonnière,  
Ruelle des Trois Morts, Rue des Trois Crémaillères,  
Rue qui Trop Va Si Dure et Rue du Champourri  
Passages ! Culs-de-sacs ! Chemins ! Quais ! Places ! Sentes  
Piéton ignoré de la foule indifférente  
Je marche seul dans la Rue Où Dieu Fut Bouilli<sup>224</sup>*

[Eu sou em Paris um caminhante de ruas mortas / De ruas que não existem mais, ruas desbatizadas, / Apagadas, trucidadas, encurtadas, diminuídas, / Rua do Contrato Social ou rua Entre-Dois-Portões / Onde você está Rua Sentida, Ruela dos Açoitadores / Rua da Maçã Vermelha, Rua do Vasilha de Leite/ Ruela dos Capachos, Rua do Grande Berrador / Rua Perdida, Rua Grelhada, Petit Four, Pequeno Peido / Oh belezas de outro tempo, Da Champignonnière / Ruela dos Três Mortos, Rua das Três Cremalheiras / Rua que Vai Demais Se Dura e Rua do Campopodre / Passagens! Ruas sem saída! Caminhos! Beirais! Praças! Sendas! / Caminhante ignorado pela multidão indiferente / Ou ando só na Rua Onde Deus Foi Cozido.]

Sem dúvida o leitor terá notado o humor de Roubaud nesse poema, deflagrado por uma atenção às incongruências, aos nomes disparatados, aos encontros insólitos, a uma tentativa constante de leitura de um mundo no entorno do qual, muitas vezes, irrompe a falta de sentido, ou o sentido vulgar, a piada tonta, sobretudo como *calembour* ou jogo de linguagem. É esse o humor típico que, me parece, faz com que ele crie um jogo de espelhamentos entre seus sonetos e o tratado de Hall.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 161.

Contudo, a cena da caminhada não está ausente da série *Square des Blancs-Manteaux*. Investigar uma de suas aparições pode nos fornecer a ocasião para mirar as feições que essa cena assume. O poema de número XIII, por exemplo, também a representa, mas de modo um tanto distinto desses outros exemplos. Aqui, o caminhar é silencioso e maquinal. Ele é marca do efeito da perda sobre o sujeito poético, cuja relação com o mundo se transtorna. Signo disso é o silêncio que passa a caracterizá-lo, em contraposição às queixas que não é mais capaz de articular. Em contraposição à tradição clássica da elegia, para a qual o lamento poético é ato de discurso constitutivo do gênero, como modo de manifestar e ao mesmo tempo superar a tristeza da perda, o sujeito se recobre de um silêncio duplicado pelo automatismo de uma vida que perdeu seu ânimo vital. Paradoxalmente, então, a própria queixa elegíaca se revela na ausência de queixa:

*Você não se queixa mais. Esta, tua queixa.*

É só pelo avesso da queixa que o sofrimento pode ser dito. A negativa e certa evasão discursiva, manifestada numa espécie de eclipse do discurso, se tornam elemento funcional da série – compõem uma das técnicas de inversão que caracteriza a poesia de luto de J. Roubaud. Essa condição paradoxal fica expressa na imagem impossível que aparece no meio do poema: “couché debout” (“deitado em pé”) – e figura como um duplo do elegíaco que se lamenta ao não mais se lamentar.

Do mesmo modo, o caminhar se transmuta em gesto maquinal que apenas garante uma continuidade sem consolação. Resume-se ao ato mínimo de andar: “um passo a mais,/ E outro [...]”. Ele é a imagem de um descompasso que passa a marcar a relação entre o mundo e o sujeito poético. A ausência do mundo que caracterizava o poema de Marin le Saulx e a figura do *homo viator* de Ladner (1967) ressurgem aqui de outra forma. Não estamos diante de um peregrino, no sentido estrito do termo, fora do mundo, usando, segundo a metáfora dos passos, os ensinamentos, pregações, escritos e doutrinas da verdadeira vida, segundo a mitologia cristã, mas de alguém que perde o contato com o mundo e dele se isola sob a defesa do silêncio. Os seus objetos, as entidades se tornam indiferentes, e já não importa sua identidade e singularidade (“Nada, nada há, senão um cão ou flor”); mesmo o decurso do tempo é sentido com uma atitude de apatia (“[...] nem quer lugar no mar/ De teus momentos, brancos, entre os marcos/ Claros, todos apagados”); os gestos rituais que poderiam carrear consigo algum tipo de sentimento ou simbolizá-lo, como nesse caso o amor e sua continuidade e mudança por meio da imagem comum dos nomes desenhados em vidro embaçado, são tidos por impróprios (“nem deixa/ Traçados de nomes no vidro embaçado”). Portanto, esse sujeito sem vontade ou desejo, passivo diante do sofrimento e recluso na sua mudez, torna-se ele também um alienado do mundo querido do passado ao qual já não tem mais acesso. Como imagem da sucessão, o único gesto que lhe resta é a caminhada e esta queixa muda que ressoa no meio da série.

Em outro sentido, a caminhada pode também significar o percurso que se cumpre, desde o passado até o presente, no cenário poético. É esse o passo da próxima seção, na qual será discutido o tema do uso da memória nesses poemas.

#### 4.5. As máscaras do tempo, ou “To have gathered from the air a live tradition”

But to have done instead of not doing  
this is not vanity  
[...]  
To have gathered from the air a live tradition  
or from a fine old eye the unconquered flame  
This is not vanity.<sup>225</sup>  
(Ezra Pound, *The Cantos*, “Canto LXXXI”)

Como ficou evidente no subcapítulo anterior, a memória é tema central em grande parte da obra de Jacques Roubaud. Em sua prosa, o autor reflete tanto sobre as artes de memória medievais e renascentistas e os estudos modernos sobre mnemotécnica, de uma perspectiva histórica e epistemológica mais ampla, quanto sobre as relações possíveis que a poesia entretetece com ela. *L’Invention du fils de Léoprèpes* (1993), por exemplo, concentra-se no problema da memória à medida que comenta estudos modernos e tratados antigos, com o fim de estabelecer ligações entre a memória e a poesia; do mesmo modo, o volume de curtas notas ou aforismos, *Poétique: remarques* (2016), está coalhado de entradas que exploram esse tema; até mesmo em obras mais voltadas para a discussão estética, inesperadamente o tema retorna, como em *Poésie, etcetera: ménage* (1990). Ao longo da obra, essa questão vai se tornando, juntamente com a questão do ritmo, uma das obsessões do autor francês em sua busca teórica e ensaística pela definição do poético e do poema (que a nós, leitores, nada mais é que a sua definição – sua poética, em sentido estrito). Para ele, o fundamento da memória não deixa de assumir, contudo, um aspecto contraditório – mais precisamente, é como uma balança cujo ponteiro varia entre uma busca pela historicidade e uma “experiência de temporalização”<sup>226</sup>.

Para conceituar essa experiência, é preciso retomar os ensaios do teórico da história alemão Reinhart Koselleck (2006). Sobretudo no ensaio “Modernidade – Sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade”, o alemão se esforça por compreender como se formula uma concepção de “modernidade” não mais como mero marcador cronológico, mas como categoria histórica dotada de conteúdo próprio. Projetando o foco do estudo sobretudo no campo da historiografia e da filosofia e ação políticas, ele discerne nos escritos do

<sup>225</sup> “Mas ter sim feito em vez de não/ isso não é vaidade [...] / Ter colhido no ar a tradição viva/ ou no velho nobre olho a indomada chama / Isso não é vaidade”.

<sup>226</sup> Retomo o conceito de Reinhart Koselleck. Cf. KOSELLECK, 2006.

Esclarecimento e nos pressupostos da Revolução Francesa a afirmação de um “novo tempo” ou de um “tempo contemporâneo”<sup>227</sup>, no qual a história deixa de ser coleção de *exempla* que ensinem a viver, para adquirir uma “estrutura temporal própria”<sup>228</sup>. A miragem do progresso orienta as esperanças e expectativas na direção do horizonte incerto de um futuro, e este é sempre reformulado a partir dos desejos do presente e das leituras do passado. Segundo a síntese do próprio autor,

O tempo passa a ser não apenas a forma em que todas as histórias se desenrolam; ele próprio adquire uma qualidade histórica. A história, então, passa a realizar-se não apenas no tempo, mas por meio do tempo. O tempo se dinamiza como uma força da própria história (KOSELLECK, 2006, p. 283).

Tendo adquirido a espessura histórica que lhe caracteriza, perde-se a estabilidade tradicional de que os eventos eram dotados, e as interpretações e leituras se acumulam segundo a “perspectiva histórica subjetiva”<sup>229</sup> dos analistas e atores da história. Nesse sentido, como diz Luciana Villas Bôas, os conceitos políticos são “democratizados”, “temporalizados” (passando a situar-se em relação ao tempo), “ideologizados” e “politizados”<sup>230</sup>. A mudança ocorre mesmo de um ponto de vista linguístico: como ela vai apontar, o ideal da história como exemplo condensado na palavra alemã de origem latina *Historie* é abandonada, em proveito da palavra de origem germânica *Geschichte*, que indica essa nova compreensão da função da história<sup>231</sup>.

A hipótese de Koselleck incide sobretudo no campo do pensamento político e seus arredores. No que se refere à história da poesia, seria preciso encontrar os modos pelos quais o conceito de progresso se radica em sua prática e reflexão. O abandono da instituição retórica como princípio norteador da prática letrada, o elogio à inovação e à originalidade presente na maioria das vanguardas históricas, conceitos como a “despersonalização” (a famosa “desaparição elocutória” de Mallarmé) ou as categorias negativas com a qual ela trabalha<sup>232</sup>, a concepção da metáfora absoluta, entre outras, certamente teriam de ser incluídas nesse balanço. Mas um ponto especial me interessa aqui. O modo como muitos dos grandes representantes modernos da poesia moderna (porque, claro, há também os não modernos e os antimodernos) pensam a sua historicidade. Já são clássicos os ensaios de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, e T. S. Eliot, “Tradição e talento individual”, a esse respeito. Mas acredito que sobretudo este último pode servir de baliza para nos indagarmos sobre a temporalização, em seu modo de uso e em sua concepção, na prática poética de Roubaud. Quando ambos definem a relação entre presente e passado como interconectada e, mais que isso, contra toda lógica do

<sup>227</sup> KOSELLECK, 2006, p. 282.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 286-288.

<sup>230</sup> VILLAS BÔAS, Luciana, 2014, p. 100-101.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>232</sup> FRIEDRICH, 1999, p. 20-26

senso comum, como relação de dependência, eles definem um espaço teórico dentro do qual as formas dessa temporalização se atualizam. No entanto, é claro que suas práticas são distintas: o interesse de T. S. Eliot parece se concentrar nas ruínas, nos restos de uma civilização que, hipostasiada no futuro anglicanismo feroz do autor, é convertida em fiapos de citações e imagens desconexas a dar forma a um mundo pós-apocalíptico (e a expressão não é escolhida ao acaso, já que sobressai em muitos de seus textos essa impressão de um mundo tão irremediavelmente perdido que mesmo a Segunda Vinda, como dizem os cristãos, é improvável). Mas retornemos a Roubaud, buscando entender como se dá esse trabalho de historicidade e quais formas assume a “experiência de temporalização”.

No que se refere à busca pela historicidade, há muitos momentos de sua prosa que revelam o interesse por uma abordagem historicista, sem que, entretanto, ela se transforme em sistematicidade de historiador. Em sua prosa, em certas páginas e aforismas teóricos, há instantes em que tenta dar conta desse interesse de modo um tanto rápido, marcando-o como uma fenda capaz de ser aberta pela leitura; ou a sua prosa recalca essa abordagem para um canto onde ela não é mais matéria de análise ou de elaboração – literárias, bem entendido – mas categoria vivencial e experiencial por meio da qual são exploradas as leituras do personagem-memorialista Roubaud; ou o seu papel de rigoroso antologista ou crítico toma a cena e dá a voz a toda a espessura histórica e memorial que o autor empírico parece experimentar no contato com a poesia. Se me permitem, gostaria de explorar brevemente esses dois últimos papéis.

No caso de sua obra em prosa, na qual se misturam romance, ensaio, crítica e autobiografia, num projeto de tão longo fôlego que não pretendo abarcá-lo aqui, uma boa hipótese é considerar as cenas de sua vivência pessoal com o mundo da poesia, por um lado (de que não me ocupo aqui); e as da relação representada nos livros entre o decurso da vida e a cultura poética, por outro. Em uma das partes de sua biografia romanceada, intitulada *Poésie* : (2000), o estranho narrador-personagem Roubaud conta como, logo após a morte de seu irmão, a lembrança de um poema de Gôngora vem ao mesmo tempo confortá-lo e perturbá-lo. O poema lhe volta à memória anos depois, quando caminha pelas ruas de Paris e, atuando como um desses dispositivos mnemônicos próprios às artes de memória antigas, desperta nele a evocação do momento que sobreviera à morte do irmão, quando se encontrava naquela mesma rua e recitava de cabeça o mesmo poema. Este, então, atua como um objeto que condensa uma emoção e uma situação, ao mesmo tempo que as permite serem disparadas pelo gatilho da memória. É também capaz, no mesmo movimento, de depositar muitos dos impulsos afetivos em um determinado objeto, como se os guardasse numa caixa. Mas também permite que se



tome certa distância da emoção e que se evite o sofrimento. Cumpre-se aquilo que Jean-François Puff denomina a “*mesura*” do poema em Jacques Roubaud<sup>233</sup>.

Por outro lado, no que se refere ao seu trabalho de antologista, sobretudo relativamente ao soneto e à poesia dos séculos XVI e XVII, em *Soleil du soleil* (1999), além dos trabalhos de recuperação de Guy le Fèvre de la Boderie (1541-1590) e Jean du Clicquet de Flammermont (?)<sup>234</sup>, observa-se o núcleo da ligação do poeta com o tempo redescoberto como entidade historicamente singular. Tanto a organização é rigorosa e aprofundada quanto o critério de seleção é inovador. É espantoso que, para um poundiano como ele, a seleção subjetiva e o valor não constituam critérios suficientes de organização. Antes, é preciso desfazer as cotações automáticas que nos fornecem as bolsas de valores da história literária, para mergulhar no tecido desse tempo e, em seu fundo, vê-lo com um olhar mudado. O pressuposto é cartesiano; a função da pesquisa consiste em, atravessando o ceticismo programático, poder atribuir valores *a posteriori*. Alentada como é, a antologia recolhe em pé de igualdade vetustos e poeirentos mausolés da poesia francesa, como Pierre Ronsard (1524-1585) e François de Malherbe (1555-1628), ao lado de figuras absolutamente desconhecidas, como Boderie (1541-1590), Flammermont (?), ou ainda conhecidas apenas por especialistas, como Abraham de Vermeil e Pierre Poupo. Bem que o critério do organizador reduza as escolhas a sonetos, ainda assim o efeito que a antologia produz no leitor é de um total estranhamento. Um outro sentido da expressão “ver com olhos livres”. A liberdade se configura como o espanto da descoberta diante da amplitude do desconhecido. Duplicada ainda por um mergulho nas fontes contemporâneas, de onde as pequenas biografias dos poetas são retiradas (breves comentários de outros autores, biografias feitas por escritores do século posterior etc.). E a memória se vê renovada e, ultrapassando a esfera do afetivo, transforma-se em arquivo a céu aberto convidando ao passeio. As operações críticas de seleção e julgamento ainda operam, aparando muito do que é secundário ou tedioso, conversa de especialista (no pior sentido da expressão); mas encontram sua restrição numa forma que se decide a dar um voto de confiança a todas essas vidas esquecidas no passado, a fim de delas extrair uma avaliação que é reavaliação<sup>235</sup>. O leitor sai da antologia renovado e cético. Quer assumir para si o ceticismo roubaudiano. Nessa vertente, a sua concepção de “memória da língua” ganha uma versão plena e pública. É modo de frequentar o passado da poesia, a fim de trazê-lo à superfície para atuar sobre a cena poética do presente.

A “experiência de temporalização” também opera na poética de Roubaud. Em sua reflexão, toda aquela memória que forma o poeta empírico – que é, como toda memória, precisa

<sup>233</sup> PUFF, 2018, p. 3.

<sup>234</sup> Cf. ROUBAUD (org.), *Sonets jettez en avant-propos* e “*son pur cristal roule en sa pure trace*”. Disponíveis em: <https://poet-sie.fr/contributeur/jacques-roubaud/>. Último acesso: 22 jan. 2023.

<sup>235</sup> Cf. ROUBAUD, 1990, p. 12.

em seu esburacamento – é usada para formar novos e outros sujeitos poéticos. Para constatá-lo, é preciso perceber como, sobretudo na série *Square des Blancs-Manteaux*, uma certa *persona* poética toma corpo a partir do empilhamento formal e discursivo de uma série de tempos históricos. Mas, antes de passar à leitura específica dos poemas, gostaria de introduzir o modo como ele concebe o problema da “memória” em conexão com a poesia, sob a ótica, herdada de grande parte dos modernismos do séc. XX, de uma “temporalização”.

Para ele, a poesia é, ao mesmo tempo, “memória da língua” e o “agora” do poema<sup>236</sup>. “Memória da língua”, ela o é na medida em que sua tessitura é trançada pelo encadeamento de tudo que se produziu em determinada língua e que, não tocando somente seus aspectos estruturais (sintaxe, som, léxico), tocou também seus modos de sentir e dizer, assim como as formas poéticas, em suas constâncias e mudanças, a progressão e uso de *topoi* e figuras etc. A poesia se conecta então à língua em seu aspecto de memória social, transmitida entre gerações de leitores, acervo geral compartilhado por uma comunidade de falantes, base para uma memória social de língua e poesia. Assim como também é coleção poética pessoal, aquela que cada leitor guarda consigo, adquirindo novos sentidos e usos a cada aplicação singular. A estas duas dimensões da poesia Roubaud chama a “memória interna” (privada) e a “memória externa” (pública), distintas e complementares<sup>237</sup>. Interconectadas como estão nessa experiência singular, elas são o domínio do geral, do compartilhável, do público, da história; mas nem por isso deixam de ser o domínio de uma memória particular, suscitada no momento da leitura ou na lembrança de um poema. Aquilo que o poeta francês pretende enfatizar com isso não é tanto a capacidade ou possibilidade de um poema dar a ver momentos do passado, certo lado arqueológico a que o discurso poético pode aspirar – mas sobretudo o aspecto de dispositivo que engendra a memória no instante do contato do leitor com ele, numa relação que é sempre aberta e não determinada. É na interação entre leitor e texto que a poesia se faz enquanto “efetor de memória”<sup>238</sup>, para citar sua expressão, em que “efetor” designa, em anatomia, a parte terminal de um órgão capaz de reagir a estímulos nervosos que ativam a contração ou a secreção, segundo o Dicionário Houaiss. Dá-se então a abertura para o jogo entre “efetor” e “efeito”; se ela é marcada por ser um “efetor”, seu resultado se produz como “efeito” de memória, a ser “efetuado” no interior intransmissível de uma memória particular que cria, da memória externa da poesia, do escrito ou lido que tem diante dos olhos ou ouvidos, uma memória interna; não a transformá-la em poesia para qualquer um, mas em poesia para mim. Se o primeiro sentido de memória nos leva a uma concepção próxima à da filologia, embora para

---

<sup>236</sup> ROUBAUD, 1995, p. 99-131, *passim*.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 106-108.

esta o amor do discurso se transforme em “amor da língua”, seu segundo sentido instaura, em contrapelo à associação da memória com o passado histórico, o tempo do “agora”, tão importante para a prática de Roubaud.

Mas, de fato, quais as dimensões desse “agora”? Decerto, ele é o agora da produção de efeito do poema sobre o leitor. Mas ele é também uma estranha simultaneidade daquela memória no presente, no aqui-e-agora do poema. Simultaneidade radical. O uso frequente de dêiticos e temporalizadores ao longo de *Poésie, ménage etc.* (1999) permite entrever a dificuldade contra a qual essa definição luta, pois o “agora” de Roubaud leva a um encerramento no instante de contato do eu com o poema. “[...] a Odisseia, a Canção da flor invertida de Raimbaut d’Orange, a Divina Comédia, o Virgem o vivaz e o belo hoje [S. Mallarmé], a Pequena Cosmogonia de Bolso [R. Queneau], Estado de Anne-Marie d’Albiach são ‘agora’, poemas de agora; assim para cada agora que se apresenta”<sup>239</sup>. Tal posição, uma radicalização da defesa da sincronicidade e do simultaneísmo, leva-o a recusar o comentário, a tradução ou (curiosamente) a modernização ortográfica, como procedimentos que a escamoteiam ou a impedem, em vista dessa defesa da atualidade do poema<sup>240</sup>. Mas será que o ideal de leitor esboçado aqui não se identifica com o poeta? A atitude que se deve ter diante de cada poema é um reflexo da atitude dele, que, diante da página em branco, se põe a compô-lo.

Vê-se logo a contradição em que Roubaud se coloca. A poesia carrega consigo a memória da língua, porém, essa memória só pode ser ativada na imediaticidade de uma leitura que dispensa qualquer mediação (comentário, crítica, paráfrase, tradução, modernização). Essa contradição se concentra na ideia de um poema antigo sem modernização ortográfica. Quando decide transcrever os poetas dos sécs. XVI e XVII, Roubaud opta por manter a grafia e ortografia originais, com todas as variações próprias a um tempo em que era ainda incipiente o conceito de gramática para as línguas maternas ou vulgares (francês, inglês, italiano...). Sem a sistematização gramatical, cada modo de escrever se bifurca em variações dialetais ou apenas discordâncias no que se refere à notação do som. Além disso, a manutenção do francês médio permite notar a pressuposição, da parte do antologista, de que os tempos não se equivalem. Instaura-se, em contraposição ao sistema cíclico do tempo condensado na noção cara aos letrados de *Translatio studii et imperii*, a consciência de que o passado se funda como singularidade a ser mantida, respeitada, estudada<sup>241</sup>. Ao mesmo tempo, a relação com o poema se dá no espectro de um contato sem mediações, o qual funda a concepção de uma radical simultaneidade ou de uma “presentidade” de todos os poemas. Na verdade, o valor se configura

<sup>239</sup> ROUBAUD, 1995, p. 115.

<sup>240</sup> Cf. *loc. cit.*

<sup>241</sup> Sigo aqui a tese de Koselleck em *Futuro passado*, 2006. Ver, especialmente, “‘Modernidade’ – Sobre a semântica dos conceitos de movimento na modernidade” e “O futuro passado dos tempos modernos”.

como valor do poema de se fazer presente aos olhos do leitor, como efeito de leitura. A tensão entre a memória e o agora é esse vetor que dinamiza toda a produção de Jacques Roubaud e constitui seu vetor de temporalização.

Se é preciso que ela se feche em si mesma enquanto experiência estética, de que natureza é essa memória? Sem dúvida, ainda que chegando nessa posição por vias distintas, ela lembra a formulação de Gumbrecht acerca da “presença”, do contato não hermenêutico, imediato, com as obras de arte, de uma perspectiva heideggeriana que insiste em ver, nos fenômenos da arte, objetos inapreensíveis por modelos epistêmicos fundados na primazia de uma busca pelo sentido<sup>242</sup>. Se para Gumbrecht, contudo, a função da recepção é se abrir para a abertura que a experiência estética representa, concebida por ele como “momento de intensidade” ou “experiência vivida”, para Roubaud, ao contrário, pouco afeito à tradição heideggeriana, a tarefa da recepção é desdobrar a totalidade do poema em seus aspectos formais – e, a partir daí, torná-lo uma matriz de formas e sentidos produtivos. Nesse sentido, não se pode deixar de ver outra contradição entre afirmação e prática, na medida em que Roubaud, desvencilhando-se do problema da crítica e da hermenêutica, num movimento pendular que varia de uma recusa explícita a uma adoção contrariada, todavia não deixa de praticar seu discurso, tendo estudado a métrica da poesia francesa e o trovadorismo provençal<sup>243</sup>. Porém, a solução para o impasse surge na abordagem que o poeta francês escolhe tomar para suas investidas críticas: o comentário formal, a investigação muitas vezes quantitativa e abstrata sobre o trabalho da forma nos poemas que estuda. Assim, ele também se esquia do problema do sentido e da historicização, já que a forma pode ser mecanismo de investigação, no momento presente, de uma perspectiva presente, de objetos temporalmente distintos.

#### 4.5.1. The Entrance

*The Entrance*, o primeiro poema da série de Jacques Roubaud, nos permite ver de perto o modo como, por sua vez, a poética do autor elabora o problema da história.

##### *The Entrance*

Nesta entrada da Morte, onde entras, desentra  
 Enreda junto à Morte o senso e a demência  
 Do Sentido da Morte, absentate, enfrenta  
 Com despeito da Morte a constante Constância.  
 À distância da Morte, contenta, remonta

<sup>242</sup> GUMBRECHT, *Produção de presença*, 2010, p. 128-129.

<sup>243</sup> Cf., respectivamente, ROUBAUD, *La vieillesse d'alexandre*, 2000 ; *idem*, *La fleur inverse*, 2009.

Sobre os Montes da Morte, a Lente sua, a senda,  
 Sobe-te rumo à Morte, e a acessa, acentala,  
 Contemplete da Morte o templo, a indecência.  
 Nas ribeiras da Morte a portarte, deporta,  
 Toma em punhos a Morte, ânforas ou comportas,  
 Braviate da Morte, a sem-soca, sem boca.  
 Na Paúra da Morte, esfolate, acorda,  
 No Desfavor da Morte, abaixate, recorda,  
 Do Todo aberta a Morte a ti cobre e te toca.<sup>244</sup>

*À l'entrée de la Mort, où tu entres, désentre,  
 Décentre de la Mort la démence et le sens,  
 Du senti de la Mort t'absente, et te ressent  
 Consente de la Mort la constante constance.  
 Écarté de la Mort, contente-toi, repente  
 Sur la Pente de Mort, de sa Lampe, sa trempe,  
 Rampe-toi vers la Mort, et l'accède, et l'accente,  
 Contemple-toi de Mort l'indécence, le temple.  
 À l'orée de la Mort qui te porte, déporte,  
 Emporte-toi la Mort, amphores ou comportes,  
 Farouche-toi la Mort, la sans-souche, sans bouche.  
 À l'effrai de la Mort, dépêche-toi, dépèle,  
 Au Décri de la Mort, abaisse-toi, rappelle  
 Du Tout frayée la Mort qui te touche, te couche.*

À primeira vista, um cerrado labirinto linguístico. Se mantivermos nossa atenção sobre ele, contudo, talvez avancemos alguns passos. Acaso tivesse que sintetizar minha hipótese de partida, diria que o poema se organiza em quatro momentos sequenciais, cada qual delimitado por uma estrofe, os quartetos e tercetos; a cada um destes, então, corresponderiam atos discursivos específicos.

No primeiro quarteto (vs. 1-4), um primeiro tempo-espço é delimitado pela ideia da “entrada” e, portanto, da soleira ou da porta. Nesse caso, a imagem pode ser metáfora para o nascimento como um sair do caos ou do desconhecido de origem. Ainda nessa perspectiva, o v. 2, “Enreda junto à Morte senso e demência”, ecoando no “ausentar-se” do v. 3 subsequente, pode ter, diante da necessidade da ação vital como começo de uma nova vida (mesmo se tingida pela ironia funesta da “constância constante” da morte), o sentido de experiência a acompanhar toda a cronologia dos seres. Em suma, a entrada na vida é tão necessária quanto é infrutuosa, já que não pode escapar à morte. Mas a obviedade antropológica desse “sentido” do quarteto também dá lugar a uma representação do gesto próprio do poema. Pois, no v. 2, a imagem do

<sup>244</sup> Na tradução, o uso misto dos pronomes (o imperativo seguindo as formas da terceira pessoa, associado ao uso dos pronomes oblíquos e reflexivos de segunda) se deve a uma tentativa de manter o jogo sonoro do original. Seria difícil mantê-lo usando somente as conjugações da segunda pessoa.

“enredamento” (numa primeira tradução, “descentramento”), envolvendo tanto a loucura, como despropósito, quanto a clareza, como finalidade e sentido, permite entrever ao mesmo tempo a linguagem e o método do poema. Enredada ou descentrada, a linguagem o é por se disseminar e se expandir por muitos modos, dicções, temas e técnicas poéticas. Já o tema é descentrado na medida em que, impessoalizado, é tratado por uma distância que só será recuperada ao final, no último terceto, quando sujeito e morte se reencontram.

Seguindo o paralelo cronológico, no segundo quarteto (vs. 5-8), a imagem principal trabalhada é a da distância, por sua vez se modulando numa desigualdade de níveis entre o sujeito a quem se endereça o poema – o qual, estando num espaço inferior, deve transpô-la, cumprir o trajeto e subir o aclive – até a “Morte” a se encontrar presumivelmente no fim. Sem dúvida, a imagem do declive ou rampa favorece aqui a leitura cronológica; ela parece resumir a ideia de que, avançando em anos, seja inevitável ao sujeito fazer esse percurso e cada vez mais aproximar-se do “templo” de Morte, em paralelo a uma necessidade de trabalho sobre si que requer tanto a contemplação exterior, que pressupõe atitude desconectada, desligada do real, quanto o autocontentamento (*contente-toi*). Ao mesmo tempo, o ponto de partida do percurso é a distância, provavelmente a de uma observação. Quer dizer, a morte como objeto a ser analisado.

No primeiro terceto (v. 9-11), por sua vez, perto mas ainda não incluída na circunscrição da morte, assim como a orla de um campo é seu limite, a lida do sujeito com ela deve ser guiada, entretanto, por uma proximidade maior, construída no poema por uma similaridade sonora (paronomásia) e morfológica difícil de se manter entre os verbos *porter* (carregar, suster), *déporter* (no sentido dicionarizado de deportar ou enviar para um campo de concentração, mas, nesse contexto, também como carregar para fora) e *emporter* (levar consigo saindo de algum lugar). A morte, quem carrega (*porte*) e descarrega (*déporte*) ao mesmo tempo o sujeito, faz com que ele deva aprender a levá-la consigo (“*s'emporter*”). A complexidade vivencial do tema se manifesta então pelo processo de derivação verbal por afixação, alterando o sentido ao mesmo tempo em que se mantém um mesmo radical. Interessante notar ainda como, na figuração que aqui se fabrica da morte como “sem boca” e “sem toco” (ou, em sentido figurado, “sem origem”), ela pode muito bem lembrar aquelas pinturas de danças macabras que marcaram o fim da Idade Média e a Renascença, sempre com suas bocarras escancaradas, figurando uma espécie de qualidade onívora unida ao macabro da decomposição.

Por fim, no último terceto (v. 12-14), dá-se a junção final entre o sujeito a quem o poema se endereça e a “Morte”, que, tendo aberto todos os caminhos, chega até ele e transforma toda a cena do poema: se antes era o sujeito quem se movia entre os espaços, agora é a morte que o cobre e o imobiliza, numa imagem que claramente remete ao enterro, à tumba, ao velório.

Esquemáticamente, pode-se dizer então que a juventude, a meia-idade, a velhice e a morte são representadas nesse soneto, e a todas elas liga a morte, denominador comum da experiência humana enquanto atitude diante do mundo e consigo mesmo. Em simultâneo, essas hipotéticas idades da vida expressas no poema podem ser lidas como posicionamentos discursivos do sujeito poético diante do tema. Tem-se a entrada inusitada, a observação distante, a proximidade inquisidora, o acobertamento vivencial.

Entretanto, neste fecho o poema se joga das alturas de seu tom elevado, com seu “cai fora” ou “vaza” (*dépèche-toi*), expressão cotidiana em francês que acaba reforçando a banalidade da cena e instalando uma gota de corrosão no seu discurso. Pelo modo disparatado como esses atos enunciativos, girando numa espécie de inutilidade constitutiva, acabam todos dando no mesmo, aquele descentramento e enredamento do segundo verso fora completo. Na verdade, a corrosão já o contaminara e o leitor não a vira.

Apesar disso, seu movimento geral configura uma lenta progressão de movimentos com relação à experiência da morte, que desenha aquela linha sequencial cronológica que eu havia mencionado. A morte é essa espécie de fita de Moebius que está tanto no fim quanto no começo do poema, dando-lhe assim um aspecto circular e reiterativo. A estrutura, ao mesmo tempo distinta e intrincadamente interconectada, ganha uma intensificação especial por meio do modo como cada palavra se liga com outras produzindo um efeito encantatório, disseminado por toda uma rede de sons em “en” [ã] e outras vogais nasalizadas, além das consoantes, como o ‘s’ fricativo, o ‘t’ oclusivo, entre outras.

Do ponto de vista verbal, a estranheza do poema também espanta. Todo ele é construído por uma série de imperativos, alguns reconhecíveis (*décentre, contente, contemple, emporte, rappelle, abaisse-toi, dépèche-toi*), outros estranhos para o leitor francês (*t’absente, te ressent, repente, accente, deporte, farouche, dépèle*). A isso ainda se acrescenta uma série de verbos complementados por uma forma pronominal ou reflexiva que a princípio eles não aceitariam, como *rampe-toi, contente-toi, contemple-toi, emporte-toi*, – e o mais estranho, *farouche-toi*, adjetivo transformado em verbo. Encontra-se aqui a “criação verbal” que caracteriza a poesia de Roubaud<sup>245</sup>. Sua furiosa engenharia poética inventa uma mistura de formas verbais vindas do francês antigo ou médio com outras formas correntes. O processo da criação de palavras se mistura à pesquisa histórica, resultando num movimento enérgico de afixações de cunho arcaizante, frequentemente em raízes verbais comuns, que resulta em certo efeito de linguagem passadista na qual sobressai a correspondência sonora dos fonemas<sup>246</sup>.

<sup>245</sup> Ver MONTÉMONT, 2004, p. 165-188.

<sup>246</sup> Sobre os processos de criação de palavras, ver a tipologia em *idem, op. cit.*, p. 175-184.

Além disso, esse sujeito do poema dá ordens a um “tu” – e as dá reforçando um aspecto reflexivo delas, muitas vezes criando regências diretas e, ao mesmo tempo, pronominais, por exemplo nos v. 8, 10 e 11. Essa estranheza é um piscar de olhos para o leitor, numa referência sutil à tradição poética francesa, e intensifica a infiltração de um humor mórbido, já percebida na coloquialidade derrisória destoante do seu registro elevado.

O lance de Jacques Roubaud aqui é tornar o poema um *trompe-l’oeil* do anacronismo, ao criar uma junção de tempos históricos e alusões *savantes* – e, assim, apontar para uma tradição. Nesses aspectos formais, no uso constante do tom exortativo, na exploração do tema da morte, essa série traz à memória a poesia religiosa devocional francesa do século XVI<sup>247</sup>. Para esta tradição, é muito importante e explorada a tópica do *memento mori*, da figuração premeditada da morte aos modos das antigas tradições da filosofia helenística ou do cristianismo primitivo<sup>248</sup>. Além disso, ela investe bastante em todos esses recursos retóricos de assonância, aliteração e paronomásia. Mesmo para o ritmo entrecortado, soluçante do poema, assim como para sua ênfase na divisão dos alexandrinos (neste caso, binária e simétrica), podem ser encontrados exemplos pregressos. Veja-se esse poema de Jean du Clicquet de Flammermont (?), *Tres-docte Sur surgeon de sapience*, em que os primeiros quartetos amplificam sonoramente o nome daquele desconhecido a quem esse encômio é endereçado:

*Tres-docte Sur surgeon de sapience,  
Sur et cruel aux corporels accors,  
Quelle fureur, quels rageatres dehors,  
Ravagens l’homme au gouffre d’ignorance ?  
Il peine, ahanne, il se darde, se lance  
Au sein des eaux, et tranchant de Mavors,  
Brule, halette aux miseres du corps,  
Qui laisse aux vers sa meilleure sustance.  
[...]<sup>249</sup>*

*Sur* é a palavra que, como uma matriz, imprime muitas outras ao longo do poema, seja por uso homofônico com mudança de sentido (antanaclase), como no v. 2, seja por paronomásia: *surgeon*, *sapience*, *cruel*, *sustance*. Sobretudo em seu segundo quarteto, vê-se esse ritmo entrecortado que também caracteriza o soneto de Roubaud e que pode ser encontrado em poemas de E. Jodelle e J. de Sponde<sup>250</sup>. Outro caso muito relevante para se notar essa

<sup>247</sup> Sobre a invectiva ou exortação, cf. CAVE, 1969, p. 167 e 168-169.

<sup>248</sup> Cf. capítulo *Meditar a meditação*.

<sup>249</sup> FLAMMERMONT, Jean du Clicquet de. *Sonets jettez en avant-propos*. Roubaud, J. (org.). Aos interessados, vale a leitura dos últimos tercetos, sobretudo pela extraordinária imagem do “abril recostado, deitado, esticado”: « Mais de l’esprit image et sainte histoire/ De l’Eternel, augustement forgé/ Pour vivre heureux dans le sein de la gloire/ De manne et vin, par l’avril alongé,/ Ne s’en reveille, et diriés as memoire/ En Acheron avoir les sens plongé. »

<sup>250</sup> BOASE, 1949; CAVE, 1969.



incorporação estilística é o de um soneto de Abraham de Vermeil que trata da noção cristã de pecado e redenção, indo do pecado original até a cruz de Cristo. Nos últimos tercetos, lemos:

[...]  
*Le Ciel nous chasse à force*  
*Par l'écrit de divorce*  
*A la terre donné.*  
 La terre l'homme aterre,  
 L'enfer à mort l'enferre,  
*La Croix le tient gein*<sup>251</sup>.

[Algo como:

Céu nos caça do ócio,  
 Ao pedir um divórcio  
 Desta terra a nós dada.  
 Homem a terra aterra  
 Na morte o inferno o encerra  
 A Cruz os joelhos ata.]

O último terceto, além de ser uma invenção poética fora do comum, exemplifica esse método de desfiar as palavras das palavras, esse gosto do entrelaçamento sonoro e visual em Roubaud. Não espanta, então, que encontremos esse mesmo par paronomástico *terre-aterre* no soneto de número III, *The Division*, da série.

Mas isso a que eu dei o nome de entrelaçamento cria mais que uma paronomásia localizada, como em Vermeil. Trata-se de toda a tessitura do poema, como que encantada por alguns sons reiterativos, que parece ela toda, ao fim, rimar. Nesse sentido, pode-se aproximá-lo também de certas técnicas dos antepassados dos poetas religiosos, os *Grands Rhétoriciens*, tal como fez Véronique Montémont<sup>252</sup>. De fato, trata-se daquela dimensão do jogo que P. Zumthor tanto enfatiza no seu estudo sobre esses poetas<sup>253</sup>. Na *Lamentation de la mère de Quentin*, de Jean Molinet, encontra-se um exemplo do uso das chamadas “rithmes couronnées”<sup>254</sup>, rimas coroadas, que são uma espécie de uso localizado desse procedimento:

*Pour deuil qui me remort, mort,*  
*Vien avant, pulente lente,*  
*Donne mon desconfort, fort,*  
*En ceste présente sente,*  
*Joye qui s'absente sente,*  
*Ton dart et perde son son,*  
*Amour, me régente gente,*

<sup>251</sup> VERMEIL, Abraham *apud* ROUBAUD, J. (org.). *Soleil du soleil*. Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe. (Eu destaque).

<sup>252</sup> MONTEMONT, 2004, p. 33-34.

<sup>253</sup> ZUMTHOR, 1978.

<sup>254</sup> FABRI, Pierre. p. 45-46.

*Et estaint son charbon bon.*<sup>255</sup>

[Apenas uma aproximação:

No luto que me remorde, morte / Vem a frente, purulenta lenta / Dá-me meu desconforto forte /  
Nesta presente senda (Onde acenda a senda) / Alegria se se ausente sente / Teu dardo e perde seu som /  
Amor, me rege (?) / E apaga meu carvão bom].

Um dos grandes representantes da corrente da poesia devocional é o poeta Jean de Sponde (1557-1595), durante muito tempo esquecido pela historiografia e só recuperado pelos trabalhos do erudito inglês Alan de Boase, em 1939. Chamo a atenção para um poema seu, o primeiro de uma série de doze, cujo tema também é a morte:

Mortais, que dos mortais usurpam sua vida,  
Vida que ainda morre na cova do Corpo,  
Vocês mais acumulam tesouros, tesouros  
De quem pagou com a morte a vida e sua dívida:  
Vocês, de mortos vendo a morte revivida,  
Só possuem por casa as casas dos mortos,  
E da morte contudo não sentem remorso,  
Donde vem que o lembrar o seu lembrar olvida?  
Será que a vida sua amando seus dulçores,  
Se recuse a pensar da morte os seus horrores,  
E não possa ansiar por uma ânsia invertida?  
Mortais, todos inculpam, e desculpo a sorte  
Da deslembração tua. Deslembrar a morte  
Mostra-lhes o lembrar de uma eterna vida.

*Mortels, qui des mortels avez pris vostre vie,  
Vie qui meurt encor dans le tombeau du Corps,  
Vous qui rammoncelez vos thresors, des thresors  
De ceux dont par la mort la vie fust ravie :  
Vous qui voyant de morts leur mort entresuyvie  
N'avez point de maisons que les maisons des morts,  
Et ne sentez pourtant de la mort un remors,  
D'où vient qu'au souvenir son souvenir s'oublie ?  
Est-ce que vostre vie adorant ses douceurs  
Deteste de penser de la mort les horreurs,  
Et ne puisse envier une contraire envie ?  
Mortels, chacun accuse, & j'excuse le tort  
Qu'on forge en vostre oubli. Un oubli d'une mort  
Vous monstre un souvenir d'une eternelle vie.*

<sup>255</sup> Jean Molinet *apud* ZUMTHOR, Paul (org.). Anthologie des grands rhétoriciens. p. 112.

Segundo a leitura que deles faz Mario Richter (1974), em seu quadro geral os sonetos constituem um poema único, marcado por uma bipartição tematizada na distinção entre as esferas da Carne e do Espírito. Ainda que o primeiro destoe um pouco da tradição mais ampla do *memento mori*, em geral, e até da sequência da série, já que o que está em questão nele é a defesa de uma propensão universal instintiva para a salvação (Deslembrar uma morte/ Mostra-lhes o lembrar de uma eterna vida)<sup>256</sup> – seu tom de caráter didático e exortativo, ou ainda seu “estilo falado”<sup>257</sup> associam-no ao poema de Roubaud. Nesse sentido, a “voz do pregador”<sup>258</sup>, tal como detectada por Cave nos poemas de Sponde, se caracteriza por aquele tipo de exortação que marca o gênero dos sermões, nos quais o locutor comumente exorta seus auditores a tomarem certa atitude no sentido de se aperfeiçoar numa arte do bem viver determinada (no caso desses poemas religiosos, baseada na doutrina de cada corrente de crença). As interjeições, o uso do imperativo, as antíteses opondo modos de vida distintos, o uso de imagens e descrições com objetivo passional costumam marcar o estilo desses discursos.

No poema de J. Roubaud também se percebe, como se viu, uma voz vinda do exterior que empilha exortações. Também se pode pensar o mesmo do soneto de número XVIII, em que as aspas recobrem um discurso direto. Em ambos os casos, o princípio da duplicação dramática parece estar em jogo aí – sobretudo sob o modo dessa espécie de monólogo privado que se representa, tornado agora público pelo poema. No caso de “*The Entrance*”, mais especificamente, essa representação adquire a forma da meditação clássica como diálogo interior de um sujeito que deve, então, se acostumar com os passos da morte ou, para usar a expressão habitual, “dançar conforme a música”. Entretanto, que os conselhos sejam, como se viu, um tanto disparatados só revela a fenda que se abriu entre a concepção do mundo clássica e a moderna.

Acrescentem-se a esse elenco de ligações com a memória da meditação dois outros componentes formais: todo o eco sonoro do poema, construído em torno das rimas paronomásticas com “*vie*” e “*mort*” e dos sons *-or*, *-om*, *-on* constituem um tipo de processo composicional semelhante; além disso, a palavra morte – e derivadas – estando enfatizada no acento principal de cada primeiro hemistíquio dos alexandrinos (v. 1, 4 e 5), torna-se, no poema de Roubaud, já como *contrainte* ou restrição formal, acento principal na cesura de todos os versos. Parece-me então que, ainda sem haver alusão direta – como é o caso de outros poemas da série – há uma incorporação formal e temática deste sujeito poético que fala nos sonetos de Sponde, ainda que desviada, reformulada, alterada para os fins de Roubaud. Pois, de fato, só lhe interessa a poesia religiosa como matéria para reelaborar o *memento mori*, a figuração da morte

---

<sup>256</sup> Cf. RICHTER, 1974, p. 409.

<sup>257</sup> Cf. BOASE, Alan, 1949, p. 105-106.

<sup>258</sup> Cf. CAVE, Terence, 1969, p. 171-183.

e a tradição da elegia em seus sonetos. Se o argumento principal dos poemas de Sponde desenvolve a concepção tradicional cristã da morte como passagem para uma vida eterna, em Roubaud, ao contrário, há aquele aspecto reiterativo e múltiplo da morte que nos faz vê-la como uma “solipsista Morte”, como dirá o soneto X da série. Além do mais, a retomada é como erro, como língua estranha, engenhosa e corrosiva, a apontar a insuficiência da inspiração religiosa na modernidade.

Se voltarmos mais uma vez nossa atenção ao tratado meditativo de J. Hall, podemos ver como o bispo inglês descreve o primeiro passo ou lugar lógico de sua meditação a que corresponde esse poema. A respeito dessa entrada (*The Entrance*) na meditação, ele afirma:

[...] Contudo ainda há outra [entrada], mais particular e própria, na qual a mente, recordando a si mesma, escolhe aquele tema ou assunto sobre o qual presentemente se aplicará, assentando-se sobre aquilo que havia escolhido; o que é feito por uma inquirição interior feita dentro de nosso coração, do que tanto pensamos quanto devemos pensar a respeito, rejeitando o que é pouco aconselhável e inaproveitável. Em ambos os quais a alma, como alguma nobre águia, ignora corvos e cotovias, e outras aves inúteis do tipo que cruzem seu caminho, e para diante de um galináceo [*fowl*] de valor, que valha o seu voo [...] (Hall, 1837, p 60)<sup>259</sup>

Na passagem, Hall descreve com detalhes qual deve ser a atitude daquele que medita quanto à preparação, à entrada no processo do meditar; nela inclui-se a escolha do tema ou assunto sobre o qual se estenderá a meditação, que deve ser encontrado a partir de uma investigação interior. Portanto, é a interioridade mesma de quem medita que está em jogo ali; no campo das representações mentais já presentes é que o sujeito deve selecionar seu tema. Além disso, o trabalho que se requer não se resume simplesmente a escolher o que deve ou não ser tratado, em termos de assunto, mas sobretudo ao modo como se vai tratá-lo. O processo de seleção opera, portanto, em dois níveis: num primeiro, é seleção do assunto da meditação dentro da variedade possível de assuntos – escolha que já é, contudo, argutamente regulada pelo próprio tipo de meditação que se propõe aqui ao leitor, a das coisas divinas; num segundo nível, a seleção opera enquanto triagem ou filtragem das representações, entre aquelas que já estão presentes no campo do imaginário do crente, aquelas que se deveria ter em mente do ponto de vista do dogma da religião e, por fim, aquelas “pouco aconselháveis ou inaproveitáveis”, as representações que vem perturbar ou estragar o fluxo mesmo da meditação.

---

<sup>259</sup> No original: “Such is the common entrance into this work. There is another yet more particular and proper, wherein the mind, recollecting itself, maketh choice of that theme or matter whereupon it will bestow itself for the present, settling itself on that which it hath chosen; which is done by an inward inquisition made into our heart of what we both do and should think upon, rejecting what is unexpedient and unprofitable. In both which the soul, like unto some noble hawk, lets pass the crows and larks, and such othe worthless birds that cross her way, and stoopeth upon a fowl of price, worthy of her flight (...).”

Sem dúvida, como é corrente nos textos que tratam do tema, tem-se aí uma longa corrente histórica que, com suas múltiplas variações, interposições e conflitos, ainda se liga, no entanto, a formulações das escolas helenísticas ou tardo greco-romanas, em particular ao estoicismo. Desse modo, a formulação de Hall pode trazer à mente do leitor esta outra, em que Foucault comenta e enumera algumas técnicas próprias à formulação da “cultura de si” característica daquele tempo:

[se acrescenta ainda] um trabalho do pensamento sobre si mesmo; ele deverá ser mais do que um teste destinado a medir aquilo de que se é capaz; ele ainda deverá ser outra coisa que não a estimativa de um erro com relação às regras de conduta; ele deve ter a forma de *uma filtragem permanente das representações: examiná-las, controlá-las, separá-las* (FOUCAULT, 1984, p. 87. Eu destaco).

Veja-se, por exemplo, este trecho de “Para si mesmo” [conhecido como “Meditações” ou “Pensamentos”] de Marco Aurélio (1962), no qual ele desenvolve uma espécie de prova de valoração moral das representações, baseada na interrogação a si próprio, no diálogo consigo mesmo, cujo objetivo é afastar aquelas ligadas a vícios como a inveja, a volúpia, a ira e outros:

É preciso então afastar o que é vão e à toa na série imaginativa [a tradução em francês prefere: *dans la suite de tes représentations*], sobretudo o que é fútil e maldoso, e se botar a imaginar só aquilo que, se alguém perguntasse de repente, "o que está pensando?", você responderia de pronto e com parrésia "isso", ou "aquilo"; e daí ficaria claro que tudo é simples e benévolo e digno de um ser social e desinteressado por imaginações prazenteiras ou luxuriosas, ou por uma rivalidade qualquer, ou inveja e desconfiança, ou por qualquer outra coisa que faria você corar ao expor o que tem na cabeça (III, 4)<sup>260</sup>.

Caso retornemos agora ao poema de Roubaud, veremos como há ali uma encenação do ato meditativo figurada por meio de uma espécie de dramatização ou endereçamento. É o diálogo entre um “eu” (implícito) e um “tu” (referenciado, mas inespecífico). Pode-se dizer, então, que a relação entre sujeito e colutor, entre o “eu” que dá os conselhos e o “tu” que os recebe, pode ser tanto a dramatização do diálogo do “eu” para consigo mesmo, desdobrado num “tu”, quanto a relação de um “eu” para com um “tu” outro, que também percorrerá a mesma via (neste último caso, o poema não deixa de dirigir-se ao leitor). A entrada funciona, portanto, como filtragem de representações a partir da interioridade, mas somente na medida em que esta interioridade está enunciada de um modo exteriorizado. O discurso se distancia do eu e se aproxima do geral, do “tu” que é metonímia, ao mesmo tempo, do “eu” particular a quem se enumeram os conselhos e do “todo mundo” a quem eles podem se endereçar.

Mas qual “filtragem de representações” ele sugere? Diante do solipsismo da morte ali representado, não há saída possível diante da morte ou possibilidade de transfiguração ou transcendência. A experiência do morrer é um ato intransitivo, fechado num circuito sem saída

---

<sup>260</sup> Agradeço ao Guilherme Gontijo Flores por gentilmente ter cedido a sua tradução de Marco Aurélio, ainda no prelo.

e sem sentido. Organiza uma série de preceitos e ordens que são, no limite, disparatados – mas que nada fazem senão evidenciar a sua fatalidade, ao lado do eco de sua presença multiplicando-se na cesura de todos os alexandrinos. Por sua construção em imperativos trata-se, contudo, de emular a linguagem dos manuais e construir a ilusão de um receituário fatalista *prêt-à-porter*, mas manual fadado ao fracasso.

Não deixa de ser verdade, então, que a dramatização é também uma máscara, aqui entendida como modo pelo qual o “eu” afasta do centro do poema a sua interioridade. É por meio dela que esta representação se dá a ver, mas por ordens opacas, disparatadas, estranhas. A filtragem das representações que Hall preconizava redundava num desenho geral baseado nesse consentir a morte, nesse conviver com ela, sempre a partir de uma perspectiva de ambivalência entre a vontade da fuga e a necessidade da aceitação, radicalmente distinto do preconizado pelos tratados de meditação cristãos. Ambas as tradições são levadas ao limite, seja pela exuberância excessiva de uma imitação técnica, seja pelo *détournement* da meditação até o ponto do vazio. No fim, é só a morte que está, para dizer como Montaigne, “continuamente na boca”; e é impossível cair fora. Todos os outros sonetos da sequência vão se debruçar sobre o paradoxo desse solipsismo, iluminando-o a cada vez sob um aspecto particular e às vezes com mais intensidade estética.

No que se refere à elaboração do tema dos exercícios espirituais pelo poema, se levamos em conta seu caráter de elaboração do discurso sobre a morte que vem a seguir, trata-se de um instante privilegiado para se pensar a sua meditação. Apesar de ela se dar como distância do sujeito quanto ao seu objeto, numa atitude de descentramento da língua e do *topos*, a gota corrosiva que acidifica todo o discurso, aquele pedaço de língua falada, põe a questão de pernas pro ar. Também aqui a distância do poema, propriamente falando, é com o exercício espiritual, tratado com uma certa ironia séria só revelada ao retirar-se a máscara da linguagem arcaica e ver, no rosto da enunciação, o esgar de um sorriso amarelo. Entretanto, o modo abrupto como o registro oral e “baixo” aparece também não o desestabiliza? Não há uma discordância brusca entre registro elevado e registro baixo que o torna, como objeto, um tanto esburacado e frágil?

#### 4.5.2. The Testimonies

Dentre os poetas devocionais, Jean du Clicquet de Flammermont (?) é um caso interessante. Primeiro, porque uma apresentação sua teria de ser uma não apresentação. Se não há sequer indícios de sua existência em muitos dos materiais especializados sobre o assunto, como o livro de Terence Cave ou a antologia de Jean Rousset, que dizer então de informações

acerca de sua vida. Mesmo Roubaud, responsável por trazê-lo a lume, confessa saber “muito pouca coisa de Flammermont”<sup>261</sup>, a não ser que aparentemente nascera picardo<sup>262</sup> e participara dos círculos da Contrarreforma em Douai<sup>263</sup> (núcleo importante para o desenvolvimento da poesia religiosa francesa, como destaca T. Cave<sup>264</sup>). Tampouco há traços de obras publicadas, à exceção do manuscrito que J. Roubaud pôde folhear no anexo da *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), a *Bibliothèque de l’Arsenal*, intitulado *Lion de Judas* (1601) – volume que, aliás, ainda não se encontra digitalizado no âmbito do projeto *Gallica*. O único modo de consultá-lo ainda é presencial. Veem-se, então, todas as dificuldades que o estudo de um autor como esse levanta, sobretudo quando estamos na periferia do mundo desenvolvido. Tudo que possa dizer sobre ele é hipotético e provisório, baseado num contato parcial com seu texto, que se resume aos sonetos coligidos por Roubaud em sua extensa pesquisa.

A poética desse esquecido é marcada por uma religiosidade fervorosa e uma violência verbal acusatória, disseminada ao longo de muitos sonetos que insistem na denúncia da descrença própria ao seu tempo disseminada na figura dos homens incrédulos, na deploração moral do século e no *topos* da bestialidade humana, quer dizer, da crescente indistinção entre homem e animal. Muitas vezes também, nota-se o desenvolvimento da tradicional imagem do Juízo Final com o intuito de insuflar nas consciências o dever moral da santidade. Além disso, a divisão valorativa entre alma e corpo de uma perspectiva cristã – em que a alma é lugar da salvação e da eternidade e o corpo, a carcaça dos pecados – é também argumento de alguns desses poemas. Como em J. de Sponde, a frequente perguntação, no mais das vezes de função enfática, é uma constante, assim como muitos recursos que tendem a acentuar esse aspecto imprecatório dos poemas, como exclamações, interjeições, ou o uso de imagens concretas ligadas a um imaginário por vezes marcadamente violento. Certamente, um dos aspectos que chamou a atenção de J. Roubaud é seu caráter formal, incluindo anagramas, o uso constante de recursos fônicos e rimas inesperadas.

O diálogo entre o velho poeta católico e o oulipiano se concentra na paródia e reescrita que Roubaud faz do primeiro soneto de Flammermont. Enquanto este se esmera em uma descrição do Deus que aguarda em julgamento a massa de incrédulos que ele condena, o outro, subvertendo a posição deísta do soneto fonte, direciona o seu a uma interrogação do problema da crença e descrença em seu nexos com a morte. Apresento lado a lado os dois poemas:

---

<sup>261</sup> ROUBAUD, p. 284.

<sup>262</sup> ROUBAUD (org.), *Sonnets jettez en avant propos*, p. 3.

<sup>263</sup> ROUBAUD, p. 284.

<sup>264</sup> 1969, p. 13-15.

*Les fidelles pour juge ont le Dieu des vengeances  
 Qui passe le soleil en claire pureté,  
 C'est un lion cruel en dure cruauté,  
 Un Caucase immobile en ses roides sentences.*

*Dous pasteur de mon ame a qui les consciences  
 Déchargent le fardeau de leur iniquité,  
 Quel forcenement fol d'aveugle impiété,  
 Que ce thesauriser si horribles offenses ?*

*Dans nos cœurs ne respire un seul bluet de foy,  
 Ha s'il en respiroit ! pour croire que ce roy  
 Paiat un seul mesus de la goutte derniere*

*De son sang precieux, qu'aux enfers les pechés  
 Bruleront a toujours, nous languirions sechés  
 A guise de sions soufflés d'une sorciere.*

(Jean du Clicquet de Flammermont)<sup>265</sup>

*Les Étoiles pour Juge ont le Dieu des Lumières  
 Qui passe le Soleil en dure pureté,  
 C'est un Principe cruel en claire cruauté,  
 Un Témoin immobile en ses rouges ellipses.*

*Haut porteur de la foudre en qui ces lumineaires,  
 Déchargent le froid lourd de leurs impuretés  
 Quel fou forcènement d'Aveugle illimité,  
 Te fait thésauriser la Mort en tes Abysses.*

*Dans mon cœur je n'abrite un seul fétu de foi  
 En tes démonstrations ! Ah ! si j'étais par toi  
 Imbibé de croyance à l'antique manière,*

*M'aurais-tu soulagé, Fiction du Firmament ?  
 Ou laissé m'épuiser de Sisyphe tourment  
 Au creux de ton sillon soufflé d'une sorcière ?*

(Jacques Roubaud)<sup>266</sup>

[Uma tradução literal do poema de Flammermont seria:

Os fiéis por Juiz têm o Deus das Vinganças / Que ultrapassa o sol em clara pureza, / É um leão cruel em dura crueza, / Um Cáucaso imóvel em suas rotas sentenças. //

Doce pastor de minha alma em quem as consciências / Descarregam o fardo de sua iniquidade / Qual louco alucinar de cega impiedade / Este tesaurizar tão horríveis ofensas. //

Em nosso peito não respira uma só centáurea de fé / Ah se respirasse! para crer que esse rei / pagasse uma só [parte?] da última gota //

De seu sangue precioso, que nos infernos os pecados / Queimarão para sempre, nos quedaríamos secos / À falta de talos por bruxa soprados.]

Logo à primeira leitura, percebe-se que o diálogo se dá por repetição e variação – num método de apropriação frequente no autor. Por vezes, a reiteração é quase literal, variando um termo ou a sua ordem; em outras, os versos já se descolam um do outro, e fonte e paródia se

<sup>265</sup> *Apud* ROUBAUD, 1990, p. 284.

<sup>266</sup> ROUBAUD, 1999, p. 158.



apartam, como é o caso indo do v. 11 ao 13. Há ainda uma pequena alteração na estrutura do soneto: enquanto, em Flammermont, as rimas se organizam em *abba abba*, em Roubaud elas se complexificam em *abbc abbc'* (*c'* indica uma rima soante não completa), embora as dos tercetos se mantenham iguais. Contudo, logo se vê que o argumento do poema setecentista é totalmente reapropriado e desviado de sua elaboração original. No primeiro quarteto, Flammermont nos fornece uma descrição metafórica da moral de seu Deus. A oposição tradicional entre um Deus de amor – *grosso modo* o de alguns evangelhos, como o de Matheus – e um Deus de justiça – *grosso modo* sobretudo o veterotestamentário, de Jó, do Apocalipse de João – persiste aqui, e o autor se inclina a este último. Impassível como uma montanha e mais claro e puro do que o próprio Sol, trata-se de criatura formidável. Mas também medonha. A metáfora do leão, com sua crueza característica, já está presente na fonte bíblica, como em Jó 4,10-11. Como *exemplum*, é uma ampliação dos atributos já contidos no “Deus das vinganças”, sujeito capaz de uma justiça implacável, que deve inspirar temor no crente (aliás, o Salmo 94 explora esse tema longamente).

Por sua vez, Roubaud naturaliza as imagens, e, se um Deus é mencionado no primeiro verso, trata-se de metáfora para outro referente, embora enigmático. As entidades com as quais essa espécie de emblema é montada se alteram: ainda o Sol, a que agora se liga o atributo de “dura pureza”, conotando certo fundamento inflexível; o “princípio”, associado a certa crueldade; a “testemunha”, indicando aquela mesma impassividade e solidez estrutural. Impassível, resultado de princípios cruéis e inflexíveis, esse “Deus das luzes” parece indicar alguma espécie de substância cósmica que ultrapassa a realidade dos astros, interpretação que pode ser reforçada pela menção às “vermelhas elipses” indicando suas órbitas. Se cabe propriamente a um astrofísico tentar discernir, sob essa descrição, sua referência, ao leitor basta notar que os versos sondam os enigmas complexos das galáxias, apontando para um referente tão impreciso quanto originário e inflexível. Espécie de princípio ordenador, cuja energia vital se espalha para todos os “luminares”, os astros, ele constitui esse “Cego ilimitado” que mesmo hoje ainda abisma o homem. Nesse sentido, a entidade específica do Deus concebido ao modo cristão é transformada por ele nesse princípio universal, que antropologicamente sempre suscitou, e continua a suscitar, inquietude, angústia. Retornando àquela velha pergunta sobre o *cosmos* e a *phýsis* (natureza) que antecederia à resposta cristã, Roubaud opõe aquele enigma esfíngico a esta “Ficção do Firmamento”. Em síntese, é a disputa entre crença e ausência de crença o tema de Roubaud.

A imagem do fundo do mar, com suas camadas abissais (*abysses*), é a figuração do caráter insondável desse ser-princípio a quem o sujeito poético interroga. O motivo do conflito é a razão que leva à variedade dos modos de morrer, como diz num outro poema, à “sangria de sangue”, centrada no neologismo “tesaurizar” já presente no poema de Flammermont, se bem que, neste

caso, ligado à área semântica do pecado. Vindo da forma grega *θησαυρός*, posteriormente latina *thesaurus*, a palavra significa propriamente “tesouro”, tanto o conteúdo de um tesouro quanto o lugar em que ele pode ser guardado; e, em sentido figurado, “depósito” ou uma quantidade grande ou “infinidade de” objetos<sup>267</sup>. Por sua vez, o verbo *thesaurizo* significa, naturalmente, amearhar uma certa quantidade de tesouros<sup>268</sup>. O empréstimo latino indica, então, essa coleção infinita de mortes para a qual o indivíduo espantado não encontra respostas. E, ao mesmo tempo, num procedimento típico de Roubaud, indica a própria estrutura da série, na medida em que todos esses sonetos são, de um modo ou de outro, um “tesaurizar” do fenômeno da morte, ao explorá-lo de vários pontos de vista distintos.

O conflito entre crença e descrença se ilustra pela bifurcação dos possíveis efeitos de ver na “Ficção do Firmamento” um Deus de fato, semelhante ao cristão. Um dos caminhos que se abre é a possibilidade de consolação numa eventual crença tão fervorosa como a antiga, melhor dizendo, como a de Flammermont – no que constitui um comentário de soslaio a sua poética, carregado de alguma mordacidade. Pois o soneto fonte, em seus tercetos finais, investe contra os ímpios lembrando-lhes a consequência de seus pecados e suas ofensas: queimar para sempre nos infernos. Ele diz: caso Deus decidisse dar a paga de tantas ofensas e tanta impiedade, dos maus costumes de nosso tempo, nós “quedaríamos secos/ na falta de ramos soprados de uma bruxa”. Em vista de tercetos tão “vingativos”, soa uma antífrase falar em algum tipo de consolação. O outro caminho dos últimos versos de Roubaud seria a experiência de um tormento sisífico naquele, agora subvertido, “vazio de vinco por bruxa soprado”, cujo possível referente são as penas do sempiterno inferno de Flammermont. Mas veja-se a inversão: enquanto, no poeta do s. 17, a imagem da bruxa traz à tona todo um imaginário ligado às práticas satânicas, em Roubaud ela é uma expressão do mundo mítico a que pertence Deus mesmo, como “Ficção do Firmamento”.

Em todo caso, se o leitor sai do poema sem encontrar respostas para a questão, ele não deixa de notar todo o trabalho com a memória da poesia que se tem aí. Nesse caso, é interessante lembrar a definição que o bispo Hall dera a esse passo lógico da meditação: o “Testemunho”, para ele, era o momento de “retomar quaisquer testemunhos significativos da Escritura concernindo [o] tema, [que] devem aptamente concluir esta parte de nossa meditação: da Escritura; pois que nesses assuntos de Deus nada à exceção da autoridade divina pode demandar concordância, e apaziguar a consciência”<sup>269</sup>. Conquanto ele restrinja sua referência às Escrituras, Roubaud toma esse ponto, com razão, como um lugar da citação e do diálogo literário. O

<sup>267</sup> GAFFIOT. *Thesaurus*. Disponível em: <https://gaffiot.org/91087>. Acesso em: 12 jan. 23

<sup>268</sup> GAFFIOT. *Thesaurizo*. Disponível em: <https://gaffiot.org/91084>. Acesso em: 12 jan. 23.

<sup>269</sup> HALL, *The art of divine meditation*, 1863, 71-72.

interessante é notar que sua escolha recai justamente sobre os poetas devocionais dos s. XVI e XVII, tornando clara a ligação entre os sonetos que escreve e essa tradição.

#### 4.5.3. Máscaras, empréstimos, fraturas

– *how should a fool that calls him “I” presume  
to comprehend not numerable whom?*  
(E. E. Cummings)

A leitura atenta desses dois poemas permite notar como, em J. Roubaud, o trabalho da memória opera com a língua e a poesia. Mas ainda é preciso conceituá-lo com mais calma e tentar delimitar suas fronteiras. Em seu livro monográfico sobre a poética do francês, *L’amour du nombre* (2004), Véronique Montémont em muitos momentos destaca os princípios da intertextualidade como centrais e sistematicamente utilizados na sua produção. Eles se resumem, para ela, na concepção da “literatura como obra coletiva”, numa prática baseada no “folhear estilístico” de outros autores e na “assimilação de tradições” que evidencia o “reconhecimento de uma herança poética cosmopolita”<sup>270</sup>. Já quando menciona a influência que a poesia japonesa exerceu sobre sua obra, ela destaca o seu contato com as antologias imperiais e a assimilação que faz da classificação estilística dessa literatura em seu período medieval<sup>271</sup>. No caso do volume de poemas *Autobiographie chapitre dix*, ela sublinha, existem evidências da retomada do que, na poética japonesa, chama-se “*honkadori*, estilo de empréstimo”<sup>272</sup>, um modo de reescrita e reapropriação de poemas existentes e de outros autores. Roubaud adapta esse estilo em seu livro *Autobiographie chapitre dix* colocando-se como *contrainte* a reescrita e reformulação de poemas consagrados na tradição literária francesa durante o s. XX. Em outro momento, num capítulo todo dedicado à intertextualidade, ela defende a ideia de que a produção de Roubaud se marca por um “texto canibal”. Apesar de ser usada apenas como título, sem ser desenvolvida ao longo do argumento, a imagem é eloquente. Permite compreender a retomada de vozes e escritas alheias, o aspecto dialógico do discurso que Bakhtin estuda<sup>273</sup>, como incorporação e deglutição. Um dos eixos de sua escrita é então justamente esse processo de empréstimo e incorporação de outras vozes. Nesse capítulo, o exemplo que ela toma, uma vez mais, para ilustrar o modo de funcionamento desse processo é *Autobiographie chapitre dix*. O espelho e a mudança de identidade são procedimentos que a crítica desvela na composição do

<sup>270</sup> MONTÉMONT, 2014, p. 373, *passim*.

<sup>271</sup> Cf. *ibid.*, p. 189-217.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 210. Introduzido por Kamō-no Chomei, ele “consiste em retomar um fragmento de poema antigo, suficientemente conhecido para que possa ser identificado pelos leitores, e então reinseri-lo em um novo poema”.

<sup>273</sup> BAKHTIN, 2016.

livro<sup>274</sup>. Ao confundir-se, num poema, com a voz de Kamo-no chomei por meio de uma paráfrase do autor japonês, ou ao refazer o verso de Tzara (“*l’homme approximatif comme moi comme toi lecteur et comme les autres*”) e transformá-lo em “*moi approximatif*”, Roubaud abre uma brecha para que a autora indague os modos de deslocamento da identidade, embora ela não chegue a aprofundar esse ponto. Aqui e ali essa impressão é retomada e como que levada pelo fluxo do argumento<sup>275</sup>. Devo indagar então, por minha conta, quais os limites dessa constância da citação, centrando-me nesses poucos sonetos, é claro. A questão que se formula, a partir dessas intuições recolhidas, é saber o modo de interação entre o texto citado e o produzido. Trata-se de uma espécie de fissura textual que permite, como uma escapadela, direcionarmos nosso olhar para a fábrica da criação? Ou, de outro modo, o empréstimo se traduz em incorporação poética, desviado para outros fins, num jogo tenso entre o texto de que parte e o texto a que agora pertence? Ou então, ainda mais, o sujeito enunciador se transveste com uma máscara enunciativa a fim de inserir, no centro do poema moderno, a questão da ficção e o problema da narratividade? Antes, entretanto, é necessário precisar o que se entende por máscara poética, na esteira dos estudos sobre o tema. Demos alguns passos atrás...

Com a publicação do livro *Personae*, em 1909, Ezra Pound evidencia, como obsessão comum a muitos poetas de sua geração, esse tema: a máscara ou a *persona* poética. Nesse livro, cada sujeito que fala é uma construção fictícia de pessoas históricas que assume muitas formas, na esteira do método do monólogo dramático que, antes dele, Robert Browning havia explorado. Para Pound, muito do trabalho poético reside em apreender os “não numeráveis quens” a que o poema de Cummings alude, os quais, passados a limpo em texto, tornam-se o eu que passa a ocupar a cena da ficção poética.

Anos depois, Robert Elliott, num livro em que faz um grande panorama da crítica de língua inglesa em seu modo de incorporar ou rejeitar o tema das máscaras ou *personae*, *The literary persona* (1982), sustenta que o livro de Pound é um dos marcos responsáveis por dar voz, no campo dos estudos sobre o sujeito poético, ao seu questionamento, que, em seguida, se dissemina pela crítica literária, infiltrando-se desde os estudos sobre Chaucer até a literatura satírica romana<sup>276</sup>. Contrários à perspectiva biográfica ou literalista, segundo a qual o sujeito poético é um duplo do autor biográfico ou uma encarnação do seu pensamento, poetas e críticos que defendem ser ele composto por traços fictícios costumam insistir na separação, no hiato ou no intervalo que se estabelece entre o eu autoral empírico, o eu agenciador da enunciação e o eu expresso no poema. Isso acontece porque, mesmo quando haja uma série de recorrências entre

<sup>274</sup> MONTÉMONT, *op. cit.*, p. 233 e 235.

<sup>275</sup> No capítulo *Poésie mode d’emploi*, ao lidar mais uma vez com a intertextualidade, ela se refere a “máscaras enunciativas”, por exemplo. Cf. MONTÉMONT, *op. cit.*, p. 257.

<sup>276</sup> cf. ELLIOTT, 1982, p. 3-18.

a vida biográfica e a vida de papel, o sujeito do poema, ainda que voluntariamente “autobiográfico” ou “confessional”, quando nada mais, permanece inevitavelmente o produto de um conjunto de seleções: escolheu-se contar aquilo, não isto; deste modo, não daquele<sup>277</sup>. É inevitável que exista, ao contrário da solidez pensada para o eu nos termos de uma crítica que se prende à biografia ou às ideias do poeta – para a qual o “eu” do autor, da enunciação e do enunciado coincidem consigo mesmos –, uma situação marcada por uma “agência dupla do Eu”<sup>278</sup>, em que ele é tanto uma relação entre empírico e ficcional, quanto uma abertura do ser de papel, tal como está representado, às leituras que dele podem ser feitas, muitas vezes em discordância com o que se presumira numa primeira relação entre a vida e o texto, a variar assim segundo os ritmos de sua recepção. Essa condição tensa entre vida e texto, aliás, pode manifestar-se de maneira mais artificiosa, instaurando uma duplicidade no interior mesmo do texto. Nesse caso, a instância que agencia e organiza a composição do texto, essa espécie de eu que confere certa unidade a muitos volumes de poemas, encontra-se tensionada, ou até mesmo ausente, na instância que se manifesta no texto do poema. Para retomar as palavras de outra pessoa, numa definição mais simples e elegante, pode ser que o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado não coincidam<sup>279</sup>. Se, como Francisco Achcar diz, “o narrador de primeira pessoa é uma personagem de primeiro grau; o eu-lírico, uma persona de segundo grau”<sup>280</sup>, pode entretanto acontecer que primeiro e segundo grau, no poema, sejam seres radicalmente diferentes, assim como é costume nos romances. Não é estranho, então, que Ponge se transforme em chuva.

Consequentemente, a máscara poética não é apagamento da relação entre mundo e representação ficcional, mas deslocamento ou tensão dela. Não o apaga porque só se pode concebê-la no ir-e-vir analítico ou experiencial que se cria entre o mundo e o texto. Algo desse projeto também me parece ficar explícito na obra de Ezra Pound, quando, a respeito de *Personae*, afirma:

Na “busca por si mesmo”, na busca pela “autoexpressão sincera”, alguém tateia, acha alguma verdade aparente. Diz “eu sou” isto, aquilo, ou aquilo outro, e, mal tendo sido proferidas as palavras, cessa-se de ser a coisa.

Eu comecei essa busca pelo real em um livro intitulado *Personae*, lançando mão [*casting off*], por assim dizer, de máscaras completas do *self* em cada poema (apud ELLIOTT, 1984, p. 8)<sup>281</sup>.

<sup>277</sup> cf. *ibid.*, p. 35-62, a esse respeito, a esclarecedora discussão que Elliott faz das poéticas americanas confessionais, baseadas na sinceridade e no trabalho com a própria biografia. Seja como for, ele conclui, o artifício de uma representação do eu sempre está em cena, mesmo nestes poemas (ou, talvez, sobretudo neles) confessionais.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>279</sup> Devo essa formulação às aulas do prof. Sérgio Alcides.

<sup>280</sup> ACHCAR, Francisco, 2015, p. 49.

<sup>281</sup> No original: “In the “search for oneself,” in the search for “sincere self-expression”, one gropes, one finds some seeming verity. One says “I am” this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that

Para Pound, o contrário do contato com a verdade aparente é a busca pelo real, só propiciada pela máscara, não mais encobrimento, mas instrumento, meio de acesso. A ficção do eu como outro, assim, é uma das verdades da poesia, tal como Pound a vê. Nesse gesto, ele afasta de seu projeto muitas concepções da poesia lírica que a identificam com a expressão, em poemas, de um eu cujos sentimentos, ideias e obsessões são tão constantes – e narcísicos – quanto os nossos, humanos. Sua posição, em alguma medida, guarda certo aspecto anti- ou contralírico, na medida em que desfaz o automatismo romântico e pós-romântico (como é o caso do surrealismo, por exemplo) que consiste em ver nos poemas de um autor traduções mais ou menos exatas de sua visão de mundo, de seu mundo afetivo. Exemplo extremo dessa posição, encontramos nas opiniões de um crítico brasileiro sobre a obra de Fernando Pessoa:

Uma única voz ecoa, n' *Os Lusíadas* e nos sonetos camonianos, uma única voz repercute em *Rosa do Povo* e em *Claro Enigma*. Mesmo o caso esdrúxulo de Fernando Pessoa não foge à regra: os heterônimos, incluindo o ortônimo Fernando Pessoa, são tonalidades de uma única voz, um único Narrador, à semelhança das várias mutações, aparentemente autônomas e contraditórias, sofridas por um poeta no curso dos anos (MOISÉS *apud* ACHAR [conferir nota]).

Se fosse o caso, quão entediante não deveria ser esse martelar constante de uma voz, esse cantochão contínuo de um eu se espraiando e apenas se repetindo na variedade. Fosse esse o caso, não seria suficiente um poema, tradução definitiva da voz autoral?

Entretanto, me interessa aqui entender o que está em jogo quando o poeta se serve de alusões, às vezes de considerável espessura histórica, para dizer e fazer a máscara poética, num constante jogo ficcional entre o agora do poema e o passado da poesia. Quando Pound retoma a pessoa empírica e a poética do provençal Bertran de Born, em seu poema *Sestina: Altaforte* ou em *Na Audiart*, por exemplo, retoma-o tanto do ponto de vista do procedimento formal (a sextina, agora em versos livres – ou o *senhal* do provençal) quanto do ponto de vista da exploração da temática, com o elogio da guerra e as imagens guerreiras e violentas que caracterizam a poesia do limusino, ou o poema de amor cortês. Em ambos, ainda, o uso de rubricas em prosa a introduzir o poema reforça esse efeito ficcional. É como se elas preparassem de antemão, para o leitor, uma cena ficcional a partir da qual o poema será enunciado, quase uma cena dramática, identificando situações, nomeando personagens etc.

Ele nos oferece, desse modo, uma imagem muito concreta daquela proposição que o jovem T. S. Eliot, seu colega de bando vanguardista, defendia, ao dizer que “o passado deve ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado”<sup>282</sup>. Como pressuposto dessa convicção está a ideia de que a poesia sempre se desenvolve no interior de um “sentido

---

thing. //I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem.”

<sup>282</sup> ELIOT, 2014, 106-107 *et passim*.

histórico”. Mas que o particular do temporal (portanto, do histórico) emenda-se no atemporal ou fora-do-tempo [*timeless*] (portanto, o sempre-presente) do poema. Em sua polivalência, o evento do poema aqui-e-agora está em contato com todos os poemas de todos os tempos e, nesse sentido, é atemporal – como também é sempre-presente o contato do leitor com qualquer poema, submetido ao presente em que se efetiva a experiência de leitura. Entretanto, ele também é produto de uma série de aproximações e afastamentos que se dão entre tempos distintos, assim como de uma conversa que se faz, na mente do leitor, entre experiências passadas de leitura. É o que Roubaud também sustenta, quando afirma que “o poema é agora”<sup>283</sup> – porque “se apresenta à mente como m objeto pleno apreensível pela visão interna (uma imagem do poema) globalmente, antecipando o seu fim desde o seu começo”<sup>284</sup> – enquanto, ao mesmo tempo, a poesia é “memória” e “amor” da língua<sup>285</sup>. Para poetas que se interessam por trabalhar com esta polivalência, tal como o Pound de *Personae* e o Roubaud de *Square des Blancs-Manteaux*, é possível que a aliança entre o agora e o passado se forje por meio de um processo de crescente despersonalização – para lembrar o termo de Eliot – que pode redundar em um travestimento de personagens do passado ou da tradição poética. O sujeito toma as formas do “tempo ido” para reatualizar a sua voz (e a outra) de outros modos. Nesse sentido, pode-se dizer que se formula, em tais poetas, uma tradição individual, já que o repertório é rearranjado do ponto de vista da poética individual; que, em suma, no seu fazer e dizer, o novo poema fabrica uma história e uma leitura da tradição, temporalizando-a, como diria Reinhart Koselleck<sup>286</sup>.

Contudo, o conteúdo e a forma dessa história e dessa leitura não são os mesmos. Em Pound, percebe-se que, pelo menos no que se refere aos primeiros poemas, a máscara com que o sujeito entra em cena recobre inteiramente seu rosto, à maneira do antigo teatro grego. Isso quer dizer que ela é aproveitada em termos de linguagem e de narrativa: a matéria e o argumento do poema tornam-se ora as situações e cenas que o sujeito empírico retomado vivenciou, ora as que ele expôs em seus versos. Desse modo, a pesquisa histórica se amplifica em um desaparecimento do eu autoral em virtude do outro que é incorporado. Em *Sestina: Altaforte*, quase não distinguimos quem é Pound e quem, Bertran de Born. A seu modo, o efeito de atualização surge como consequência dos critérios de seleção e exposição da matéria (muitas das vezes) antiga. A modernidade se dá, entre outras coisas, pela irradiação do antigo nas questões contemporâneas. Num poema que Dirceu Villa cita em seu prefácio à tradução de Pound, este diz: “Dizem para que eu ‘espelhe minha época,’/ Que Deus zele por ela se o fizer,/ Talvez eu prefira/ Cantar os

---

<sup>283</sup> ROUBAUD, 1990, p. 114.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 101-113.

<sup>286</sup> Discuti brevemente o conceito de temporalização no subcapítulo “As máscaras do tempo, ou *To have gathered from the air a live tradition*”.

mortos e sepultos:/ Por vezes me envolvo em meu sonho/ com a minha dama ‘Amanhã’/ Nós sempre vivemos no agora/ E é melhor viver do que cantar sobre/ [...] / Eu sou bastante moderno, vocês sabem,/ A despeito de afetar antiguidade”<sup>287</sup>. O gosto pelos mortos e sepultos não implica uma recusa *per se* aos valores da modernidade, embora oponha-se radicalmente às teses futuristas<sup>288</sup> – pelo menos não nesse primeiro tempo, ainda não fascista, de Pound. Pelo contrário, o antigo é sua forma de perseguir aquele olhar prospectivo para trás, um anjo diferente do progresso de Klee lido por Walter Benjamin<sup>289</sup>: embora tenha o rosto virado para o passado da poesia, suas estantes inumeráveis e sua coleção de arquivos e caixas ainda intocadas, todo o seu corpo se projeta para a frente, escrevendo e anotando furiosamente a partir do que lhe vem de fora e de dentro da biblioteca. A imagem é estranha, e não daria uma pintura. Mas esse jogo entre dentro e fora, texto e vida e passado e presente também configura a atuação de outros autores, como Roubaud – e, no caso brasileiro, os concretos. É essa condição tensa entre prospecção e historicidade a partir da temporalização que faz Marjorie Perloff chamar a estes um movimento de “retaguarda”<sup>290</sup>, embora em outro contexto. Se o objeto de afeto e consideração da “retaguarda” são as vanguardas históricas, de que faz parte o próprio Pound, por sua vez o objeto deste é a espessura histórica da poesia *in toto*.

Me parece que Roubaud, de seu lado, antes de centrar seu trabalho de pesquisa na história das vanguardas do s. XX, está mais interessado na multiplicidade de tradições da poesia (os trovadores, a história do soneto, a poesia imperial japonesa, o s. XX francês etc.). Todavia, ao contrário de Pound, nele a máscara não adere ao rosto e não se transforma inteiramente em *persona* ou personagem. Como tentei mostrar, há claramente uma incorporação de outras vozes no poema, num processo que Montémont caracterizou como “canibal”. Apesar disso, há fatores que distinguem seu uso das fontes e o de Pound. Enquanto este insere a máscara no contexto de uma estrutura narrativa que torna possível uma saída identitária de si, na poesia de Roubaud há poucos traços de uma tendência à narração ou à explicitação de uma cena poética. Seu caráter fortemente reflexivo a torna propensa a um autocentramento sobre a linguagem gravitando em torno do sentido. Poesia mais do *logos* que dos outros modos de linguagem. Logopeia, diria Pound. Podemos sintetizar esses fatores em dois: o primeiro é a ausência da narrativa como eixo que estrutura a produção ficcional do poema; o segundo é o autocentramento de que dá prova sua poética.

---

<sup>287</sup> POUND *apud* VILLA, Dirceu. Essa estranha criatura: Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *Lustra*. Trad. e notas de Dirceu Villa. São Paulo: V. de Moura Mendonça livros, 2011. p. 18.

<sup>288</sup> Cf. VILLA, *op. cit.*

<sup>289</sup> Cf. BENJAMIN, 2012, Sobre o conceito de história.

<sup>290</sup> PERLOFF, Marjorie. *O Gênio não original*, 2013, p. 105.



Caso nos atentemos, em sua poesia de luto, àqueles traços que constituem enquadramentos para uma encenação narrativa, veremos que são poucos. As cenas, muitas das vezes, resumem-se por vezes a alusões crípticas, que só os participantes poderiam perceber, ou a indicações sumárias, à maneira de rubricas elípticas de teatro. No caso desses sonetos, como veremos com mais detalhe logo à frente, seu núcleo narrativo é retirado de um livro anterior, *Quelque chose noir*, e consiste na descrição do corpo morto da amada, aparentemente no instante de sua morte, no soneto de número II. Referencialmente, trata-se de uma elaboração do luto posterior à morte repentina de sua mulher, Alix Cléo Roubaud, em 1983. A partir desse pequeno esboço narrativo é que os sonetos se desenvolvem. Neles, embora se possa dizer que há momentos em que uma ordenação de teor temporal lhes dá certa forma aparentada à narração, como no caso dos sonetos IV e V, a distância que se instaura entre o narrativo e o modo como eles se organizam é significativa<sup>291</sup>.

A respeito do autocentramento, ele pode ser percebido na medida em que o autor, ao citar outros textos e autores, o faz sempre de modo a tomar posse definitiva do discurso alheio. Isso ocorre porque impera nessa obra uma forte marca subjetiva – às vezes chamada lírica. O eu, ainda que nem sempre coincidindo consigo mesmo<sup>292</sup>, tem papel decisivo na sua constituição. Sem dúvida, não chega a se constituir em reprodução de um feroz individualismo poético, pois suas formas são muitas e o sujeito está constantemente aberto ao mundo, estabelecendo-se numa relação tensa com ele<sup>293</sup>. O primeiro volume de poesias, *Signe d'appartenance*, é um exemplo claro desse movimento. Toda a primeira série de sonetos em prosa desenvolve o tema da posição, apesar de sempre negativa e afastada, do eu diante do mundo. De outro modo, a constância do registro metadiscursivo ou metalinguístico, do discurso que fala de si mesmo, cria uma recorrência desse fechamento circular na subjetividade. Trata-se então de comentar o poema à medida que ele é feito. Teremos ocasião de observar, mesmo na leitura desses sonetos, como o comentário à escrita é pervasivo nesses versos, dissimulado ali onde menos se o espera. Portanto, é difícil escapar a esse fechamento nos domínios de si codificado pela subjetividade. Como se a vontade de arquitetura e de sistema do autor controlasse mesmo a sua imaginação poética.

Encontramos esse paradoxo no poema *The Testimonies*. Enquanto a repetição de muitos versos, a manutenção do tom elevado do original, o uso de termos de área semântica aparentada e o manejo semelhante dos recursos metafóricos permitiriam levar a uma corporificação do poeta francês, toda essa estrutura é desviada para representar o conflito entre crença e

<sup>291</sup> MONTÉMONT vai no mesmo sentido ao enunciar uma “ausência de narratividade” na poética do francês. Cf. MONTÉMONT. *L'amour du nombre*, 2004, p. 258.

<sup>292</sup> Cf. MONTÉMONT, 2004, p. 281-302.

<sup>293</sup> Cf. COLLOT, Michel. *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, 2005. E MONTÉMONT, 2004, p. 281-302.

descrença, a consciência paralisante do nada cósmico, que é interesse roubaudiano e escapa inteiramente à mentalidade e ao projeto do período a que recorre. É claro que se trata de uma apropriação, assim como toda citação, em alguma medida, é apropriação. Não há o que condenar nisso, evidentemente. Mas o modo como essa apropriação é feita nos leva a pensar que há sim uma expansão e um controle subjetivos do autor no material sobre o qual ele trabalha. Quer dizer, a citação é apenas a estrutura formal pela qual o autor trata seu tema de predileção. Não é inusitado, portanto, que a menção ao original que se dá no poema seja feita como ironia, alfinetada. É porque a máscara da *persona* não foi tecida, ainda está esburacada, e o autor se põe em cena dizendo a partir da ou sobre a fala de outro.

No próximo capítulo, pretendo estudar o modo como o discurso meditativo, sobretudo o de Hall, é atualizado nesses poemas; e como eles constituem, em alguma medida, atos meditativos.

## 5. A MEDITAÇÃO EM JACQUES ROUBAUD

Situar um autor talvez seja uma das tarefas mais complexas para a crítica literária. Esse exercício de análise requer do crítico tanto a visão panorâmica, a capacidade de conhecer e percorrer com desenvoltura as linhas de força de determinado cenário literário, quanto a atenção aos detalhes e às particularidades presentes na obra do autor em estudo. Só mesmo o tempo, ou uma vocação crítica incomum, permitem essa estranha aliança entre monografia e panorama. Como, então, situar a obra de J. Roubaud no cenário poético francês? O esforço monográfico encontra vários obstáculos nas condições materiais da pesquisa. Que dizer da vontade de traçar um panorama? Estando na periferia do capitalismo desigualmente globalizado, como podemos colecionar fontes para qualquer panorama com nossas mirradas bolsas de pesquisa? E mais: como fazê-lo escrevendo em país periférico sobre uma tradição europeia pertinaz em manter a circulação material de publicações em nível nacional, quase territorial, e em sustentar de modo ferrenho (com alguma razão) todo o sistema de cessão e pagamento de direitos? Aversa a muitas das formas de ampliação e distribuição de informações e textos dessa nossa estranha era digital, a insularidade nacional afeta sobretudo a poesia. Basta ao leitor um caso: na França, o principal meio de comunicação entre bancos e clientes, sobretudo para abertura e fechamento de contas, são cartas. Cartas. Quase se poderia dizer que os livros de poesia francesa são como essas cartas: é preciso ter um endereço do hexágono para recebê-las. Ou estar a passeio por ali.

Por aí já se vê como, não há dúvidas, é tarefa excessiva e desmesurada querer traçar um panorama. Não tenho a arrogância ou a autoconfiança necessárias para me propor a tanto. O que me cabe fazer é apoiar-me em autores que podem acompanhar o panorama poético francês e receber suas cartas na minha caixa de correspondência estrangeira. Michel Collot, professor universitário, crítico e poeta bissexto, faz esse trabalho há algum tempo. Lançou em 2019, pelas *Éditions Corti*, um livro em que pretende fornecer um panorama dessa “paisagem turva” que é a poesia contemporânea francesa, em que é mais fácil se perder que se encontrar<sup>294</sup> (esse parece ser o caso de um fenômeno transnacional. Também nós, brasileiros, mais nos perdemos que nos encontramos em nosso cenário poético – e tampouco acho que encerramos a fila). *Le Chant du Monde* (2019) pretende ser um mapa com sinais que facilitem a navegação dos amantes insistentes dessa arte cansada.

---

<sup>294</sup> Um lamento, infelizmente entendido de ambos os lados do Atlântico, é murmurado em seu prefácio: “*Il n’y a plus guère aujourd’hui dans la presse ni dans les médias de critiques susceptibles de guider [les lecteurs]*” (COLLOT, 2019, p. 7). Note-se que o lamento não recai sobre a produção, cá como lá “*foisonnante et déconcertante*” (*loc. cit.*), mas sobre a recepção e suas formas de divulgação.

*Grosso modo*: durante os anos 1960-1970, a força dos movimentos de vanguarda e a centralidade do problema da linguagem se fazem notar, contando com grupos como o Oulipo, o círculo reunido em torno da revista *Tel Quel*, o desenvolvimento de uma poesia sonora (Bernard Heidsieck) ou visual (caso do concretismo francês, centrado em torno de Pierre Garnier), ou ainda da revista *TXT*, que tem como um de seus fundadores Christian Prigent. É muito presente a influência de autores como Maurice Blanchot e Roland Barthes no debate público, de quem, aliás, importamos muitas das discussões ligadas a esse “ápice textualista”<sup>295</sup> centrado na imagem de uma “escrita [ou escritura, como teriam preferido seus *partisans*] branca” em que se conjugam uma crescente indistinção entre teoria e poesia e um trabalho de rarefação do verso e aproveitamento dos espaços brancos da página. É claro que essa linha de força principal, como em todos os momentos aliás, não dá conta de todas as obras e trabalhos. Há muitos autores que escapam a essas rígidas demarcações: Jacques Réda, Yves Bonnefoy, Henri Meschonnic etc.

A partir de 1980: uma “renovação do lirismo”, conceito de fundo romântico reapropriado criticamente pelos autores. Jean-Michel Maulpoix, Benoît Conort, entre outros, falam em um “novo lirismo”, tentando reapropriar-se da tradição de começo do século e “ceder de novo a palavra ao ‘coração do homem’”<sup>296</sup>, segundo uma citação de Phillipe Delaveau; Jacques Réda, Yves Leclair e William Cliff, por sua vez, defendem um “lirismo não subjetivo”, marcado por um “descentramento de um sujeito fora de si”<sup>297</sup>, mais preocupado em atingir o anônimo e o transpessoal que em falar de seus próprios corações<sup>298</sup>. Em simultâneo, uma recuperação da oralidade e da voz na composição do poema: o caso mais interessante é o de uma emissão de rádio de André Velter, a *Poésie sur parole*, cujo objetivo era convidar ao microfone da rádio pública *France Culture* poetas que lessem, declamassem ou performassem seus próprios poemas<sup>299</sup>.

Dos anos 90 em diante, Collot sublinha uma “abertura ao mundo”<sup>300</sup>, leitura em consonância com seu projeto teórico de pensar a “estrutura de horizonte” e as representações do espaço no poema. Pode-se argumentar que essa tendência, já que representada na obra de autores muito diversos, seja uma perspectiva interessada de leitura com a vontade de ultrapassar a dicotomia entre lirismo e antilirismo<sup>301</sup>. De todo modo, nota-se de fato, pelos exemplos que ele acumula, uma tematização mais direta do mundo, por meio da incorporação

<sup>295</sup> COLLOT, 2019, p. 18, *passim*.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>298</sup> A respeito da “quarta pessoa do singular” que esse sujeito fora de si constitui, ver o ensaio de Jean-Michel Maulpoix, “La quatrième personne du singulier”. In: RABATE, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

<sup>299</sup> COLLOT, 2019, p. 28-29.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 30-42.

<sup>301</sup> Essa vontade fora explicitada anteriormente: “Ce partage sommaire [entre líricos e antilíricos] repose sur de vieilles oppositions entre le sujet et l’objet, la matière et l’esprit, la lettre et le sens, qui méconnaissent la nature complexe de la ‘matière-émotion’” (*ibid.*, p. 30).

de discursos midiáticos e linguísticos na poesia de Anne James Chaton; pela tematização de eventos como o ataque terrorista ao *World Trade Center* em poema de Julien d'Albigeon; na geografia literária de Michel Butor; ainda em textos de outros autores: Christian Prigent, Emmanuel Hocquard, Jean-Marie Gleize etc. Ele nos convence de que mesmo os poetas anteriormente ligados ao textualismo dos anos 60 e 70 se voltaram, nesse momento, para o mundo. Linguagem, subjetividade, mundo: os três eixos norteadores desses 50 anos. Da maneira sonora como ele sintetiza a questão: “mot, moi, monde”.

É esse o arco temporal que a obra de Roubaud percorre. E inusitadamente, em cada um desses decênios, ela sofre uma espécie de inflexão condizente com o “espírito da época”, embora sempre refratada pelas obsessões e pelo estilo do autor. Sobrevoar brevemente três de seus livros me permite ilustrar esse argumento.

O início de sua carreira de publicações está imbuído de uma postura textualista. Seu primeiro livro de 1967,  $\epsilon$  (o símbolo matemático do pertencimento na teoria dos conjuntos), é uma longa exploração da relação entre um sujeito poético fraturado, negativo, acossado pela morte e pela perda, e o mundo que o circunda. Embora se note desde já aquela “abertura ao mundo” que Collot sublinhara como marca da poesia posterior aos anos 1990, sua linguagem é de um formalismo hermético que recorda de imediato a ambiência estruturalista<sup>302</sup>. Talvez o aspecto mais revelador dessa postura seja o “informe de utilização” do livro que precede os poemas. Nele, sugerem-se quatro modos de usar o livro, a maioria de um grande nível de complexidade e formalização. Baseado no jogo oriental do *Go*, cada poema é encabeçado por um peão branco ou preto numerado, que representa uma determinada posição no tabuleiro de uma partida, desenhada ao final do livro, desse jogo. Toda essa complexa engenharia representacional pretende romper com a lógica da leitura linear e propor outros caminhos de produção de sentido. Num primeiro modo de usar, trata-se de reunir os conjuntos de peões de um dado capítulo e montar diagramas, que, à maneira de índices de primeiros versos, por meio dessa reunião formam uma espécie de poema ao quadrado. Em outro, trata-se de seguir um método matemático: completar pela interpretação as peças que faltam numericamente, assim como buscar compreender, como temas, os símbolos matemáticos que encabeçam cada capítulo. Em terceiro lugar, seguir a ordem numerada dos peões de cada poema, perseguindo assim a sucessão cronológica dos lances daquela partida de *Go* ilustrada na última página. Ou então, por fim, no modo irônico como o poeta diz, ler “sem prestar atenção ao que precede, se contentar em ler ou observar isoladamente cada texto”<sup>303</sup>. Vê-se como esse método é um modo

<sup>302</sup> Quanto à abertura ao mundo como característica da poética de Roubaud, veja-se o próprio M. COLLOT, *Paysage et poésie*, 2005, p. 414.

<sup>303</sup> ROUBAUD, 1967, p. 9.

de formalização estrutural do livro, a despeito da colocação irônica do autor que salvaguarda a liberdade de recebê-lo como se quiser. Basta essa breve descrição da estrutura do livro, sem ainda nada dizer de sua linguagem hermética e frequentemente metalinguística, para notar a tendência a uma concepção da linguagem centrada e baseada nos seus aspectos formais de organização, hierarquização e estrutura; concepção da linguagem que se radica na produção de uma ideia de texto autonomizado, embora já em tensão com a sua abertura ao mundo.

Já *Quelque chose noir*, de 1986, é um livro que escapa ao delineamento rígido que seu trajeto progresso sugere. Se se notava antes, mesmo entre a euforia de um textualismo desabrido, a presença do mundo e de um eu por ele afetado, no livro de 1986 ambas as presenças se radicalizam. A crítica já salientou suficientemente o aspecto transgressivo por meio do qual a antiga forma elegíaca é atualizada nessa obra<sup>304</sup>. Em seus exemplos tradicionais, a função da elegia é sublimar a perda atingindo certa consolação, ou dar uma inteireza ou completude ao *self* poético, ou ainda produzir um elogio dirigido a um poeta ou artista cuja finalidade é estabelecer certa hierarquia ou cumplicidade entre quem o diz e o sujeito apostrofado<sup>305</sup>. Seja como for, certa *imagérie* monetária<sup>306</sup>, dando a ideia de uma compensação ou de um lucro, como num balancete, entre receitas e despesas, é constante nesse “gênero” ou “modo de discurso” ou “elocução”. O sobrevivente sempre encontra, como consolação, a sobrevida de um valor que compensa a perda. Ao contrário, em Roubaud, essa conta não fecha. Entre outras características, essa é a principal que configura uma espécie de elegia sem fundo ou disfuncional naquela obra. O drama da perda se torna um princípio reiterativo ao qual não se encontra compensação; ele chega mesmo a emudecer o sujeito, como veremos no subcapítulo seguinte. De todo modo, o livro é resultado do nó que conecta linguagem, sujeitos e mundo. Embora todos eles se deem por uma via estritamente negativa, a linguagem como incapacidade de dizer e recusa do poético; o sujeito poético apequenado pelo luto da perda irreversível e insofismável de um outro; o mundo como reduzido às lembranças e traços que esse outro deixou; ainda assim, ou por isso mesmo, o campo do poema se expande para fora do textualismo, num registro cujo núcleo é a conexão entre morte e amor.

Já em *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains* (1999) o mundo se torna espaço configurador do poema, enquanto o lírico ou subjetivo vai diminuindo. O *topos* da caminhada, que já vimos no capítulo precedente, toma a frente da cena e ganha todo o seu vigor enquanto exploração do mundo. Acumulam-se as listas e os inventários onomásticos – às vezes excessivos –, o sujeito poético cada vez mais se transmuta em olhar ou ponto de visão, as cenas

<sup>304</sup> Basta citar aqui POUCEL, 2017, p. 187.

<sup>305</sup> Ver KENNEDY, 2007, p. 10-34, tratando especialmente da língua inglesa.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

são representadas por uma visada objetiva, ao mesmo tempo em que as referências a outros autores se disseminam pelo texto.

Se esses três livros correspondem, de modo geral, a três atitudes criativas diversas do autor diante desse triângulo que forma a expressão poética – composto de sujeito, linguagem e mundo –, resta entender de que modo elas se imbricam. É inegável que há descompasso em *La forme d'une ville*. De um lado, temos poemas de tom marcadamente cômico ou leve, em outros momentos satírico, e não é raro encontrar ali paródias; de outro, encontramos esses dezoito sonetos meditativos, reflexivos, sombrios, arcaizantes e elegíacos que traduzo aqui. Nos próximos subcapítulos tento lê-los à luz das tradições ligadas à meditação e procuro mostrar essa sua propensão meio paródica, meio séria, reinserindo-os na linhagem inaugurada por *Quelque chose noir*. Como ilhas de subjetividade ancorando-se no mar de um certo objetivismo, eles parecem demonstrar como, nos momentos felizes de Roubaud, o plano sempre sucumbe à poesia.

### 5.1. Breve percurso da meditação na obra de Roubaud

*Quelque chose noir* (1986) é, a partir do que posso localizar, o primeiro livro em que se explicita, como um de seus temas centrais, a meditação. Concentrando ao total 15 menções nominiais em títulos de poemas, a presença do tema se intensifica sobretudo nas suas seções IV e V. No todo, três séries se intercalam: a primeira, em que o tema vem organizado em forma de entrada de diário (como, por exemplo, *Méditation du 12/05/85*), está concentrada nas duas primeiras seções e possui tom mais descritivo e autobiográfico, com descrições que traduzem um contato direto com a morte: as posições do corpo, o sangue sob as unhas, a porta entreaberta, a perna um tanto afastada. São meditações de pequenos detalhes marcantes, de elementos da cena que perduram na memória, de imagens reavivadas durante o luto e a despeito da vontade. A segunda série tem como título *Portrait en méditation* e desenvolve um diálogo com a linguagem fotográfica, já que composta por curtos enunciados que põem diante da vista traços mínimos de cenas ou de personagens ou espécies de écfrases de fotografias de Alix Cléo Roubaud, sua referência elíptica. Por fim, praticamente toda a seção V é composta de poemas cujo título inclui a palavra meditação, especificada por algum tipo de adjunto adnominal, como em *Méditation de la pluralité*, por exemplo. É esta a seção que mais me interessa, pois nela há uma reflexão mais ampla a respeito da tradição da meditação, do modo como ela é apropriada e de suas formas de organização e ordenamento.

A meditação que está em questão aí não é propriamente a que se liga à preparação da morte (no âmbito da *praemeditatio malorum*) ou à meditação de preceitos e dogmas filosóficos, mas à sua aceção usual e moderna, segundo a qual ela é uma espécie de sinónimo da contemplação, é processo de pensamento que se concentra num objeto de modo mais ou menos ordenado (vale notar, contudo, que a questão da ordem ainda não é central aqui). Nesse sentido, contudo, ela ainda adquire certa função de “exercício espiritual”. Em lugar da morte própria, o objeto de meditação aqui é a alheia e, por meio dela, o luto. O discurso pretende desvelar seu conteúdo de verdade inescapável por meio de uma longa frequência.

Esses poemas podem ser divididos, de um lado, em meditações de certos atos discursivos, como a comparação, a identidade, o roteiro, nos quais se trata de recriá-los sob a forma de poemas, ou questioná-los, mas sem as restrições de uma fonte normativa pregressa como J. Hall; de outro lado, em meditações de tópicos do discurso, como a pluralidade, a heresia ou indistinção, a condição de apátrida, que consistem em comentários ou elaborações desses temas. Há ainda um poema que trata especificamente o problema da morte do ponto de vista dos sentidos corporais, numa visada sinestésica recorrente, como vimos, em toda a tradição meditativa.

Tome-se, por exemplo, *Méditation à l'identique*, cuja tradução em português é “Cópia de meditação”, já que a perífrase adverbial “à l'identique” pode ser traduzida como “do mesmo modo”, “identicamente”. O que se encontra é uma espécie de (se me permitem o empréstimo vocabular) “anamorfose”: a princípio, ela parece seguir apenas a *contrainte* que rege todo o livro – poemas com nove estrofes ou grupos de versos, formados das mais distintas maneiras. Entretanto, vendo-se uma segunda vez, o leitor percebe que há, no total, distribuídos entre as nove estrofes, os 14 versos que em geral compõem um soneto. Portanto, sob a aparência de prosa se esconde a forma tradicional do soneto. É assim:

*Méditation à l'identique*

*Précarité, intérieur, et fenêtre d'inquiétude  
Où la dalle, perspective, et rayon, pend*

*Et au large, et au long, et au profond, s'étend  
En tout ce qui est noir, cadavre, et fuite.*

*Par chambre, et nombre, et compacité, je doute  
Ce qui ne double, ni clarté, ni figure, ne comprend*

*Cette mesure, et clôture, et stèle, vif, qui tend  
Plus haut que l'étanche, et l'impur, et l'admissible.*

*Sommeil comble            distance séchée gisant dominant et noir*



*Accident            arrachement            écran inique*  
*Intervalle        pierre passive            rebord.*

*Vous ne me rendrez pas la condition imaginable*

*Vous ne conjoindrez pas devant mes yeux les pierres*

*Vous ne ferez pas que nulle part je ne voie*<sup>307</sup>.

Cópia da meditação

Precariedade, interior, e janela de desassossego  
 Onde a laje, perspectiva e raio, pende

E ao largo, e ao longe, em profundidade, se estende  
 Em tudo o que é preto, cadáver e fuga.

Por quarto, e número e compactez, duvido  
 O que não duplica, nem claridade, nem figura, não compreende

Essa medida, e clausura, e estela, vívido, que tende  
 Mais alto que o estanque, e o impuro, e o admissível.

Sono repleto            distância seca            [jacente] dominando e preto

Acidente            desgarre            tela iníqua  
 Intervalo            pedra passiva            rebordo.

*Vocês não tornarão minha condição imaginável*

*Vocês não reunirão diante de meus olhos as pedras*

*Vocês não farão com que em parte alguma eu veja*<sup>308</sup>.

As repetições constantes e intercaladas, paratáticas, naquilo que, em um soneto tradicional, seriam os dois primeiros quartetos, filiam-no à tradição do chamado *sonnet rapporté* (em português, há quem o chame de “Soneto retrógado”<sup>309</sup>; entretanto “retrógados” são os versos que, ao serem lidos ao contrário, também formam sentido – sua característica central é a “epanástrofe”, presente em “Minha viola bonita,/ bonita viola minha”, verso de Mário de Andrade<sup>310</sup>. Evidentemente, a nomenclatura mais confunde que esclarece. Tenderia a chamá-los sonetos “ligados” ou “encadeados” – mas essa questão é menos importante). Aquela forma se caracteriza por permitir tanto a leitura sequencial, linha a linha, da esquerda para a direita,

<sup>307</sup> ROUBAUD, 1986, p. 77.

<sup>308</sup> Trad. de Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo preto*, 2005, p. 81. Entre colchetes, alterações minhas.

<sup>309</sup> Caso de Matheus Mavericco, em seu blog <http://formasfixas.blogspot.com/>. Acesso em 07 set. 2022, às 17:17.

<sup>310</sup> É a definição de Geir Campos. Cf. *Retrógados. Pequeno Dicionário de Arte Poética*, 1960, p. 169.

quanto a leitura em colunas, entre linhas, de cima para baixo. Usada por poetas maneiristas franceses, como Estienne Jodelle ou Jean de Sponde, partícipes da tradição da poesia religiosa, ela é retomada no começo do soneto disfarçado de Roubaud. Mas, ao contrário do que ocorre entre os poetas do séc. XVI, em que geralmente dois campos semânticos conflituosos entram em disputa, na forma do *sonnet rapporté*, para ao fim se harmonizarem, o que se encontra, no de Roubaud, é uma exploração obsessiva e monocórdica do mesmo, do “idêntico”. Por isso, também essa condição de soneto *rapporté* abortado, falho, com uma heterogeneidade métrica acentuada, no limite em versos livres, prosificados, apesar do uso de versos que se aproximam da metrificação, como o quase dodecassílabo *Où la dalle, perspective, et rayon, pend*, ou o possível decassílabo *En tout ce qui est noir, cadavre, et fuite*. Em resumo, a meditação é elaborada aqui por meio da forma, como recuperação de certo dispositivo recorrente entre os poetas devocionais. Ela se estende também à escolha das palavras e do campo semântico, inteiramente impregnado de características negativas, de enclausuramento e hesitação, como um longo comentário ao “preto, cadáver e fuga” que é o ponto central do poema. Exercício impossível, sintetizado na negação dos três últimos versos, que formam, por sua vez, uma espécie de terceto infernal do não: a impossibilidade de imaginar, de fazer o luto (as pedras que apontam para a estela mortuária) e, por fim, de ver.

Tem-se processo similar em *Théologie de l'inexistence*, poema no qual se desenha todo um movimento atribulado da aceitação. Trata-se de meditar aqui se ainda existe algo sujeito após sua morte, se o nome já não tem nenhum contato com alguma substância e a imagem cria a ilusão de uma presença que, no entanto, não é mais concreta. Teologia contraditória, sem vontade de revelação ou esperança de eternidade, ela deve contentar-se com o nada que, agora, substitui o que antes era um ser.

Em *Méditation de la comparaison*, encontramos um gesto com que já havíamos cruzado no tratado de Joseph Hall e que reencontraremos ao falar de *Square des Blancs-Manteaux*. A comparação, de fato, é um instrumento de predileção da meditação religiosa, já que, por meio dela, se discerne melhor o espaço de definição de um conteúdo. Como talvez se esperasse, não é o que se encontra aqui. Se a inexistência do ser amado chega a ser comparada a um “corpo negro, irradiando de uma distância enorme [...], uma luz sombria”, esse termo da comparação é logo abandonado para ceder lugar a uma reflexão sobre o desgosto com relação à escrita do poema e sobre a incapacidade de circunscrição precisa desse objeto. Muitas vezes, a meditação encontra seu próprio limite no poema, reduplicando a cena e a *persona* poética do sujeito enlutado, incapaz de escrever, tomado pelo sentimento intenso; mas o interessante são justamente os momentos de investigação, em meio aos quais pode surgir uma imagem como a desse “corpo

negro”, com todas as suas sugestões cósmicas apontando para um silêncio espectral das estrelas, cujo efeito fica martelando na mente do leitor:

*Méditation de la comparaison*

*Il pourrait me venir à l'esprit de te comparer à un corps noir, rayonnant d'une distance énorme, quasi infinie, une sombre lumière qui n'arrête pas de me parvenir.*

[...]

*Je m'acharne à circonscrire rien-toi avec exactitude, ci bipole impossible, à parcourir autour, de ceci, ces phrases de neuf que je nomme poèmes.*

*Avec tout le mécontentement formel dont je suis capable au regard de la poésie*

*Entre les mois de silence où je ne me prolongeais que muet.*

[...] <sup>311</sup>

Poderia me ocorrer comparar-te a um corpo preto, irradiando de uma distância enorme, quase infinita, uma luz sombria que não cessa de chegar até mim.

[...]

Obstino-me a circunscrever *nada-ti* com precisão, esse bipolo impossível, a percorrer em torno, disso, o novo dessas frases que eu chamo poemas.

Com todo o descontentamento formal de que sou capaz em relação à poesia

Entre os meses de silêncio onde eu só me prolongava mudo.

[...]

(Trad.: Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo: preto*, 2005, p. 87).

Já em *Méditation des sens* tem-se o tema dos cinco sentidos, muito presente em Loyola<sup>312</sup>, a ser explorado pela *via negativa* que caracteriza todo o livro e que se pode resumir, na verdade, em uma perda dos sentidos, ou do contato com os sentidos, índice máximo da inexistência do ser amado. Todos os gestos do erotismo – o perfume, a mordida, a saliva, o gozo, a respiração e a penetração – só constituem os conteúdos de uma lembrança paradisíaca, oposta agora ao aspecto infernal da meditação – reminiscência que leva tanto à *Commedia* de Dante quanto ao mito de Eurídice e Orfeu, mas que não é trabalhada aqui. Em suma, gozo e decomposição agora convivem um com outro, interpenetrando-se mutuamente, e nos lembram os jacentes macabros sobre os túmulos do Renascimento (Figura 3) ou as pinturas de cadáveres de Hans Baldung (Figura 7).

<sup>311</sup> ROUBAUD, 1986, p. 85.

<sup>312</sup> Cf., por exemplo, sua “Meditação do Inferno”. LOYOLA, 2015, p. 54-56.

O aspecto marcante dessa série de pinturas de Hans Baldung é o entrelaçamento entre violência e erotismo na representação da morte. Neste “A morte e a moça”, por exemplo, o corpo mirrado da figura cadavérica que representa a morte – cuja carne putrefata se desprende dos ossos, como se pode ver no joelho à direita do quadro – agarra o corpo jovem e branco de uma mulher. O modo como esta massa de membros, na pegada da morte, se despe em meio às contorções dos braços e do tronco, indica a violência do contato. A cabeça da jovem é revirada pelas mãos que apanham seus cabelos, realçando ainda mais o aspecto bruto das forças desencadeadas no quadro, que causam lágrimas de impotência e desespero. Vindo do segundo plano do quadro, furtando-se à representação direta, a morte transtorna o primeiro plano e o contorce para obedecer a seu desejo. De fato, o interessante é que toda essa violência é empregada para um beijo – o resto apenas se anuncia, com a introdução sob as axilas de uma mão descarnada apertando as carnes, à procura do peito. Tal como representado, o momento da morte é lido como uma espécie de abuso ou estupro. Embora o componente erótico só se manifeste, mesmo que dubiamente, do ponto de vista de um cadáver com feições enigmáticas, ele está presente como tradução da morte.

Em Roubaud, porém, o gozo e a decomposição se interpenetram não no instante da morte, mas na lembrança dos momentos vividos que desperta, em segundo plano, a consciência convulsiva de uma decomposição, signo da morte que está se produzindo.

*On y descend par une spirale, une damnation.*

*De la vue, à la voix. de la voix, au souffle, parfum, odeurs.*

*De l'odeur au goût : mordre, enfoncer, salives.*

*Fond du puits, intérieur ultime est le toucher.*

*Le toucher absolu du corps. la jouissance et la décomposition.*

*Le toucher des mains, de la chair, la coexistence en un même lieu mental, en un même corps des corps, le dire dans la bouche, le goût, le souffle, l'entrelacement qui respire pénètre.*

*Pour la méditation des cinq sens, là était la recollection de mortalité.*

*Si la distance évanouissante des deux corps, brûlant de leur infiniment présente brûlure : paradis veillant sur son envers.*

*Toutes stations que maintenant je descends en enfer, par le souvenir.*<sup>313</sup>

Se desce por uma espiral, uma danação.

---

<sup>313</sup> ROUBAUD, 1986, p. 82-83.

Da visão, à voz. da voz, ao hálito, perfume, odores.

Do odor ao gosto: morder, penetrar, salivas.

Fundo do poço, interior último é o contacto.

O contacto absoluto do corpo. O gozo e a decomposição.

O contacto das mãos, da carne, a coexistência em um mesmo lugar mental, em um mesmo corpo de corpos, o falar na boca, o gosto, o hálito, o entrelaçamento que respira penetra.

Para a meditação dos cinco sentidos, ali estava o recolhimento de mortalidade.

Se a distância evanescente dos dois corpos, queimando de sua infinitamente presente queimadura: paraíso velando sobre seu avesso.

Todas estações que agora desço no inferno, pela lembrança.

(Trad.: Inês Oseki-Depré. *In: ROUBAUD, Algo: preto*, 2005, p. 85).

*Méditation de la pluralité* aborda uma tópica corrente do Renascimento francês (mas não só) ao citar por nome o já lembrado Jean de Sponde (1557-1595): a inconstância. (Além disso, cita também versos que não fui capaz de localizar, mas que provavelmente devem ter sido retirados de outros autores da mesma época, ou sejam então de autoria do poeta, disfarçados ali sob a forma de citação. Para Jean-Jacques Poucel, “Sale vie, sale vie mélangée à la mort” é, na verdade, fala, verso ou aforisma de autoria de Alix Cléo Roubaud, sua mulher, mas o crítico americano não apresenta fonte que justifique os últimos dois casos<sup>314</sup>). De fato, na obra do escudeiro do rei Henrique IV, como diz Terence Cave, um tema muito explorado é o da “mudança de forma’, a flutuação e incerteza tanto do homem quanto do mundo físico”<sup>315</sup>. O poeta chega mesmo a falar em “abismo da pluralidade” ao se referir à fortuna, imagem que encarna todo o tema da inconstância<sup>316</sup>. Este é um tema que, como notaram muitos estudiosos, obseda grande parte da poesia seiscentista francesa<sup>317</sup>, de que citei um relevante exemplo logo acima<sup>318</sup>. Lembro o leitor que, no segundo capítulo deste estudo, tinha comentado mais longamente a tradição da *vanitas* e da poesia da inconstância e qual relação Roubaud entretém com ela.

<sup>314</sup> POUCEL, 2017, p. 192.

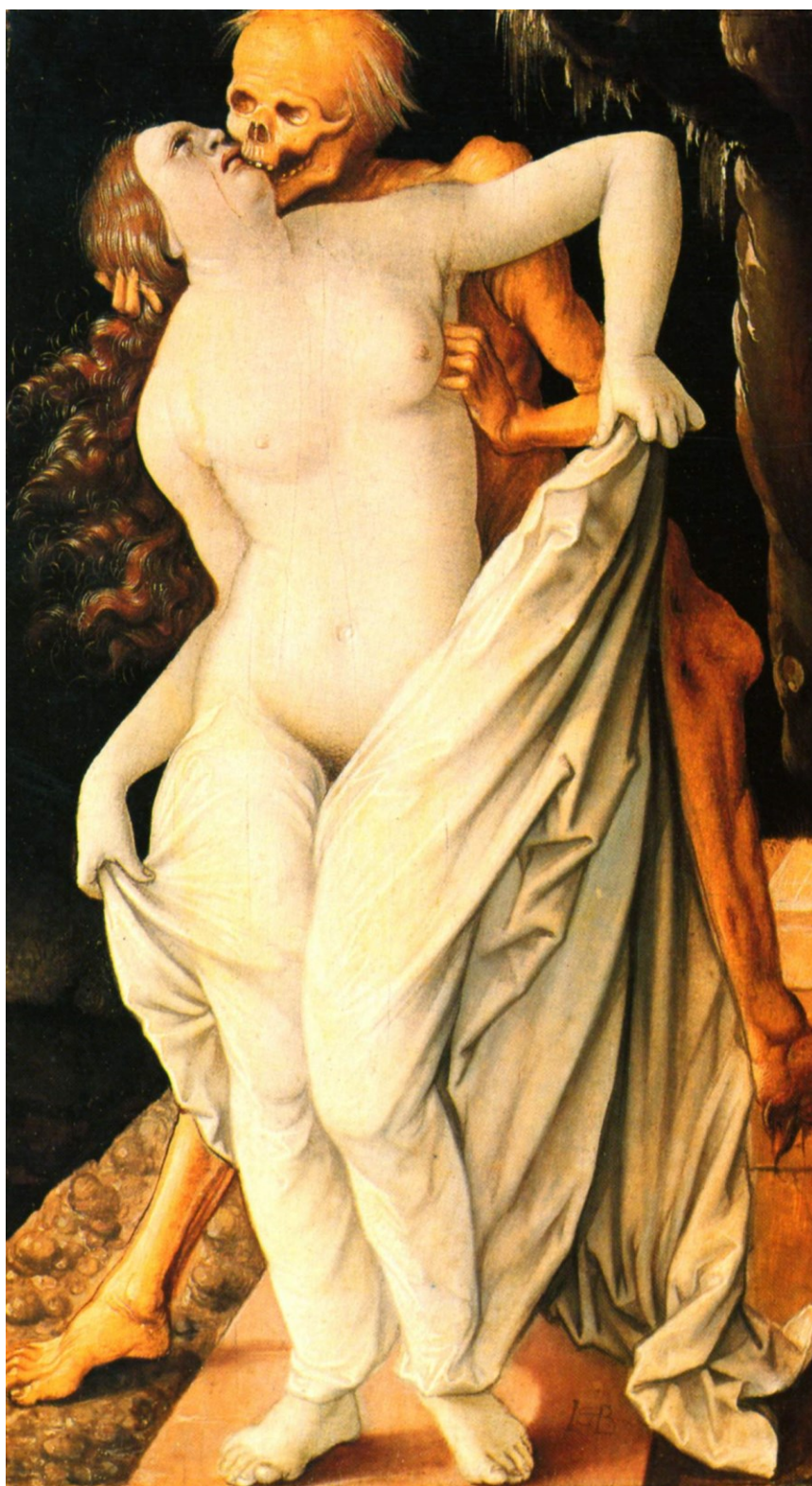
<sup>315</sup> CAVE, 1969, p. 46.

<sup>316</sup> *Apud* CAVE, *loc. cit.*

<sup>317</sup> Cf. Alan BOASE, 1949, p. 113; ROUSSEL, 1954, p. 120; CERNOGORA, 2008; ADAM, 2001.

<sup>318</sup> Ver, na p. 149 deste trabalho, o poema de Fiefmelin.

FIGURA 7 – A MORTE E A MOÇA, DE HANS BALDUNG



Fonte: ARIÈS, 1983, p. 184.

Outra referência importante de se ter em mente para a leitura do poema é o tema do espelho, em correlação aqui com o mito clássico de Narciso. Me parece que ele é sobretudo formulado a partir do que aparece numa das mais célebres canções do limusino Bernart de Ventadour, *Can veil la lauzeta mover*, “Quando vejo a cotovia mover/se mexer”. Nela, o sujeito poético, tomado pela angústia amorosa de saber não ser amado, decide-se por partir em errância pelo mundo, *chaitius en issilh no sai on*, “malhereux en exil je ne sais où” (Roubaud), “miserável, em exílio, pelo mundo e sem rumo” (Spina), como sintetiza a última *cobla*, ou estrofe, antes da *tornada*. Em sua terceira *cobla* há uma menção ao mito de Narciso, exemplo que serve para descrever o momento do enamoramento, aliado à ideia de uma perda ou desposseção de si. A tradução literal de Roubaud que, de minha parte, eu traduzo literalmente para o português, é:

Je n'ai plus eu sur moi pouvoir            ni ne fus mien dès le moment  
 qu'elle me lascia en ses yeux voir        en un miroir qui me plaît tant  
 miroir depuis que j'ai vu en toi [*miralhs pus me mirei en te*]    m'ont tué les soupirs  
 profonds  
 et je me perds comme se perdit            le beau Narcisse à la fontaine [*lo bels Narcisus en la  
 fon*].

(ROUBAUD, 2009, p. 48.)

Não mais tive sobre mim poder            nem mais fui meu desde o momento            em  
 que ela me deixou em seus olhos ver        em um espelho que muito me apraz  
 Espelho desde que me vi em ti            me mataram os suspiros profundos    e eu me perco  
 como se perdeu                            o belo Narciso na fonte [*lo bels Narcisus en la fon*]

Para a leitura que faz dessa *cansò*, é importante observar que a função do espelho é paralela à função da rima em eco que percorre o poema, culminando naquele verso cujo fim é “*no sai on*”, “não sei onde”. Pois, diz Roubaud, “a imagem no espelho é o nada da visão como o eco é o da voz”<sup>319</sup>. A conjunção dos olhos – elemento central no trovadorismo provençal – do espelho e de Narciso cria uma “conflagração terrível”<sup>320</sup>, pois os olhos da amada, equiparados ao espelho, na verdade se mostram fatais como o lago-espelho do mito de Narciso; fazem-no esquecer-se de si, equivocar-se, desesperar. Para o poeta francês, num cenário mais amplo, eles resumem ainda o dilema do amor provençal, cujo outro polo é indicado mais à frente no poema de Ventadour. É o *senhal* com que inicia sua *tornada*, o vocativo *Tristan*, fazendo referência, ao mesmo tempo, a outro poeta, Raimbaut d’Orange, e também a uma das versões da lenda de

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 47.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 48.

Tristão e Isolda, na qual o herói constrói uma estátua da amada para substituí-la na sua ausência. Estátua que ele passa a adorar, como se ela fosse viva – como se fosse, de fato, Isolda. O dilema se desenha então entre duas faces do nada do amor: ou uma autorreflexão do espelho, como no mito de Narciso, que abole o mundo exterior e favorece o solipsismo radical; ou então o vazio que se esconde sob a forma do amor, a ausência dentro da estátua. Engano do sujeito, ou engano quanto ao objeto. No belo modo como resume Roubaud: “Esse é o dilema: ou o nada de ser somente nomeação; ou então o de nomear somente o nada. Ou a água turbilhonante mas imóvel. Ou a roda que perpetuamente move o vazio”<sup>321</sup>.

*La mort est la pluralité obligatoire*

*L'éparpillement, la variété, pour la poésie de la méditation étaient signes de mort (Sponde)*

*De la chute, de la perte*

*Là se nouaient la mélancolie et le miroir*

*« Que suis je donc ? un furieux Narcisse. »*

*Dépliée, démultipliée, immobile, l'image, dénombrée jusqu'à quelques fois, puis, comme coudée par la profondeur*

*Pour le miroir pur, et ses yeux, le regard irait infiniment, et la perte, là, serait certaine*

*Quelque grain, quelque tain, quelque courbure, dans le miroir réel, dans les yeux réels, cela finit toujours en quelque mélange obscur. mais le mélange, aussi, est la mort.*

*« Sale vie, sale vie mélangée à la mort. »<sup>322</sup>*

A morte é a pluralidade obrigatória

O esparzimento, a variedade, para a poesia de meditação eram signos da morte  
(Sponde)

Da queda, da perda

Lá se atavam a melancolia e o espelho

“O que sou então? um furioso Narciso.”

Desdobrada, multiplicada, imóvel, a imagem, enumerada até várias vezes, depois, como encurvada de profundidade

Para o espelho puro, e seus olhos, o olhar iria infinitamente, e a perda, aí, seria certa

Um certo grão, um certo aço, uma curvatura, no espelho real, nos olhos reais, isso acaba sempre em alguma obscura mistura. mas a mistura, também, é a morte.

“Desgraça da vida, desgraça da vida misturada à morte.”

(Trad.: Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo: preto*, 2005, p. 83).

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>322</sup> ROUBAUD, 1986, p.80.



No caso de seu poema, contudo, o cenário é distinto. Primeiro, porque já não se trata mais somente de amor, de perda do objeto amado, mas de morte e luto. Contudo, toda a obscuridade dos versos, sua intrincada sintaxe, dificulta uma relação direta. Não se sabe precisamente de quem é a imagem, mas a referência a Narciso permite pressupor que se trata do “eu” do poema vendo a si mesmo, ou vendo o “espelho puro” sobre o qual, no entanto, aparecem os olhos *dela*, dessa amada em terceira pessoa, muito apostrofada ao longo do livro. De todo modo, o certo é que, como em Ventadour, dá-se uma perda certa, inevitável, embora seja difícil precisar de que tipo se trata. A penúltima estrofe, então, nos faz perceber que, seja como for, o espelho ou os olhos não se mantêm puros, mas, ao contrário, estão misturados; já não mais no campo do uno e das substâncias simples, eles retornam ao mundo chão e vão da pluralidade da *vanitas*. Tanto a referência a Narciso quanto a menção aos olhos da amada ou à possibilidade de autorreflexão culminam no mesmo: ele, ela ou eu estamos já misturados à morte, marcados e manchados pela inconstância, pela fluidez, pela incerteza, fadados à perda. Como diz outro verso da mesma *cansò* de Ventadour, *mort m’a e per mort li respon*, “mis à mort comme mort je répons” (Roubaud), “morte me tem e como morto eu respondo”.

Por fim, vejamos *Scénario de la méditation*, poema onde se esboça, com o perdão da expressão grandiloquente, uma espécie de “teoria poética do ato meditativo”:

*Scénario de la méditation*

*L’écoulement de l’attention est souhaité ralenti*

*Énumération des points. ils ont été mémorisés. ils ont passé par la nuit, du sable : quelques globules abstraits, accompagnant des paroles, moyennes étendues de mots, le tout posé sur les portemanteaux d’images, sans rapports apparents*

*On les cherchera une à une, un à un*

*Ce qui fait qu’il y a aussi nécessairement des déplacements*

*Dans un espace qui serait idéalement étendue vide et grise*

*Mais souvent                    tu es là : tes yeux qui ne voient pas  
tes jambes                    qui ne s’ouvrent pas ne se ferment pas*

*Tu es posée dans l’étendue vide et grise entre les stations de temps méditatif*

*Et la moindre distance devient infranchissable<sup>323</sup>*

---

<sup>323</sup> ROUBAUD, 1986, p. 81.

## Roteiro da meditação

O escoar da meditação requer-se demorado

Enumeração dos pontos. foram memorizados. passaram pela noite, areia: alguns glóbulos abstratos, acompanhando palavras, médias extensões de vocábulos, o tudo pendurado em cabides de imagens, sem relações aparentes

Procurar-se-á uma a uma, um a um

O que faz com que haja necessariamente deslocamentos

Num espaço que seria idealmente extensão vazia e cinza

Mas frequentemente estás aqui : teus olhos que não veem tuas pernas que não se abrem não se fecham

Estás pousada na extensão vazia e cinza entre as estações de tempo meditativo

E a menor distância torna-se intransponível

(Trad.: Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo: preto*, 2005, p. 84).

Seu primeiro traço significativo é a duração temporal do ato meditativo. O verso pode nos fazer pensar na *prosochè* (atenção) dos antigos enquanto um voltar-se para tudo que é presente no tempo. Mas menciona-se também a lentidão, mais uma condição que, para os exercícios espirituais antigos, é de vital importância, seja em momentos como o exame da consciência, seja na leitura, na escuta das aulas e dos discursos do mestre, na escrita<sup>324</sup>. A cena está montada, então. O poema avança como uma câmera lenta e se coloca na perspectiva subjetiva de quem está meditando. Logo em seguida vêm as etapas. Tudo ordenado, matemático. A “enumeração dos pontos” liga-se ao trabalho da “memória”. Todas as cenas, tendo atravessado o sono, a noite, tendo confrontado a areia da crítica e da análise, são cuidadosamente escolhidas. Um comentário autocrítico ao livro se revela aos poucos: sua poética se dá pela aliança entre algumas poucas cenas, as “médias extensões de palavras”, num modo de organização que está entre o verso e a prosa, e as imagens em justaposição, os “portemanteaux d’images” (“cabides de imagens”, mas também o processo de neologização ou formação de palavras-imagens por justaposição). Sua desconexão aparente é o hiato que se cria entre cada linha ou estrofe, o qual deve ser percorrido e refeito pelo leitor. Um processo de homologia entre tema e forma: tal como a morte é abrupta e se esquiva do sentido, é tida sempre por sua condição de fato, realidade irrecusável aqui-e-agora, o poema também se constrói por

---

<sup>324</sup> Cf. FOUCAULT, 2014.

arestas de sentido e por vazios de conteúdo (e de forma). Os espaços brancos se acumulam e devoram os versos.

Entre cada uma das “estações do tempo meditativo”, entre cada um dos passos lógicos da meditação, diz ainda Roubaud, está encoberta a experiência. A morte de Alix ressurgue como um não dito evidente, como uma espécie de anverso do papel-carbono sobre o qual estão escritos os poemas. Revela-se entre os espaços, raras vezes no texto. A imagem do deslocamento, portanto, é central: não só deslocamento das cenas ou dos pontos escolhidos em sua singularidade, como diz o texto; mas também deslocamento do método da meditação, reapropriado em termos não religiosos; deslocamento também da forma elegíaca, pois o centro da sala está vazio, o assunto do livro é o nada mesmo a que a morte dá forma; a pessoa a quem se dirigem os poemas se encontra não em seu centro, mas nos interstícios, nas pausas do texto. Embora aludindo a um fundo contextual preciso sem elidi-lo, cria-se um dizer diferente, deslocado da matéria de sua memória, como diria Roubaud, e o que sucede é um terceiro elemento, nem autobiográfico nem desligado de toda referência.

## 5.2. Square des Blancs-Manteaux

*Os olhos, sob a pálpebra, invertidos,  
Olham só para dentro, doravante.*

(Rainer Maria Rilke. Trad. de Augusto de Campos)

Está-se à beira da virada do milênio, é 1999, quando Jacques Roubaud publica um livro de poemas intitulado *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel*. Ao leitor de poesia francesa não passa despercebida a alusão a um dos poemas mais conhecidos de Baudelaire, *Le Cygne*, poema de número LXXXIX (89) de *Les fleurs du mal*, parte da seção dos *Tableaux parisiens* (2019 – cito aqui a tradução brasileira de Júlio Castañon Guimarães). Na longa lamentação de uma Paris que não é mais a mesma, mas que persiste na memória “fértil” e melancólica daquele eu, surge a imagem de um Cisne (*Cygne*, em francês) que, tendo escapado da jaula em que estava cativo, deve se aventurar em meio ao “pavimento seco” e ao “solo rugoso” enquanto suja as asas na poeira do chão. A imagem é desconfortável: podemos ver cambaleante, tropeçando e sujando-se, este cisne solitário que, em meio à vastidão de uma praça acumulada de pessoas que o ignoram, lança gritos agudos de saudades do seu “belo lago natal”. Próxima do também muito conhecido *Albatroz*, poema onde o poeta é comparado à ave, majestoso ao voar pelos céus, incapaz de andar pela terra. Se, tal como o cisne, o sujeito, para viver na metrópole parisiense, precisa sujar a brancura de seu corpo, é porque existe uma divisão entre o eu e a paisagem. Mais precisamente, ela se dá nos termos de uma oposição entre o visível e o

memorável, entre o presente da metrópole e seu passado afetivo ativado por um sujeito que se lembra, enunciado claramente do segundo quarteto em diante. O emblema desse conflito e dessa oposição são os dois versos que Roubaud cita no título de seu livro:

*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas !, que le cœur d'un mortel) ;*

Paris é outra (a forma das cidades muda  
Mais rápido, bem mais, que um coração mortal);  
(Trad.: Júlio Castañon Guimarães)

A sequência do poema elabora ainda essa distinção entre a interioridade do eu, deslocada para a lembrança das coisas idas e o presente turbilhonante da cidade, até fixar-se na cena do cisne, história passada que irrompe na lembrança da “memória fértil” do sujeito, a se supor irrigada pelos veios da imaginação.

É claro que outros traços ainda vão se sobrepondo na figura do cisne: os do exílio, ampliados por uma referência a Ovídio, o poeta do exílio em seus *Tristia* e *Ex ponto*; e, além disso, os da elevação, citando diretamente o poeta latino que, nas *Metamorfoses* (I, 85-86), representa o homem como o único animal cujo rosto ereto lhe permite elevar o olhar para o céu. Caso fosse meu intuito comentar detalhadamente este poema, ainda teria muito a dizer; mas tento traçar aqui apenas os elementos essenciais e mais sugestivos para se compreender a alusão de Roubaud. Há ainda um último aspecto importante, que nos leva de volta ao livro de 1999, que é o fato de *Cygne* ser, em francês, o homófono de *signe* (signo, sinal). Num lance sutil de Baudelaire, o cisne do poema é também um comentário ao signo da escrita. Como o cisne, o signo é exilado em terra estranha; suja suas asas com a poeira da cidade; é ignorado pela multidão – e poderiam ser estabelecidos todos os elementos dessa comparação.

É a esse poema, portanto, que Roubaud alude. E com essa alusão ele recupera o tema da transformação e da perda da cidade, assim como o do eu que revê o passado em imagens mentais preservadas em sua memória. Mas ele recupera também o tema do signo, ampliado de dois modos: os elementos que compõem a cidade lidos como signos, como cartazes, letreiros, escritos; e os livros já escritos sobre a cidade – que, neste caso, também é Paris –, que a traduzem em signo, sobretudo o de Raymond Queneau, *Courir les rues* (2015 [1967]). Assim como neste, aliás, em *La forme d'une ville...* sobressai um tom geral leve, cômico, marcado pelo uso da coloquialidade e por uma grande quantidade de alusões a poemas e autores<sup>325</sup>. Florian Henke

<sup>325</sup> Além das mencionadas alusões a Queneau, sobretudo na primeira parte, nas seções “*Recourir les rues*” e “*État des lieux*”, outras podem ser destacadas: as conversas com poemas de Apollinaire, sobretudo *Zone* e *Le pont Mirabeau*, do livro *Alcools* (1920), ora marcadas por “refeituras”, como no caso dos poemas que Roubaud faz a partir de *Le pont Mirabeau*; ora marcadas por referências, como em “*Sacré-Coeur !*” e “*Poème de tour Eiffel*”, nos quais está em questão

(2004), por exemplo, exemplifica aquilo que chama “recepção produtiva”, para a qual a leitura é transformada em escrita, como citação ou apropriação, no livro de Roubaud, mostrando a conversa que o poeta francês estabelece com textos de Marcel Proust, Louis Aragon, Raymond Queneau e Charles Baudelaire. Entretanto, o autor mostra que, paradoxalmente, em oposição ao tom cômico, a espinha que ordena a seleção de textos e autores citados por Roubaud é o tema da melancolia. Num artigo esclarecedor a respeito do volume, Alison James (2013) destaca, do ponto de vista temático, um rebaixamento e uma “desmistificação” da cidade de Paris, retratada em sua vida cotidiana, em seus elementos passageiros, todos aqueles elementos que o romancista Georges Perec diria fazerem parte do “infraordinário”; contudo, a cidade não é despoetizada, mas, pelo contrário, suas aparições sempre se revestem de uma série de lembranças dos signos de seu passado, livros e poemas escritos sobre ela, aparecendo para o leitor como apareceriam para a “memória fértil” do sujeito no poema de Baudelaire. Do ponto de vista da composição dos poemas, o que há é uma estrutura de “repetições e variações”<sup>326</sup> que os agenciam, ligadas a uma tendência ao que a autora chama de “estilo mínimo”, numa linguagem humilde e simples, aparentemente despojada dos aspectos mais aparentemente poéticos – ainda que essa seja, abem dizer, uma técnica poética do autor. Ainda um outro ponto a ser considerado é o da *persona* poética que se parece formular ao longo de suas páginas; para James, ela é montada com os traços da “melancolia”, representada constantemente como se “em exílio”, figurações que trazem à mente o poema de Baudelaire; de fato, há essa inervação baudelairiana ao longo de todo o livro. Entretanto, ao lado dessa figuração mais “escura”, encontra-se ainda a “solaridade” da sátira, do riso e do humor mordazes<sup>327</sup>.

Entre os poemas que compõem esse livro, todavia, o leitor pode ficar espantado com uma série de 18 sonetos, bem distintos do tom geral do livro. Intitulada *Square des Blancs-Manteaux*, seu tom e registro graves, elegíacos, sua temática mais sombria, suas formas cerradas, contendo por vezes até certos traços arcaizantes, podem fazê-lo perguntar-se o que faz ali essa série? De fato, independentemente de como vemos os poemas, a interrogação é válida. Contudo, eles me parecem, ao mesmo tempo, um *tour de force* de várias das preocupações do poeta ao longo de outros livros.

O centro da hipótese que busco defender neste texto é de que o autor, nesses sonetos, cria uma *persona* ou máscara poética complexa num jogo com alguns poetas quinhentistas e

---

o modo como, em *Zone*, Apollinaire trata os monumentos históricos. Baudelaire também comparece, além do título do livro, em poemas como “*Invitation au Voyage*”, inspirados diretamente do homônimo de *Les fleurs du Mal*. E assim em diante. Vê-se, desse modo, que o dispositivo da alusão e da referência é um princípio construtivo do livro de Roubaud.

<sup>326</sup> JAMES, 2014, p. 112.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 115.

seiscentistas franceses de inspiração religiosa, daquela poesia que foi chamada de “poesia devocional”. Esse transvestir-se, contudo, não se fecha numa cópia mais ou menos estanque de uma dicção arcaica, mas se constrói como jogo ou tensão entre semelhanças e diferenças, às vezes escapando quase inteiramente do modelo. Portanto, minha investigação não recai tanto em estabelecer contiguidades entre a “poesia devocional” francesa e os sonetos de Roubaud, mas em circunscrever, na medida do possível, seus pontos de contato e de afastamento; em que medida, em resumo, os sonetos de Roubaud articulam, a partir dos anteparos da “poesia devocional” – e outras influências, diga-se –, uma experiência poética singular e de estranha força.

No livro de 1986, *Quelque chose noir*, uma encenação específica do sujeito fundamentava a escrita dos poemas, e também a orientava. A ideia do estado afásico como representação da voz poética de um sujeito enlutado, cuja fala se torna lacunar, entrecortada, na fronteira da distinção entre prosa e poesia, era a coluna daquele livro. Então, o tema do silêncio se condensava como único modo de dizer atinente à dramaticidade da experiência. Entretanto, no paradoxo que lhe é próprio, a mudez não podia se calar, mas só se afirmava ao ser dita; o silêncio se expressava em unidades sintáticas assemelhadas aos versos. Era esse outro modo de dizer, já distante do trabalho poético anterior, que superava a contradição entre a experiência e os modos convencionais, sentidos agora como impróprios, de representá-la.

*Devant ta mort je suis resté entièrement silencieux.  
Je n'ai pas pu parler pendant presque trente mois.  
Je ne pouvais plus parler selon ma manière de dire qui est la poésie*<sup>328</sup>.

Diante de tua morte fiquei completamente silencioso.  
Não pude falar durante quase trinta meses.  
Não podia mais falar [à] minha maneira de dizer que é a poesia.

(Trad.: Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo: preto*, 2005, p. 130).

Essa encenação de si, é claro, funciona como uma falsa pista, já que há uma flutuação constante entre o poético e o prosaico nos poemas, sem que, contudo, eles se transformem em romance, conto, ensaio. Mesmo nos poemas mais prosaicos há uma dinâmica poética de construção, que investe nas repetições, nas pequenas variações, nas disposições tipográficas, etc<sup>329</sup>. Assim, o que Marjorie Perloff (2004) chamou a “poética conceitual” de *Quelque chose noir*,

<sup>328</sup> ROUBAUD, 1986, « Aphasie », p. 131.

<sup>329</sup> Veja-se, por exemplo, o poema *Méditation de la certitude*: “L’ayant vue, ayant reconnu la mort, que non seulement il semblait en être ainsi, mais qu’il en était ainsi certainement, mais qu’il n’y avait aucun sens à en douter. // L’ayant vue, ayant reconnu la mort. // Quelqu’un m’aurait dit : « je ne sais pas si c’est une main ». je n’aurais pu répondre. « regardes-y de plus près. » aucun jeu de langage ne pouvait déplacer cette certitude. ta main pendait au bord du lit. // Tiède. tiède seulement. tiède encore.” (1986, p. 13). Note-se como as repetições criam um ritmo todo próprio, cadenciado, suspensivo; e como as variações adverbiais sobre o “tiède” dão corpo à cena do poema – a esse diálogo imaginado de um eu e um outro

caracterizada, como as obras conceituais nas artes plásticas, por um caráter mais direto, mais translúcido na sua linguagem, que cede o lugar ao jogo do conceito ou da ideia inusitada, só é parcialmente útil para compreender os poemas deste livro<sup>330</sup>. Porque o dispositivo da “afasia”, no poema que citei acima, é lance de poeta: Roubaud insere a formulação que permite uma leitura desta forma que cria, o poema em versos espaçados, regidos por algum princípio numérico. É essa forma que permite aos poemas a condensação emotiva que encontramos neles, sem excessos de sentimento; ela que permite também a condensação, o “minimalismo” de alguns poemas, que levam ao limite a atmosfera suspensiva e opressora da condição paradoxal do luto: o desejo de ter de volta alguém que não mais existe<sup>331</sup>. Do mesmo modo, no segundo livro, *La pluralité des mondes de Lewis* (1991), essa mesma forma se mescla ao poema em prosa. Dessa vez, o tema do luto é modulado pela teoria dos mundos possíveis do filósofo americano David Lewis. Sobretudo na primeira seção do livro, trata-se de figurar, por meio dos poemas, quais são (ou não são) os mundos possíveis onde se poderia encontrar com o ser amado e morto.

Os sonetos de *Square des Blancs-Manteaux* são muito distintos destes outros livros. A começar pelo soneto, que rompe com a ficção da “afasia” tematizada em *Quelque chose noir* e, pelo contrário, investe num dizer que retoma explicitamente a tradição poética francesa e no qual, além do mais, o poético carrega todas as marcas exteriores identificadas à poesia, como a métrica, a forma-fixa soneto, a rima. Ele acena, além disso, a um retorno à primeira publicação de Roubaud, um volume inteiramente dedicado a esta forma.

Mas, a despeito das diferenças, ainda existem elementos que os ligam. O poema *The Description* é o fio que percorre desde a série de sonetos de *La forme d'une ville* até aqueles outros livros lutuosos de Jacques Roubaud, *Quelque chose noir* e *La pluralité des mondes de Lewis*. Primeiro, porque há uma retomada de vários temas que, nas obras anteriores, eram recorrentes: as cores, com o negro, em oposição ao branco, dominando; a imagem do espelho, que já foi vista em *Méditation de la pluralité*; ou ainda o tema do sopro etc. Mas o mais claro índice dessa retomada é a cena central do poema, recuperação explícita da cena descrita em *Méditation du 12/5/85*, de *Quelque chose noir*, do instante de encontro com o corpo morto da amada:

*Il y avait du sang lourd sous ta peau                      dans ta main                      tombé au bout des  
doigts                      je ne le voyais pas humain.*<sup>332</sup>

---

que tenta dar conta da inexorabilidade, da inevitabilidade, da “realidade do real” – e reforçam a nota emotiva de maneira oblíqua.

<sup>330</sup> PERLOFF, M., 2004, “But isn’t the same at least the same?” Wittgenstein on translation, 2004, p. 60-81.

<sup>331</sup> A esse respeito, ver sobretudo as séries de poemas *Nonvie* e *Dans cette lumière*, assim como o poema final, *Rien*, que transcrevo aqui: “Ce morceau de ciel/ désormais/ t’es dévolu// où la face aveugle/ de l’église/ s’incurve// compliquée/ d’un maronnier,// le soleil, là/ hesite/ laisse// du rouge/ encore,// avant que la terre/ émette/ tant d’absence// que tes yeux/ s’approchent// de rien”.

<sup>332</sup> ROUBAUD, 1986, p. 11.

Havia sangue espesso sob tua pele em tua mão derramado na ponta  
dos dedos para mim não era humano.

(Trad.: Inês Oseki-Depré. In: ROUBAUD, *Algo preto*, 2005, p. 21).

No momento de sua retomada em soneto, a descrição da cena é reduzida a alguns elementos mínimos: o modo como se comportam os olhos, uma menção um tanto obscura à presença de sangue nos dedos, a visão de um cadáver pressuposta na substantivação “a morta”. Entretanto, nas antípodas do discurso conceptualista, contido e “assimbólico” dos livros anteriores, dá-se aqui uma explosão de linguagem figurativa, por vezes levada ao extremo do hermetismo.

## II

### *The Description*

*Le drap est noir, la morte blanche, lumière inverse*  
*La Mort vient d'échanger au jour le noir, le blanc*  
*La lampe des oiseaux se calcine sifflant,*  
*Je vois des doigts, un peu de Sang, le Soleil verse.*  
*Par ce renversement la Mort me fait promesse*  
*De ne me livrer rien qui soit tranquille et sûr,*  
*Les lames du miroir qui enflamment le mur,*  
*Ne se voilent d'aucun souffle, car elle cesse.*  
*Elle cesse dormant. Le passé qui s'en va*  
*Vide le cendrier et dépouille l'instant*  
*Du droit à la couleur, de paraître au silence.*  
*Alors je vois bouger ses yeux qui fermeront,*  
*Se fermèrent, fermaient, ferment plus que du temps,*  
*Qu'une chambre, qu'un lit, qu'un arbre, qu'une tombe<sup>333</sup>.*

Preto o tecido, branca a morta, tal luz inversa  
 A Morte logo muda, em preto ou em branco, o dia  
 A lâmpada das aves crestando assovia  
 Vejo alguns dedos, bem pouco sangue, logo o Sol versa.  
 Nessa inversão, da Morte obtenho uma promessa:  
 Dar-me nada que seja tranquilo, seguro.  
 As lâminas do espelho ao inflamar o muro  
 Não são véus de algum sopro, visto que ela cessa.  
 Ela cessa ao dormir. O passado que parte  
 Esvazia o cinzeiro e espolia o momento  
 De seu direito à cor, de surgir no silêncio.

<sup>333</sup> ROUBAUD, 1999, p. 149.



Vejo, mexem-se os olhos que se fecharão  
 Se fecharam, fechavam, fecham mais que o tempo,  
 Mais que quarto, que cama, que tronco ou caixão.

Fala-se em “lâmpada das aves” que “assovia”, em “lâminas do espelho” que “inflamam a parede”, numa ambiência marcada por forte irrealismo, por uma leve sensação de absurdo, por uma atmosfera quase surrealista. É porque tem-se aí, em todo caso, um aproveitamento do tema do mundo às avessas que o advento da morte ocasiona. Por isso a reiteração de palavras cujo campo semântico se liga à noção de revolução, de inversão: “inversão” [*renversement*], “luz inversa” [*lumière inverse*], “A morte logo muda, preto em branco, o dia” [*La mort vient d’échanger au jour le noir, le blanc*], “o Sol versa” [*le Soleil verse*] (nesse último caso, o transbordamento pode ser tido como uma forma de inversão, de perturbação do modo como as coisas deveriam funcionar, ainda mais ao estar intimamente ligado com a rima anterior, constituindo uma espécie de eco paronomástico, de rima leonina, em *inverse-verse*). Essa condição binária encontra sua marca mais forte na ruptura de paralelismo semântico. No primeiro verso que introduz a condição invertida desse mundo, “Preto o tecido, branca a morta, tal luz inversa”, ter “a morta” como construção nominal caracterizada por uma cor primária em um lugar em que, pela ocorrência anterior de um nome concreto designando um objeto, antecipava-se a menção a uma coisa, caracteriza muito bem esse mundo dissonante, estranho. Não mais pessoa, aquele corpo se transforma agora em objeto.

O aspecto que confina com o fantástico, contudo, tem por razão de ser uma representação oblíqua dos efeitos da morte. De fato, a descrição opera em dois planos: é tanto retomada e descrição daquela cena memorial engendradora do processo lutuoso, como se viu nos outros livros, quanto descrição dos estranhos efeitos que se originam do advento da morte e de sua atuação sobre as coisas. Desenha-se uma instabilidade central na constituição dos seres: o dia vira noite, o branco se faz preto, a cor fenece, o som se cala. Conquanto a meditação de Hall preceituava, nesse passo intitulado *the Description*, considerar “seriamente que é a coisa sobre a qual nós meditamos”<sup>334</sup>, Roubaud considera que o traço essencial da morte, tema de sua meditação poética, é a capacidade de inversão, de instabilidade, de brusca alteração das polaridades. Essa característica torna então a experiência do sujeito poético inteiramente incerta, instável, precária: “Dar-me nada que seja tranquilo, seguro”. É pena que essa instabilidade se reflita demasiado no poema; certos versos parecem forçados, desconectados de uma teia imagética que possa lhes dar mais sentido, como é o caso do “espelho”, do “sopro” ou do “cinzeiro”. A ligação às vezes é clara; o espelho entra no jogo da luz e da visão que percorre o

---

<sup>334</sup> HALL, 1837, p. 63.

poema, mas seu potencial não é bem aproveitado; o sopro, por sua vez, se refere ao tema da respiração e da falta de ar (constante nos poemas sobre Alix), mas aqui parece destacado, solto; já o cinzeiro, tendo relação com o passado – as cinzas são de algum modo o tempo ido do cigarro – e ampliando o tema do “passado que parte”, no entanto não tem um aproveitamento imagético. Há, todavia, momentos bonitos, sobretudo os do primeiro quarteto e do último terceto. Por exemplo, como não ver, na recuperação do trímetro romântico e sua disposição quaternária ( - - - / ), em detrimento do alexandrino clássico, no 1º e 4º versos do primeiro quarteto, uma reiteração rítmica dessa condição de incerteza que caracteriza o poema?

Ainda que ele em si mesmo seja instável, ele nos coloca em cheio na série. Em muitas ocasiões haverá, na mesma direção, um trabalho com polaridades e campos binários. Uma das grandes recorrências, por exemplo, está em explorar as diferenças entre a morte minúscula, individual, concreta, e a Morte maiúscula, geral, alegórica. Mas, antes de abordar esse tema, seria importante ainda pensar quais formas toma, nesses poemas, o discurso meditativo.

### 5.2.1. No labirinto da língua

Uma primeira pista nos dá o poema de nº 7, *The Adjuvant*. Em Hall, trata-se nesse passo de distinguir “os apêndices/as circunstâncias e qualidades que se agarram ao assunto sobre o qual se medita”<sup>335</sup>. Se, na meditação, espera-se uma espécie de arrolar de características, o poema, por sua vez, desvia-se do preceito meditativo e concentra-se em certas cenas, recuperadas da extensão da obra, sobretudo de *Quelque chose noir*. Mais uma vez, a retomada da cena mortuária, com os “olhos sem olhar”, insere o soneto no campo da rememoração, do retorno a uma “imagem-memória”. Ao mesmo tempo, o tipo de discurso, quase todo interrogativo, endereçado à luz apostrofada, permite que também se vá além desse espaço circunscrito. A luz não é somente a física, presente na cena lembrada, mas também é a luz que permite a leitura do poema. Esse aspecto fica claro no argumento que vai do primeiro ao começo do segundo quarteto.

#### VII

*Pourquoi remuer, lumière, sur ce mur,  
En silences, en cribles, en confusions  
D’emblèmes, d’hiéroglyphes, en fissions  
De caractères, et volumes, en pur  
Sinistre ? Pourquoi, lumière, ces visions  
Impeccables compagnes de tout azur  
En moi, hors moi, la boucle de mon futur*

<sup>335</sup> *Ibid.*, 1837, p. 66.

*Par la grâce de ta lente profusion ?  
 Et pourquoi jeter, lumière, devant moi  
 Fourbue, l'ombre repue en parfaite loi  
 De concussion dioptrique sous ses paupières  
 Pour, moi, n'y voir que les humeurs vitrifiées  
 D'un œil sans regard, et du mur déviées ?  
 Plus la lumière maintenant, non, mais le pluriel : des lumières ?<sup>336</sup>*

Por que se mover, mera luz, sobre o muro,  
 Em silêncios, em crivos e confusões  
 De emblemas, em hieroglifos, em fissões  
 De caracteres, e volumes, em puro  
     Sinistro? Então por que, luz, estas visões  
 Parceiras sem erro de um azul escuro  
 Dentro de mim, fora, elo do futuro  
 Com a graça de lentas acumulações?  
     E por que, luz, laçar à frente pra que veja  
 Cansada, a sombra farta que a lei enseja  
 De concussão dióptrica sob as pálpebras  
     Pra, eu, só mirar humores vitrificados  
 De olho sem olhar, do muro desviados?  
 Agora nada de a luz, não, mas o plural: *as luzes*?

Encontra-se a mesma imagem propulsora da memória que *The Description* continha: a concussão dióptrica das pálpebras, o olho sem olhar, desviado da parede, com seus humores vitrificados, em suma, aquela imagem do olhar que não mais carrega em si qualquer traço de vida, mas é apenas uma espécie de objeto inerte que causa algo como o desgosto ou o horror contido – tudo isso remete de novo à cena do primeiro encontro com o corpo de Alix, cuja principal ilustração o leitor encontrara no já mencionado *Méditation du 12/5/85*. Contudo, embora lá ela se dê mais claramente, marcada por uma representação direta do fato, aqui ela se reveste de toda uma reflexão a respeito do papel da luz. De fato, o poema elabora uma contradição: como a luz, carregando toda a carga simbólica positiva que a caracteriza na cultura ocidental (sua ligação com a razão, o conhecimento, a transcendência) pode, entretanto, iluminar e fazer ver o seu contrário, a sombra da morte, a “sombra farta que a lei enseja”, ocasionando-lhe ver aquilo que não a caracterizaria? Permitindo, de algum modo, o contato com seu oposto? O fecho do soneto é claro: a multiplicidade de luzes é o que permite compreender a situação. Dá-se essa contradição só porque há muitas luzes, dentre as quais uma é capaz de fazer ver a morte, irrevogável. Em outras palavras, a pluralidade das luzes ultrapassa a simbologia fixa

---

<sup>336</sup> ROUBAUD, 1999, 154.

tradicional e corresponde à multiplicidade da experiência humana, aqui representada pela perda. Nesse sentido, viver a perda também passa a ser entrar em contato com a incômoda verdade plural da luz, ainda que exposta sob a forma da pergunta retórica.

Contudo, e surpreendentemente, também se acha no poema um estranho jogo de luzes. A realidade da morte é representada indiretamente, como numa espécie de lanterna mágica em que as sombras evoluem projetadas na parede. O que a luz permite ver, o que ela revolve na lanterna mágica da memória, são esses “silêncios”, essas “confusões de emblemas” e de “hieroglifos”, essas “fissões de caracteres e volumes”. Várias direções distintas por meio das quais podemos compreender os atos discursivos do poema – e do projeto dos sonetos – em geral. De imediato, o papel consubstancial do silêncio nessa escrita: a quantidade de não ditos, mesmo o branco da página interditando a continuidade do verso, como em *The Wish*. Mas também há tanto o aspecto do enigma, do hermético que caracteriza a linguagem desses poemas, sintetizado na figura do hieroglifo, quanto sua dimensão sentencial e alegórica, como implicam os emblemas, imagens que representam conceitos, pessoas socialmente relevantes, ou são alegorias (a esse respeito, sabe-se que o gênero dos Livros de Emblemas tornou-se muito corrente a partir do século XVI, com a publicação de *Emblematum liber* (1531), ou “Livro de emblemas”, de autoria do jurista italiano Andrea Alciato). Por sua vez, as “fissões de caracteres e volumes” parecem apontar, em linguagem enigmática, para a própria existência do livro, em referência tanto à arte tipográfica (os caracteres) quanto à arte da editoração (os volumes). “*Pur sinistre*”, a seu modo, sintetiza o modo como se dá a experiência em todos esses modos indiretos, maneiristas de lidar com a linguagem, já que pode ser, a um só tempo, o adjetivo “sinistro” substantivado, indicando assim todo o campo de negatividade que se opõe aos valores positivos da luz – o escuro, a morte, a incompreensão – quanto pode ser o substantivo “sinistro” que, em linguagem jurídico-administrativa, designa o acidente imprevisto que reclama a ação das seguradoras. Nesse último caso, conversa-se sobretudo com a área semântica do imprevisto, do acidente, do dano.

Mas, embora cada imagem aponte para aspectos importantes desta poética, o hieroglifo me parece a imagem nuclear para abordá-la. As conotações semânticas que a ele se apegam conduzem à ideia de escrita sagrada, de difícil acesso e compreensão, marcada por um forte grau de figurativismo, tornando-a próxima do ideograma (ou, na série do poema, do emblema). Embora não se trate de recuperar nenhuma experiência do religioso nesses poemas, o sagrado aponta antes para o hermetismo e, com ele, para o caráter labiríntico, maneirista desse discurso. Aliás, como não ver então, na forma mesma do poema, na sua sucessão de *enjambements* e no modo como se alternam as rimas, variando de posição num esquema interpolado, indo de *abba* a *baab*, um recurso que recria essa impressão labiríntica, retorcida, na sua leitura?

Entretanto, não lhe basta a forma de labirinto; também faz inclinar o poema para o figurativismo. De fato, do modo como Roubaud compreende esta categoria da estética, o maneirismo nada mais é que uma ligação que se cria entre uma “intenção de sentido” e os “procedimentos de composição do poema”. Quer dizer, a busca é por um isomorfismo, para usar o conceito de Haroldo de Campos (2015), entre o que se diz e o modo como aquilo é apresentado.

O maneirismo, visto positiva e trans-historicamente, (ou melhor, repetitivamente na história; válido para vários momentos históricos), é um formalismo que tenta impor uma correlação (a mais extrema possível) entre uma intenção de sentido (que pode, além do mais, ser em si mesma formal; existe um sentido formal) e um procedimento, ou procedimentos de composição de poemas (algoritmos poéticos)<sup>337</sup> (ROUBAUD, 2016, p. 198-199).

Há então uma alta carga de investimento na linguagem e na composição desses poemas. Não se trata somente de dar sentido à arbitrariedade das palavras – o que é um truísmo, quando se fala em poesia – mas sobretudo criar a ilusão de que alguma espécie de laço necessário surja entre o que as palavras dizem e sua forma mesma, contrariamente a um dos principais axiomas da linguística, segundo o qual a ligação entre significante e significado é arbitrária. A partir desse princípio, que, como veremos à frente, pressupõe a recuperação histórica de uma linhagem maneirista, é que se configura o tabuleiro de um jogo que assume muitas formas.

No soneto III, *The Division*, a exploração da linguagem é levada a um limite. Por um processo absolutamente vertiginoso de uso de anagramas ou paronomásias, de palavras retiradas de palavras, palavras ecoando palavras, o poema ilustra o processo duplo de divisão e “indivisão” da morte. A divisão refere-se ao caráter destruidor, analítico, separador dessa experiência, marcado por um esvaziamento físico dos corpos. A “indivisão”, por sua vez, como efeito dessa primeira destruição, é o traço tradicionalmente retomado na representação da morte, por exemplo nas danças macabras, de equalização, similaridade de tudo aquilo que antes era marcado por uma abissal diferença. Uma imagem que parece resumir esse processo é a do corpo que, enquanto em vida, era plenamente individualizado, mas que se torna, na morte, sob a terra, uma massa em conjunção com as outras matérias vivas. Contudo, é interessante apontar que, ainda havendo uma tendência para o macabro no tema, ele é explorado pelo soneto de modo muito indireto, mais como inferência que deve o leitor fazer que como representação frontalmente figurativa do cadáver ou da morte.

### *The Division*

---

<sup>337</sup> Le maniérisme, vu positivement et trans-historiquement (ou plutôt répétitivement dans l’histoire ; valable pour plusieurs moments historiques), est un formalisme qui tente d’imposer une corrélation (la plus poussée possible) entre une intention de sens (qui peut d’ailleurs elle-même être formelle ; il y a un sens formel) et une procédure, des procédures de composition de poème (des algorithmes poétiques). (ROUBAUD, 2016, p. 198-199).

*Houmous humus et boue et rebut brusque et brute  
Humble humide blutée en lourdes sourdes tourbes  
Terre, Terre atterrée, en couches croûtes courbes  
Muette mâte mêlée et chuintante de chute.*

*Âcre vrac avalé d'avare veule havre  
Crade cave cardé crevé cravaté hâve  
Corps encore correct lavé de bile et bave  
Corps de grave aggravé en la Terre, Cadavre.*

*Et divise la Mort les Corps qu'elle incorpore  
Vide les évidant leurs jambes et leurs yeux  
Leurs structures leurs os leurs langues et leurs formes*

*Indivise la Mort les crânes les poussières  
Et resserre la Mort dans ses sacs dans ses serres  
Dans sa coupe de Terre une masse d'instant<sup>338</sup>.*

Homus húmus e borra e sobra brusca e bruta  
Crivado humilde úmido em turfas tão turvas  
Terra, Terra aterrada, em curtas crostas curvas  
Muda mate mesclada e cadente qual fruta

Acre e avara toca em vrac lassa acaba  
Crassa cave cal e tranca calada e baça  
Corpo ainda certo limpo de bile e de baba  
Corpo em cave que a Terra traça e traz, Carçaça

E assim divide a Morte os corpos que incorpora  
Vide vazá-los vácuos de pernas e olhos  
E colunas e ossos e línguas e formas

Individe esta Morte os crânios mais os cacos  
Encerra e cerra a Morte nestes saco e serra  
Nesta taça de Terra uma massa de instantes.

Excepcional e engenhoso, o poema leva, nos dois primeiros quartetos, a linguagem a um verdadeiro labirinto entre sentido e som. O leitor, atônito, deixa-se levar pela ação ao mesmo tempo encantatória e dissonante de toda essa série de palavras próximas e também distantes, pela sintaxe enigmática e falha desses versos nos quais nada parece se ligar a nada e as palavras vão se acumulando e empilhando em ritmo hipnótico. Em outro soneto, num quarteto em que se acumulam os nomes da morte, aparece a expressão “vocables à concasser”, vocábulos a moer. É essa a sensação que se tem à leitura dos primeiros quartetos.

Contudo, demorando-nos mais nele, somos levados a perceber que o método que está em jogo aqui é o da ampliação, sob duas formas distintas. No primeiro quarteto, o objetivo é, por

---

<sup>338</sup> ROUBAUD, 1999, p. 150.

meio das pesadas paronomásias apoiadas por palavras em ‘b’, ‘h’, ‘c’, ‘t’ e ‘m’, entre outras consoantes, figurar esse processo de “indivisão” ou homogeneização que caracteriza a morte. Em uma paráfrase ilustrativa, pode-se pensar mesmo no momento em que se desce o caixão até a cova ou em que o corpo é inserido dentro da terra. Não espanta, então, que grande parte das palavras contidas nesses versos refiram-se a matérias orgânicas que lembram a indistinção, desde o *homus* culinário até o húmus, a lama etc. Por sua vez, o segundo quarteto é uma extensa ampliação sonora da palavra *cadavre*, cadáver. Enumerar todas as ocorrências seria fastidioso e desnecessário, mas basta ao leitor atentar-se ao primeiro verso, “ACRE vRAC avalé D’AVaRE [...]”, e ao último, “CoRps de GRAVE AGGRAVÉ [...]”, para notá-lo. Acentua-se ainda mais o efeito na medida em que, posicionada no fim do verso, a palavra *cadavre* parece a síntese de uma série de produções fônicas que dão a impressão de antecipá-la.

O poema funciona assim como um estranho emblema sonoro-figurativo da experiência da morte, para o qual as palavras – e, em última instância, as letras – funcionam em lugar da imagem ou do traço pictórico, e não o contrário. A partir de duas “proposições principais”, digamos assim – a saber, que a morte é divisível e que é indivisível –, faz-se uma longa e poética amplificação. Aumenta-se, alonga-se, faz-se ecoar e reverberar em sons e imagens esse núcleo de sentido. Pela própria natureza do procedimento de encontrar anagramas por toda parte, a linguagem do poema se torna obscura e absconsa. Mas nem sempre é esse o caso.

*The Confession* (15º soneto da série) ou *The Comparisons* (9º) são marcados por uma linguagem minimalista, repetitiva, simples, concreta. Mas comecemos pelo primeiro. *The Comparisons* também é uma espécie de amplificação da figura de linguagem que se encontra em seu título. Para J. Hall, esse passo, posterior ao das oposições, caracteriza-se por uma busca das mais “perfeitas similitudes” capazes de ilustrar o assunto meditado, a fim de, ao mesmo tempo, ampliar o entendimento a respeito dele e produzir um forte efeito nos afetos<sup>339</sup>. De fato, como se sabe, a arte da comparação consiste em descobrir analogias entre objetos a princípio distintos um do outro. Uma vez descoberta a analogia – esse traço comum a coisas distantes aproximadas pelo conectivo ‘como’ ou, em sua ausência, tornadas metáfora – enxerga-se o objeto com novos olhos e sob imprevista perspectiva. Se digo, por exemplo, que o poste de luz elétrica é como a haste de uma flor, não só estarei salientando o traço comum que intersecciona essas duas entidades, a linearidade de suas formas e o fato de ambos sustentarem na parte superior de seu corpo o elemento que os distingue, como também, num golpe imprevisto, produzo uma contaminação geral, e de repente o poste tem sua parte vegetal e seu algo de beleza inútil, enquanto a flor liga-se ao concreto e recupera um sentido de finalidade.

---

<sup>339</sup> HALL, 1837, p. 69.

VIII  
*The Comparisons*

*Comme chevelure : sombre comme front : noir*  
*Comme œil : noir et œil : noir comme cils : noirs et cou :*  
*Sombre comme bouche : d'ombre comme dent : dou*  
*Ce double : lèvres : noire comme joue : noire*  
*Comme dos : sombre comme aisselles : sombre : noires*  
*Comme seins : sombres seinssiens : sombresombres : doux*  
*Comme peau : sombre comme fesses : sombres sous*  
*Étoffe noir comme poils : noir autour noir*

*Du comme sombre ou bas sombre du ventre : sombres*  
*Cuisses d'ombre : noire des genoux comme d'ombres*  
*De mains : d'ombres de mains : noires de mains : du sombre*  
*Du noir du comme noir des os : sombres des ombres*  
*Comme l'allongement : sombre dans la nuit : sombre*  
*Comme ta Mort : sombre comme sombre comme : rien<sup>340</sup>.*

Como cabelo: sombroso qual rosto: preto  
 Como olho: preto e olho: qual cílios: pescoço:  
 Sombrio qual boca: umbra qual dente: doc  
 E o duplo: lábio: preto como fonte: preta  
 Como costas: sombrosas como braços: pretos  
 Seios: pretos seusseios: sombrassombros: doces  
 Qual pele: umbra qual bundas: sombrias sob  
 Lã preta como pelos: pretos sobre preto

Sombrio ou rés sombrio da pelve: sombrosas  
 Coxas de sombra: preto do joelho qual sombras  
 De mãos: de sombras de mãos: pretas de mãos: sombras  
 Preto do preto dos ossos: sombrios de sombras  
 Qual deitar-se: sombrio na noite: sombroso  
 Tal tua Morte: como sombrio como: nada.

No caso do poema de Roubaud, contudo, o método da comparação é estranho. Nele, o primeiro elemento, o “comparante”, permanece ausente, não mencionado. De sua parte, são vários os elementos segundos, comparados, todos eles retirados da área semântica do corpo humano. Empilham-se “cabeleira”, “face”, “cílios”, “olho”, “pescoço”, “boca”, “dente”, “lábio”, “bochecha”, “costas”, “axilas”, “seios”, “pele”, “nádegas”, “pelos”, “ventre”, “coxas”, “joelhos”, “mãos”, “ossos”, numa trajetória que parte da cabeça às extremidades do corpo. Trata-se então de mimetizar o percurso habitual da nossa visão, num gesto que lembra, ao mesmo tempo, a

---

<sup>340</sup> ROUBAUD, 1999, p. 156.



tradição poética renascentista dos braços do corpo feminino. Contudo, a série nos surpreende porque, não se interrompendo nos aspectos exteriores do corpo, chega a atingir seu interior, com a referência aos “ossos”, até terminar numa menção às “sombras”, à “noite”, à “morte”, ao “nada”. Como se nota, o caminho mais uma vez é negativo, indo da matéria à ausência de matéria ou da vida à morte.

Por sua vez, tem-se uma comparação de natureza adjetiva: “X é preto como...” ou “X é sombrio ou escuro como...”, na qual já se evidencia de antemão o traço comparador comum. Recorrentemente repetido no poema, ele se torna como que uma anáfora obsessiva cujo efeito é diminuir a relevância das entidades em si e realçar esse traço comum. Ainda se soma a isso o dispositivo tipográfico dos dois pontos, que, tal como é usado aqui, não deixa de ser ambíguo. Funciona tanto como uma espécie de pausa quanto como equalização ou igualdade. Ao mesmo tempo que cria junturas entre nomes e adjetivos, também parece separar períodos comparativos. O primeiro verso, por exemplo; pode-se lê-lo tanto como três períodos sintaticamente demarcados pelos dois pontos, como “Como cabeleira / escuro como face / preto [...]”; quanto como criando uma relação entre nome e adjetivo posposto, lendo-se “Como cabeleira escura / como face preta [...]” etc. Ainda que o fato de que os adjetivos subsequentes concordem com os nomes a quem vem pospostos dê mais força para a segunda hipótese, é interessante notar esse aspecto duplo da armação do poema.

Tudo isso leva a crer que a estranheza dessa comparação dá-se pelo modo como ela subverte o método comparativo. Apaga o primeiro elemento da comparação, reduz a importância das entidades em proveito da comparação mesma, cria modos equívocos de disposição que reforçam o caráter intercambiante. Em resumo, ela subverte a definição de J. Hall, na medida em que tenta resolver o problema de encontrar similitudes para a experiência da morte. Não sendo passível de apercepção ou de cognição, ela só pode ser representada por seus limites, e seu traço comum é o aspecto negativo que assedia tudo que está vivo. Como efeito de sentido, a comparação estabelece o aspecto duplo e intercambiável das coisas vivas, espalhadas nas metonímias do corpo humano, sempre acossadas pela mancha escura ou pela sombra sombria da morte. Diz que as coisas vivas têm, no avesso de seu ser, o ser característico da morte: seu nada.

Mas sua linguagem já é distinta de *The Division*, embora o poema tenha o mesmo ímpeto maneirista de uma exploração figurativa dos sentidos. Está mais próximo de *The Confession*. Também nele se encontra o jogo tipográfico, o vocabulário mais reduzido e concreto, a repetição como elemento estruturante ao longo das estrofes, certo ímpeto minimalista. O mesmo esforço de transformar o título em figura – constante de toda a série – encontra-se mais uma vez aqui.

Vale lembrar que, no tratado de J. Hall, a confissão é um dos momentos centrais da meditação, o acme no qual se expõe e leva a cabo a relação torturada do meditante com Deus, em sua busca pela salvação. Ela forma uma dupla com o passo logo anterior, o do desejo ou pedido (*The Wish*), formando uma complementaridade de movimento. Enquanto o desejo ergue a alma em direção à alegria, a confissão a rebaixa à condição da mortalidade e do pecado: “como a mente é, em turnos, rebaixada [depressed] e erguida; sendo erguida com nosso gosto pela felicidade, ela é atirada para baixo com a queixa; erguida com desejos, atirada para baixo com a confissão”<sup>341</sup>. Somente pelos solavancos dessa balança na qual o crente se projeta que é possível vislumbrar, por momentos, o rosto divino. Com o rebaixamento de si à mera dimensão do pecado, fundadora da condição humana na mitologia cristã, é que se vê como única saída possível em direção à salvação a agência divina sobre as almas, a impor forçosamente toda uma cultura de si que aproxime o homem das leis sagradas da religião e converta seus olhos na direção de Deus.

Mas o poema de Roubaud é ateu. Não há nele nenhum resto ou traço de mitologia cristã ou de transcendência. Sua confissão, portanto, não se insere no domínio do discurso religioso, embora não deixe de ser o desvelamento de um sujeito, um dizer a verdade sobre si. Contudo, surpreende que o eu a sustentar o discurso não seja tanto confessional, mas seja o eu da escrita. Em resumo, pode-se dizer que o que temos aí é, estranhamente, um luto encenado por meio da escrita. A todo momento comenta-se esse jogo entre certo princípio confessional que norteia os poemas – o luto – e seu ordenamento e disposição ficcionais. A imagem de partida, com todas as suas reverberações, já é clara para o leitor: um caminhante. Para um poeta que erige como *persona* central da cena de composição de seus poemas a caminhada, como pudemos ver no capítulo precedente, essa escolha já nos coloca diante de um texto que comenta seu fazer.

XV  
*The Confession*

*Cela. cela. branches bronchées. pas. pas perdus.  
deux. cela. mots. sans-mots. cela. mots en la perte  
gourds. blancs bruits. bouche cousue. cela. paix déserte  
fausse. de cela. cela. de retrait. refus.  
Tomber. cela, tomber. tomber dire. maldits.  
points. chuter. rompre le vrai. contredire. sorte  
de feinte. cela. broncher. éluder. loi forte  
du doigt sur la bouche. trembler les jours. nuits. nuits.  
Alors cela. revenir. remémorer. rendre  
invisible. sourd. sans odeur. sans goûts. sans tact.  
plat. nu. abstrait. incomplet. indécis. intact.  
Alors. là sommé de dire. pressé. répondre*

---

<sup>341</sup> HALL, 1834, p. 74-5.

*voilà. de ta question : n'y a-t-il rien à faire ?  
Répondre. là, cela : il n'y a rien à faire.*

Isso. isso. ramos roídos. os passos perdidos.  
dois. isso. (sem-)palavras. isso. nesta perda  
dormentes. brancos sons. boca presa. deserta  
falsa paz. disso. sim. saindo. repelido.  
Cair. isso, cair. cair dizer. mal-dito.  
pontos. em queda. sem fato. contradizer.  
quase fingir. assim. tropeçar. desdizer.  
lei: dedo sobre a boca. noites. noites. isto.  
Agora isso. voltar. rememorar. transposto  
invisível. sem som. odor. gosto. sem tato.  
liso. abstrato. nu. troncho. indeciso. intato.  
Então. ter que dizer lá. responder. imposto  
assim. tua questão: não há nada a fazer?  
Responder. isto, visto: nada há a fazer.

O tom entrecortado e sufocante do poema, criado com as interrupções tipográficas do ponto rompendo a sintaxe das frases, reduplica um dos temas principais que ele tematiza: o tropeço, mencionado no segundo quarteto. A imagem da caminhada se transforma aqui em falha, em vacilação. É interessante ainda que nessa palavra podem-se ver ao menos dois aspectos: o fato de que o tropeço é uma falha do esperado, um imprevisto, uma quebra na continuidade normal do andar; ou de que ele é uma indecisão entre dois estados, ficar em pé e cair, e se caracteriza por ser esse momento de interseção, tal como a balança de J. Hall. Entrevê-se então, no poema, seu aspecto de tropeço discursivo, já que o leitor deve a todo momento recuperar-se dos baques tipográficos e buscar refazer o que seria o curso sintático natural desses versos. Além de seu aspecto de comentário da linguagem, pode-se também ler o tropeço como referindo-se à construção do eu poético, ao escancarar as suas dimensões negativas e instáveis, a fala envergada que caracteriza a notação de sua experiência de mundo.

Nesse sentido, gostaria de citar mais uma vez um trecho do poema que me parece contribuir para essa leitura:

*refus.  
Tomber. cela, tomber. tomber dire. maldits.  
points. chuter. rompre le vrai. contredire. sorte  
de feinte. cela. broncher. éluder. loi forte  
du doigt sur la bouche.*

repelido.  
Cair. isso, cair. cair dizer. mal-dito.

pontos. em queda. sem fato. contradizer.  
 quase fingir. assim. tropeçar. desdizer.  
 lei: dedo sobre a boca.

O tropeço ou a queda também se ligam aqui à construção ficcional do poema. Há um elenco de imagens que, de um modo ou de outro, são índices da instabilidade desse discurso. A elegia, enquanto gênero posteriormente codificado como elogio lutuoso dos mortos ilustres ou amados, pressupõe certo elemento de recuperação memorialista da verdade a respeito de um passado, nem que seja do ponto de vista do decoro, como verossimilhança. Portanto, o dado ficcional elaborado aqui é tanto mais desestabilizador, nessa seara, quanto escapa às convenções tradicionais do gênero. Ao contrário do elogio póstumo que o caracteriza, daquele estilo fúnebre próprio à retrospectiva de uma vida no momento dos funerais, essa linguagem lutuosa interessa-se sobretudo pelos métodos do silêncio, pelo jogo entre o que deve ser dito ou calado. É significativo então que “queda” e “fingimento” estejam lado a lado, evidenciando que a intensidade do aspecto vivencial é tão mais pungente quanto mais contido o gesto que a expressar. Na esteira da conhecida frase de T. S. Eliot, segundo a qual a “poesia não é um desatar da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade”<sup>342</sup>, um dos pressupostos centrais que organiza seu conhecido ensaio *Tradition and the Individual Talent*, também para Roubaud toda a técnica da arte está nessa capacidade de contenção emocional e de mestria sobre os conteúdos da experiência. Nessa trilha, a “lei forte do dedo sobre a boca”, imagem que organiza todo o poema, é a condição primeira dessa atípica escrita elegíaca. Se “contradizer” e “romper o vero” poderiam nos levar a pensar numa região em que mentira e ficção se confundem, a continuidade dos versos torna tudo mais claro – e felizmente mais complexo. *Éluder*, enganar alguém ou esquivar-se de algo por artifício, assim como fingir, tal como implícito na expressão “um tipo de fingimento”, apontam para o trabalho ficcional que tinha ficado mais evidente com a leitura dos últimos poemas. O “contradizer” ou o “mal-dito” são incorporações de um trabalho cujo ímpeto direciona tanto para a escolha dos elementos colocados em cena no poema quanto para o modo como eles são representados. “Contradizer”, nesse sentido, é de algum modo selecionar os traços verídicos ou autobiográficos e arrumá-los em função do efeito poético, permitindo-se ao mesmo tempo esconder, esquecer, apagar outros. Um duplo sentido da palavra. É não condizer inteiramente com o vivido; é também combater, negar, opor-se ao estado vivencial do luto.

Por sua vez, “*maldit*”, palavra não dicionarizada no francês atual, mas atestada no francês médio, significando “palavra maledicente”, *parole malveillante*. Liga-se também ao verbo

---

<sup>342</sup> ELIOT, 2014, p. 111.

*maudire*, indicando “maldizer alguém” ou, em uso substantivo, a “maldição”. O prefixo ‘mal-’ corresponde ainda a ‘mes-’, relacionando *maudire* a *médire*, este último no sentido de acusar alguém do mal que se supõe verdadeiro. Entretanto, não é menos correto, a partir de toda a sugestão do cotexto que rodeia a palavra, interpretar *maldit*, por falsa etimologia ou etimologia poética, como o “mal dito”, o dito de viés, arrevesado, uma espécie de dizer que se afasta de um gosto historicamente situado. Pode levar-nos mais uma vez a essa linguagem maneirista, tida tradicionalmente como de mau gosto, asiaticismo desmedido e desmesurado, oposto à contenção, à medida e à exatidão do estilo clássico.

Em *The Taste of our Meditation* também se encontra a ideia problemática de um falar impedido ou tensionado. Nesse poema, destaca-se uma espécie de trajetória descendente através dos sentidos, realizada por um sujeito que praticamente se apaga da enunciação. A imagem do interior da terra, no primeiro quarteto, como reino material dos mortos, encontra algum tipo de correspondência com a imagem da superfície da terra no segundo, em que ela é descrita como lugar deserto e vazio, ecoando o vento e tomada por ruínas. Essa dupla paisagem, com seus elementos macabros, de um lado, e desolados, de outro, são também modos pelos quais se exprime essa expansão da figura da morte. Os túmulos e tumbas são a manifestação exterior dos “mortos muitos” e da “sangria de sangue” que a terra esconde em seu seio. É nesse contexto que estão elencados os sentidos, associando-se a diferentes momentos. A visão liga-se ao aspecto interior da terra; a audição, ao som ecoante do vento em meio aos túmulos, no que podemos inferir um cemitério; o odor, ligado ainda às matérias-emblemas da passagem do tempo e do abandono: folha, escombros e dejetos.

Esse percurso descensional tem seu antecedente na imagem típica da descida aos infernos, da catábasis (*katábasis*), com larga tradição, de que se podem citar a *Commedia* de Dante, a *Odisseia* de Homero, ou o mito de Eurídice e Orfeu como os representantes mais imediatos. Nesses casos, trata-se comumente de sujeitos extraordinários que tomam um caminho vedado aos mortais ordinários para ter acesso a uma visão ou informação indisponível ou vital para si mesmos ou para o conjunto de homens. Podem justificar-se tanto por uma recuperação do ser amado (Orfeu e Eurídice), quanto pela procura por uma profecia vital para os objetivos do personagem, só capaz de ser oferecida por algum morto ilustre (*Odisseia*), ou ainda por uma perquirição dos espaços que são representações dos fundamentos teológico-metafísicos que compõem o mundo (*Commedia*). Em todo caso, o inferno é sempre sinal de perigo extremo e ponto possivelmente sem retorno, conquanto seja também objeto do desejo ou ponto de resolução da trama, numa configuração ambivalente. Nesse sentido, o poema dialoga com essa tradição porquanto, para ele, a descida ao inferno também é “tarefa” ou “missão”.

Ela se coloca, entretanto, sob a forma da meditação. Em outras palavras, meditação e inferno se comunicam, já que debruçar-se sobre o problema pessoal e universal da morte pode ganhar os contornos de uma verdadeira *via crucis* terrena. A representação desse dado fica a cargo dos sentidos restantes: o paladar e o tato. A boca, como já vimos, é metonímia constante para o falar, a voz e, por extensão, o canto e a poesia. Aqui, contudo, ela está tapada ou arrolhada por cinzas, índice material da morte. Ainda vale notar que esse bloqueio da fala se dá por uma paronomásia, por meio da qual a própria palavra boca, numa falsa derivação, forma o particípio passado que a bloca (*bouchée ta bouche*). Tem-se mais uma vez então esse falar por hieroglifos, difícil e entrecortado, essa parceria com o silêncio e com a impossibilidade de dizer, que marcam essa série. Por sua vez, o tato está associado às formas de enunciação desse discurso meditativo. Ele o caracteriza como discurso de contato e proximidade, reforçando mais uma vez a tendência figurativa desses poemas, pois é por ela que as palavras parecem se agarrar às coisas.

A própria meditação se traduz em inferno, portanto, num jogo duplo. No último verso, podemos ver uma simples inversão, por meio da qual o nome principal do sintagma é “Inferno”, especificado pelo adjunto “de tua Meditação”. Nesse caso, pode-se dizer que a meditação é tida como infernal, tanto por ser de coisas baixas ou por ter como objeto um fenômeno correntemente associado aos submundos mitológicos, quanto por provocar um efeito incômodo ou difícil de suportar. Mas também podemos ver, nesse verso, uma contaminação entre os dois nomes, “Inferno” e “Tatear”. Embora se pudesse ter utilizado um adjetivo em seu lugar, o uso da inversão, mais que mero recurso métrico, aponta aqui para uma confusão entre os campos. Quer dizer, também o tatear é, de algum modo, caracterizado por esse “Inferno”; também ele tem certos atributos infernais. Como símbolo do discurso, ele é atroz, incômodo do ponto de vista do seu tema – e também de sua proferição.

## XII

*Rien ici ne se voit que Terre en Terre  
 L'escadron dispersé des morts en nombre  
 La sangria du sang teignit la Terre  
 La Mort s'y fit la fin que rien ne sonde.  
 Rien ici ne s'Entend Terre sur Terre  
 Que, sa langue bruissante entre les tombes  
 Le vent et pour Odeur Odeur de Terre  
 Fumée vieillie de feuille et de décombre.  
 Tendre à la Vue l'Ouïe et l'Odorat  
 Tendre à l'Ouïe, de ces sens faire État  
 Descendant, et de Ciel en Sol comprendre  
 Que c'est Mort, c'est ta tâche ou ta mission ;  
 Pour, plus bas, bouchée ta bouche de cendre,*

*L'Enfer Toucher de ta Méditation.*<sup>343</sup>

Nada se Vê senão Terra sob Terra,  
 Debandado esquadrão de mortos muitos  
 A sangria de sangue atolou a Terra  
 Como a Morte de obscuros intuitos.  
 Nada se Escuta, Terra sobre Terra,  
 Senão, ruidosa língua em meio aos túmulos,  
 O vento e como Odor Odor de Terra,  
 Fumaça envelhecida, folha e entulho.  
 Terna pra Audição, pra Vista, pro Olfato  
 Terna pro Ouvir, os sentidos relato  
 De Céu ao Solo, ao descer, pois que consta  
 Ser a lida da Morte, ou missão:  
 Pra, emborcada de pó do chão a boca,  
 Tocar o Inferno da Meditação.

Por consequência, me parece que ele sintetiza muito do que notamos a respeito da linguagem desses poemas. Todo o jogo deles está numa confusão entre sujeito e objeto representada na cena da escrita. Se, do ponto de vista da recepção, como diz Luiz Costa Lima, “enquanto a experiência estética dura, dissolve-se o confronto entre sujeito e objeto”<sup>344</sup>, aqui é do ponto de vista da produção, da própria escrita, que essa dissolução é encenada. Na medida em que o sujeito sofre as violências de uma experiência como a da morte, na medida ainda em que ele entra nas terras da morte e representa imaginariamente essa paisagem, seu objeto, a linguagem do poema, torna-se ele mesmo contaminado por essa experiência instável e replica nas palavras a violência do vivido.

Pode-se dizer, em síntese, que esse discurso meditativo caracteriza-se por uma tendência ao maneirismo, investindo na lógica figurativa da composição e buscando a isomorfia entre o dito e o dizer; escreve-se por emblemas ou hieroglifos, na esteira da tradição maneirista, criando um labirinto semântico-sintático no qual o leitor tem de se perder para só então se encontrar; organiza-se a partir da variedade, sob o aspecto das associações entre definições, do dicionário analógico, como diz o verso do soneto XI,

Que louco alucinar faz de Cegas larguezas  
 Que a Morte e seus Abismos tu tesaurizes.

O neologismo “tesaurizar”, ligado aos *Thesaurus* linguísticos<sup>345</sup>, implica a variedade de formas que a representação da morte ganha, todas unidas por um ponto comum, como que uma

<sup>343</sup> ROUBAUD, 1999, p.

<sup>344</sup> COSTA LIMA, 2022, p. 18.

<sup>345</sup> Ver, neste estudo, o subcapítulo *The Testimonies*.

definição abstrata de sua conexão lógica, assim como os dicionários analógicos incluem, sob a rubrica movimento, entradas tão díspares como “ir”, “sair”, “retornar”. Se eu quisesse descrevê-lo, enfatizaria a dificuldade de representação e o aspecto limítrofe do dizer que a experiência da morte produz de maneira constante na poesia de J. Roubaud.

### 5.2.2. Duplos e paralelismos

Um dos aspectos que se tem realçado em defesa de uma delimitação da “poesia da meditação” como gênero é seu desdobramento dialógico. Assim como nos manuais ou tratados de Inácio de Loyola ou J. Hall, nos quais o crente deve se duplicar interiormente sob o modo do diálogo, inquirindo as pertinências de cada dado representacional do seu mundo, o poema meditativo pressupõe que se toma de empréstimo ao drama sua divisão entre um “eu” e um “outro” confrontando-se em cena. Louis Martz, ao defender a existência de um gênero de poesia meditativa na sua antologia *The Meditative Poem*, publicada em 1963, postula que a marca distintiva do “poema meditativo” é a interioridade da representação, ou da figuração religiosa, para ele efetivamente “dramática”<sup>346</sup>. O eu se desdobra na cena interior por um diálogo em que conversa consigo mesmo ou endereça súplicas a Deus, por exemplo. No primeiro caso, pode-se notar que um eu fala consigo, repreende, analisa ou interroga a si mesmo do ponto de vista da memória, da vontade ou da inteligência, conforme aquela partição triádica das faculdades; ele pode ainda desdobrar-se e, desde o exterior, investigar os modos de percepção do próprio sujeito, sobretudo de seus sentidos, tato, olfato, paladar etc. Quando se refere a um diálogo transcendental, trata-se claramente de um “eu” que se dirige ao “Deus” presumido, imaginado, criando uma espécie de “diálogo a um”, no qual as respostas divinas são ou inferidas do conhecimento e dos modos de representação teológicos que formam a mentalidade do tempo, ou então permanecem em silêncio, caladas na inacessibilidade da instância divina. Outro exemplo, além desse, é a retomada das cenas da Paixão de Cristo como imagens em uma representação interior, quando então trata-se de um diálogo presumido com o texto considerado sacro.

Nas palavras de L. Martz:

[O poema meditativo] é um tipo de poema que ocorre em vários períodos da história do mundo; mas, para o século dezessete, basta dizer que o poema meditativo é aquele que traz em si uma relação próxima com a prática da meditação religiosa daquela era. A relação é mostrada pela ação interna do próprio poema, na medida em que a alma ou mente se engaja em atos de

---

<sup>346</sup> MARTZ, 1963, *passim*.



dramatização interior. O falante acusa a si mesmo; fala com Deus dentro de si mesmo; ele se aproxima do amor de Deus por meio da memória, do entendimento e da vontade; ele vê, ouve, cheira, prova e toca por meio da imaginação as cenas da vida de Cristo como elas são representadas num palco interno, mental (MARTZ, 1963, p. 19. Minha trad.).

A questão levantada por Martz de um categoria trans-histórica desses poemas é difícil de ser resolvida. Enquanto tal, ela depende da presença de certos elementos de uma protoforma meditativa ou de conteúdos determinados? Somente um estudo de seus casos em um longo período de tempo poderia responder a essas inquietações. Seja como for, contudo, a caracterização do crítico americano é valiosa para o escopo deste estudo. De fato, lida-se aqui com poemas em cujo centro se desenvolve o problema do aspecto dialógico da experiência poética. Pressupondo duas entidades distintas em contato ou confronto, o diálogo requer uma divisão binária. É sempre interação entre um locutor e um colocutor (como preferem os mais recentes estudos de Linguística Textual<sup>347</sup>). Mas, no caso específico do poema, essa polaridade constitutiva do diálogo pode se ramificar em outras partições binárias, ora de ordem temática, ora formal. É desse modo que a cena nuclear do diálogo se traveste de formas diferentes, incluindo o paralelismo e a antítese, com a consequência de a polaridade binária ou dupla se tornar um movimento fundamental de composição, como os sucessivos campos de onda que os seixos formam na superfície de um lago quando projetados em diagonal, criando uma rede intrincada de intercomunicação.

Uma das formas mais imediatas dessa composição por duplos é, dentro do campo mais amplo do dialogismo, a inserção de vozes alheias no poema. Segundo a clássica formulação de Bakhtin (2016), em cuja obra, aliás, não se encontra a palavra “dialogismo”, o princípio dialógico é estrutural ao discurso<sup>348</sup>. Ele concerne a dois aspectos simultâneos: o fato de que cada enunciado se liga necessariamente a toda uma cadeia pregressa de enunciados alheios, produzindo seu sentido a partir deles ou contra eles; e o fato de que, no enunciado, o destinatário presumido ou explícito tem uma função estruturante para a composição, articulação e expressão de um gênero do discurso. Nesse segundo caso, o enunciado ou o gênero textual produz, em quem o recebe, uma atitude responsiva determinada, sendo improdutivo determinar se é o gênero do discurso que produz um destinatário, ou se, ao contrário, determinado destinatário produz um gênero do discurso, uma vez que o processo se dá em simultâneo.

Uma das formas clássicas dessa teoria do dialogismo é a citação, entendida como inserção expressa e direta de um enunciado (a) em outro enunciado (b). É ela que encontramos em *The Thanksgiving*, por exemplo. As aspas – signo distintivo da inserção do discurso direto

<sup>347</sup> Cf, por exemplo, os trabalhos de Ingedore Villaça Koch.

<sup>348</sup> BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Org., trad. e notas: Paulo Bezerra. 2016, p. 11-69.

alheio dentro de outro discurso – indicam que, nele, uma outra voz se apropria da enunciação. Embora não se possa determinar definitivamente qual a sua origem ou que tipo de sujeito a profere, pois não há marca textual que o explicita, vê-se, contudo, que ela destoa da série. Neste que é o poema mais solar da seção, nota-se mesmo uma tendência à aceitação da experiência da morte de corte estoico, contrastando com a perspectiva instável e atormentada do sujeito dos poemas anteriores. Há uma instância de enunciação que invade a cena e, sob o modo do imperativo de conselho ou ordem, incita uma segunda pessoa a demonstrar gratidão. Desse ponto de vista se pode dizer que o ordenamento meditativo toma corpo aqui e se manifesta como sujeito do discurso, interpelando o “eu” com o qual tínhamos tido contato até então. Ainda que seu agradecimento seja intransitivo e, portanto, vazio de transcendência, ele deve ser tido como norma de conduta, afirmada ao fim do percurso, como espécie de conclusão ou *post-scriptum* aos poemas. Contrastando com a prática de J. Hall, para quem o agradecimento deve se dirigir a Deus, nesse caso ele não tem endereçamento, enquanto seu objeto se reveste de paradoxos irônicos. Ao agradecer à morte, o que se agradece é “o gozoso estrangulamento” que ela performa, seu empuxo para a criação desordenada e irrefreável de pensamentos, sua capacidade de “afetar seu ímã”, expressão que, em francês, é também o parônimo de *affecter son amant*, quer dizer, tocar, impressionar ou afetar seu amante. Ao mesmo tempo, então, o modo como ela age sobre o sujeito, num misto de dor e gozo; o efeito que ela opera sobre o discurso do sujeito, aproximado aqui do “vômito” – o discurso como curso incontrolável e malquisto de palavras; o campo de ação que não se restringe apenas ao eu, mas também toca seus objetos amados, atuando como um ímã, aproximando tudo de si.

Experiência expansiva e obsedante, a morte não deixa nem mesmo de afetar a própria existência do sujeito, ele também submetido às suas leis e aos seus desígnios, destinado a “morrer em sua fonte”. Nessa condição paradoxal, a voz vinda de algum lugar faz uma síntese irônica, espécie de *hypomnémata* derrisório, lição de moral a se ter sempre em mente, cuja moral é precisamente essa ausência de sentido que subjaz a todo discurso sobre a morte ou experiência que dela se tenha.

#### XVIII

#### The Thanksgiving

*Remercie : Quelqu'un, quel que soit. Et remercie  
Aussi Cela, que n'est personne. Que ce soit  
De Rien, d'une Chose, d'un Autre. Car on doit  
Remercier : le clou, le chat et la vanille.  
Merci de tous instants discriminants, de mille  
Détails qualifiés. Merci. Pas de pourquoi,*

*Ni par nécessité, ni par effet de loi  
Morale dans un coeur. Seulement remercie.  
De ton Remerciement n'exempte pas le jour  
De colère. Dis-le : « Je remercie la Mort.  
Je remercie la Mort et je meurs à sa fontaine  
De la joie de jouir de son étranglement,  
De vomir sa pensée, d'affecter son aimant,  
Je remercie la Mort, la grande pénélaine,  
  
Et finis de penser la pensée de sa Mort ».*

Agradeça: a quem for, alguém. Mas agradeça  
A um ninguém, a Isto. E o diga como vem  
De Nada, de uma Coisa, de um Outro. Convém  
Agradecer: ao gato, ao prego, à baunilha.  
Grato pelos instantes discernentes, milha  
De detalhes precisos. Sou grato. Não tem  
Por que, poder de lei moral, nem conveniê-  
cia do coração. Nada mais. Só agradeça.  
De teu agradecer não esteja isento o dia  
De cólera e o diga: “Agradeço à Morte.  
Agradeço à Morte e em sua fonte morro  
Por gozoso gozar os seus estrangulares,  
Por conduzir os ímãs, vomitar pensares,  
Eu agradeço à Morte, estranho reto morro,<sup>349</sup>  
  
E acabo de pensar todo o pensar da Morte”

Um outro exemplo desse momento dialógico na série são os poemas que se endereçam a alguma entidade ou instância que lhe seja exterior e, por meio desse endereçamento, formulam seu discurso. Nos termos de Bakhtin<sup>350</sup>, pode se tratar de pressuposição, quando um enunciado pressupõe outro enunciado ou entidade em silêncio; pode ainda se tratar de tomar um enunciado ou entidade como base, uma vez que ele participa do conhecimento comum, para a formulação de outro enunciado; ou ainda ter um enunciado alheio inscrito no enunciado do poema e introduzido por palavras ou frases isoladas.

Ao considerarmos o primeiro caso, a pressuposição, nota-se que ele está presente naqueles poemas que pressupõem uma segunda pessoa ausente para o leitor. Ela é inserida ali mantendo-se sua identidade sob silêncio. Conforme essa técnica de referência, é como se o enunciadador encenasse uma espécie de linguagem privada por meio de um diálogo no qual os

<sup>349</sup> Var. : Eu agradeço à Morte, este amplo morro.

<sup>350</sup> BAKHTIN, 2016, 57-58.

referenciais só são claros para ele, o que torna seu discurso mais opaco para a terceira pessoa, o leitor. O uso abundante dos pronomes de segunda pessoa ilustra esse procedimento em poemas como *The Subject*, *The Contrary*, ou do pronome demonstrativo, estratégia referencial comum em todo tipo de texto, em *The Petition and Enforcement*:

*Te voici sujette à la Mort  
Étale ton Bien sur le Sol  
Poches, lettres, photos, paroles,  
Te voici Sujet en ta Mort.*

Estás aqui Sujeita à Morte  
Estende teu Bem sobre o Piso  
Letras, fotos, cartas, avisos  
Estás aqui Sujeito na Morte.  
(*The Subject*)

*Allégoriquement parle en ta mort la Mort  
[...]  
Par contraire de Mort n'entendre que ta mort.*

Alegórica fala em tua morte a Morte  
[...]  
O contrário de Morte ser só tua morte.  
(*The Contrary*)

*Emportez cette Morte où persiste sa Mort.*

Entreguem essa Morta onde dura sua Morte.  
(*The Petition and Enforcement*)

Como meu argumento até aqui tem explicitado, penso que temos, nesse caso, um endereçamento à pessoa amada morta, à maneira do que sucedia nos volumes anteriores, *Quelque chose noir* e *La pluralité des mondes de Lewis*. Do ponto de vista biográfico, trata-se de Alix Cléo Roubaud, esposa de Jacques Roubaud, morta muito jovem, aos 31 anos, em razão de uma

embolia pulmonar, em janeiro de 1983. Entretanto, restringir nossa leitura à estrita menção biográfica é perder de vista o fato de que o enunciado dos poemas, a não ser por menções secundárias a cenas cujo reconhecimento só pode ser feito pelo trabalho analítico – as quais já analisamos –, se esquivava a todo momento de identificar, nomear ou esclarecer qualquer referência explícita exterior ao texto. Podemos mesmo pensar que a questão aqui consiste em levar ao limite um princípio norteador presente na poética seiscentista e setecentista que, fundando-se em Aristóteles, definia a poesia como o campo do universal verossímil, em contraste com as particularidades contingentes da história. Desse ponto de vista, a referenciação opaca é o extremo do princípio da universalidade em poesia, já que o que é enunciado por ela se abre aos muitos modos de apropriação possíveis de se fazer. Na lacuna referencial, o vazio da ficção pode ser preenchido, na experiência do leitor, por vários tipos de entidade. Todavia, se cria simultaneamente uma opacidade difícil de ser transposta, que ao mesmo tempo dificulta a possibilidade de plena apropriação. Os poemas ganham então esse aspecto de distância, o qual lhes dá de algum modo a consistência de mônadas, representações fechadas de uma verdade percebida pelo intelecto, opostas à proximidade das percepções. Dar sentido aos poemas, em meio a essa opacidade, se torna uma atividade problemática, muitas vezes condicionada pelo hermetismo e restrita aos círculos de conhecedores ou, no pior dos casos, de contatos pessoais. Nesse sentido, um dos efeitos indesejados dessa referenciação opaca é o modo como produz um cerco à força ficcional desses poemas.

Ao mesmo tempo, sendo a referenciação muitas vezes restrita ao uso de pronomes, torna-se, por sua vez, mais obscuro o trabalho de distinguir essas referências entre si. Embora na maior parte das vezes “tu” se refira ao ser amado, em outras ele aponta para outras entidades constitutivas da enunciação, ora explícitas ora obscuras. O primeiro poema da série, *The Entrance*, é todo construído como um discurso, baseado na forma do conselho ou da recomendação, no qual o ponto de vista da segunda pessoa referida passa sob silêncio. O trabalho do leitor se resume então a inferir, a partir dos dados dispostos no poema, de quem se trata, quais suas características e seu escopo<sup>351</sup>. Pode-se entrever, por exemplo, uma ligação possível entre a segunda pessoa e a função do leitor, na medida em que o soneto, funcionalmente, é uma entrada, uma introdução, na série, assim como incita a todo momento alguém a formular de determinado modo um pensamento sobre a morte, também ele o principal assunto da seção. Por meio desse jogo de espelhos, portanto, é como se, obliquamente, representando algo como os conselhos de alguém mais experiente a um inexperiente, o poema se endereçasse a sua recepção e formulasse certos princípios éticos e estéticos que lhe regem a

---

<sup>351</sup> Reenvio o leitor ao subcapítulo *The Entrance*.

composição. Se, nesse caso, a identidade do “tu” é obscurecida pelo trabalho poético, em *The Testimonies*, ao contrário, ela é explicitada. Já que, neste poema, ela é formulada no desenvolvimento de sua ficcionalidade, o endereçamento se torna técnica poética para a intensificação do *páthos*. Pelo método de imitação que retoma aquela obscura fonte do século XVI, o poeta Jean Clicquet du Flammermont, o poema começa com uma visada quase metafísica, descrevendo do ponto de vista cósmico o estatuto de Deus e sua relação com outros seres cósmicos, como o Sol e as estrelas. Entretanto, a partir dos tercetos, rompido o encantamento mágico inspirado pelo original do poeta religioso francês quinhentista por meio de uma afirmação materialista do mundo, o poema investe em um endereçamento àquela entidade divina, transmutada agora em “Ficção do Firmamento”, e lhe dirige suas especulações existenciais referentes a uma vida já sem crença transcendental. Vê-se aqui de imediato a quem se dirige o poema, interlocutor explicitado ao fabricar-se o tecido do discurso.

Mas este caso ainda revela uma outra das espécies de diálogo a serem discernidas, a inserção de um enunciado em outro por meio de apropriação ou imitação. Para Bakhtin, isso acontece quando enunciados são “recontados com um variado grau de assimilação”<sup>352</sup> dentro de outros, fenômeno também conhecido como intertextualidade nos estudos literários, abarcando os processos de paródia, paráfrase, entre outros. Tanto em *The Entrance* quanto em *The Testimonies* encontra-se esse método de assimilação, ainda que de modos distintos, na composição do poema. No primeiro caso, trata-se de uma incorporação complexa que tem por efeito criar uma simultaneidade de tempos, à maneira dos construtos especulativos da mecânica quântica, em que o arcaico e a linguagem da modernidade, talvez mesmo de vanguarda, coexistem e se integram. No segundo, por sua vez, dá-se um processo mais costumeiro de retomada e crítica, paráfrase e paródia, daquele poeta mencionado. Contudo, como já me dediquei ao assunto mais longa e detalhadamente no capítulo anterior deste trabalho, contento-me em direcionar o leitor a ele.

Outro procedimento, subsidiário a essa constante dialogação, mais localizado, mas cujo efeito é produzir esse mesmo aspecto de duplicação ou de binarismo, é o paralelismo. Ele se dá ora no interior ora entre os poemas. Quando entre poemas, a utilidade de seu uso está em criar unidades de sentido que ultrapassam o escopo de um único poema e passam a integrar o efeito do diálogo no próprio trabalho da leitura. Assim, *The Causes* e *The Effects* formam uma dupla que ocasiona uma duplicidade de sentido: tanto os poemas têm cada qual seu sentido quanto inauguram um outro por uma leitura conjunta. Jogando com a própria definição dos termos, J. Roubaud vincula o processo de análise da causa e do efeito, decorrências lógicas um do outro, a

---

<sup>352</sup> BAKHTIN, 2016, p. 58.

uma dimensão temporal, a causa representando o futuro próximo, enquanto o efeito liga-se ao passado. A quase repetição do primeiro quarteto entre os poemas cria um efeito de parentesco incerto a princípio, logo na sequência desfeito pela certeza de uma construção paralelística, na qual mesmo a disposição tipográfica dos versos enfatiza essa alternância temporal.

*La seconde qui vient est la Cause de Mort*

*La Mort sera venue et la Mort aurait soin*

*De ternir la rétine et de figer sa main,*

*La seconde qui vient effondrera ton Corps.*

O segundo que vem é a Causa da Morte

A Morte tendo vindo, com cuidado advém:

De embaçar a retina e a mão prender também,

O segundo que vem afundará teu Corpo.

*(The Causes)*

*La seconde qui fut, fut l'Effet de la Mort :*

*La Mort allait venir et la Mort aurait soin*

*D'assécher ton regard et d'asphyxier ta main,*

*La seconde qui fut allait presser ton Corps,*

*[...]*

O segundo que fora, Efeito desta Morte:

A Morte ia vir, consigo um cuidado advém:

De manter seco o olho e a mão sem ar também,

O segundo que fora ia premer teu Corpo,

*[...]*

*(The Effects)*

Na causa se dá preferência ao uso do presente, com certo efeito de um futuro próximo, e ao uso do que em francês se chama *futur antérieur* (futuro anterior – *la mort “sera venue”*) e cuja função é exprimir aquela ação que ainda não aconteceu, mas deve acontecer antes que outra, expressa no futuro, aconteça (*“effondrera” ton corps*), como num ponto intermediário entre o presente e o futuro propriamente dito. Por sua vez, o tempo do efeito é o imperfeito (*allait*), que, unindo-se ao infinitivo, formula uma sensação de suspensão temporal, colocando a ação em uma forma próxima ao condicional. Os dois poemas se comprazem em uma série de pequenas alterações e mudanças entre um e outro, criando dois instantâneos diferentes: um retrata o momento anterior à vinda da morte; outro, o momento posterior.

No que se refere ao paralelismo interno dos poemas, os exemplos são variados. Temos desde as anáforas e repetições presentes nos poemas *The Comparisons* ou *The Confession*, que já comentamos mais acima, até outros paralelismos cuja principal função é produzir um efeito de sentido, marcando-se então pelo uso de repetições diferenciais, ou seja, ao modo do que se chama, em retórica, antanaclase: a repetição de palavras semelhantes do ponto de vista do significante, mas divergentes do ponto de vista do sentido. Me basta citar os poemas *The Subject* e *The Contrary*. No primeiro, aproveita-se da ambiguidade da palavra *sujet* (sujeito, assunto, assujeitamento) em francês para se criar um paralelismo equívoco, amplificado na distância que se firma entre “eu” e “tu”. É certo que o “tu” da amada está tanto submetido e assujeitado à morte quanto é dela o sujeito, experimenta-a:

*Te voici sujette à la Mort*  
*Étale ton Bien sur le Sol*  
*Poches, lettres, photos, paroles,*  
*Te voici Sujet en ta Mort.*

Estás aqui Sujeita à Morte  
 Estende teu Bem sobre o Piso  
 Letras, fotos, cartas, avisos  
 Estás aqui Sujeito na Morte.

entretanto, a morte como assunto é também a condição do observador, do eu que retraça toda essa experiência em poema, a tal ponto que memória e morte se confundem, sendo uma o anverso da outra, sua parte escura escondida:

*Là ma mémoire sans projet*  
*Sans impossibles, sans possibles,*  
*Dont ta Mort est l'autre Sujet.*

Ali meu relembrar sem jeito  
 Sem coisas certas ou incertas,  
 Onde é tua Morte o Sujeito.

Dá-se, assim, devido ao eco da repetição ambígua desta única palavra, uma comunhão entre eu e tu, um procedimento que, a partir de um traço comum, ressalta a duplicidade dos sujeitos. Embora o ser amado pareça a princípio unicamente sujeito de uma experiência-limite e objeto



de assujeitamento, ele também é o objeto, o assunto do discurso memorialístico de um outro sujeito.

Por sua vez, em *The Contrary* vê-se uma contraposição estruturante para toda a série. Por meio da alternância de grafia da palavra morte, variando entre a capitalização e o uso de minúsculas, se faz alusão a fenômenos diferentes:

*Victorieusement la mort contraint la Mort*

*À refuser toute eau, feu, tout air, toute terre,*

*Au contraire de Mort est ta mort ordinaire*

*Mort début de la mort, mort exempte de Mort.*

Triunfalmente a morte constrange outra Morte

A negar toda água, fogo, terra ou ar,

O contrário de Morte a tua familiar

Morte início da morte, morte sem mais Morte.

De um lado, a morte capitalizada se refere à ideia universal ou comum que se tem dela; de outro, aquela com minúsculas se refere tanto à experiência pessoal e privada da morte, a perda particularizada do ser amado, quanto pode também identificar substantivamente o morto (*le mort*) ou, como é mais comum nesses poemas, a morta, no feminino (*la morte*). Seja como for, a mesa está posta para o jogo a todo tempo evidenciado entre essas polaridades, sob a superfície do que poderia aparentar ser o mesmo. Estruturando o discurso dos poemas, essa variação constante entre o particular e o geral, em que este último se traveste por vezes de alegoria, é o grande eixo da série. Aliás, é ela quem permite, por sua vez, a extensa variedade de registros e de tonalidades com os quais os poemas foram compostos, dando forma a uma espécie de representação prismática, mas ao mesmo tempo unificada, desse tema tão velho quanto a poesia.

Sob a forma de paralelismo ou de diálogos, esses poemas amplificam de muitos modos uma cena básica, a saber, a relação essencial entre um “eu” presente e um “tu” ausente. Mas, fugindo do ensimesmamento que caracterizara outros momentos do poeta, tem-se aqui uma abertura para o exterior que permite toda uma gama enunciativa, para a qual a segunda pessoa é o foco central, seja como leitor, investindo num discurso de teor mais universalista, seja como entidade endereçada ou estilo imitado, revelando as muitas capacidades compositivas e toda a variedade de dicção de que um autor como Jacques Roubaud é capaz. Na sequência, me dedico a discutir o problema da disposição e do ordenamento nesses poemas. Me interrogo sobre as razões pelas quais o método de ordenamento da meditação foi o escolhido por J. Roubaud para

a escrita desses poemas, além de pretender inquirir sua função compositiva e seus efeitos na leitura.

### 5.2.3. A ordem meditativa

Quando Descartes pensa em um nome para o livro no qual pretende fornecer os fundamentos para a sua teoria dos primeiros conhecimentos, a sua filosofia em sentido clássico, ele o encontra nessa estranha palavra, “meditação”, com a qual intitula sua publicação latina, impressa nos anos de 1641 e 1642. *Meditationes de prima philosophia*. Ela é traduzida em francês e português ora por *Meditações Metafísicas* (já que a metafísica é também a *prima philosophia* ou, em termos modernos, a ciência das primeiras coisas), ora simplesmente por *Meditações*. Muitos dos argumentos que o pensador e matemático desenvolveu em seu livro, como a dúvida sistemática ou o gênio maligno, não precisam ser resumidos, tendo passado já – inusitadamente – ao repertório geral e mesmo à cultura de massa. Entretanto, de um ponto de vista literário, o leitor desse livro inescapável pode se perguntar: que relação há entre o gesto de Descartes, entre aquilo que ele concebe como tarefa para a filosofia – assentar o conhecimento sobre fundamentos suficientemente sólidos, descobertos depois de um ceticismo generalizado, de um verdadeiro método da dúvida – e a forma que ele escolhe para escrever seu livro? Como não podia deixar de ser, o autor já tinha se colocado essa questão. A meditação cartesiana segue um percurso cuja cena inicial é da ordem da ficção: trata-se de se “desfazer de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos”<sup>353</sup>. A partir desse ponto-zero, abre-se aos poucos uma clareira da razão pela mata fechada do ignorado, afirmando-se os argumentos fundamentais, como a existência do homem como coisa pensante, a existência de Deus como prova objetiva, entre outros, cada qual como a conclusão de uma meditação diferente, num nível cada vez maior de complexidade. A escolha da meditação se justifica então por esse aspecto detalhado e progressivo que o gênero permite, incorporando a cena ficcional da dúvida ao jogo dialético do pensamento à maneira de um experimento ou de uma demonstração que se dá diante dos olhos.

Numa carta de resposta às objeções coligidas por Marin Mersenne, René Descartes considera por um breve momento a pertinência do gênero escolhido para o assunto tratado. Ele considera que persegue a “via analítica” da meditação, não a sintética dos tratados geométricos, por exemplo, porque é difícil conceber “clara e distintamente” as questões metafísicas, de modo que, para não serem recusadas de pronto como desvario ou engano, precisam ser apresentadas

---

<sup>353</sup> DESCARTES, 1996, p. 257.

como que na cena de sua própria formação, aos poucos e progressivamente; não precisam ser ditas, mas sim encenadas diante do olho do leitor<sup>354</sup>. Assim é que sintetiza sua escolha:

Esta foi a causa pela qual preferi escrever meditações e não disputas ou questões, como fazem os filósofos, ou teoremas ou problemas, como os geômetras, a fim de testemunhar com isso que as escrevi tão-somente para os que quiserem dar-se ao trabalho de meditar seriamente comigo e considerar as coisas com atenção (DESCARTES, 1996, p. 372).

As meditações são o quadro genérico que permite ao escritor Descartes propor para o leitor um percurso metafísico capaz de ser seguido, caracterizado por uma consideração atenta dos argumentos e por um trabalho meditativo, que se pode traduzir como um esforço de concentração da razão e dos sentidos. É sua característica também o aspecto analítico, oposto ao sintético, de quebrar ou dividir (segundo a etimologia) em componentes menores formulações maiores, as quais se tornam cada vez mais estáveis e precisas. Outro aspecto é o ritmo, como salientam Jean-Marie e Michelle Beyssade na apresentação de sua tradução<sup>355</sup>: ritmo da divisão dos capítulos e da formulação das ideias; ritmo também da leitura, que a cada vez percorre pontos determinados; ritmo também da variação entre os argumentos mais abstratos e todo aquele aparato discursivo que serve para montar a cena da enunciação: a dúvida sistemática, o erro dos sentidos, a incapacidade de distinguir entre sonho e vigília. Que Descartes se aproprie então desse gênero, cuja prática corrente se concentrava no domínio religioso, para escrever sua obra de filosofia metafísica, revela não só sua formação teológica, mas também seu conhecimento das belas-letas e da retórica. A forma meditativa é essencial para a força argumentativa desse livro, capaz mesmo de torná-lo um símbolo não só partilhado, como também massificado, e sobretudo fazendo dele um marco no pensamento filosófico.

A anedota cartesiana permite aquilatar qual valor e função possui a ordem no discurso meditativo. Já no campo da poesia, o problema da disposição é tão velho quanto essa forma de arte verbal. Com a chegada da impressão e a invenção do livro, contudo, ele se intensifica. A materialidade do poema na página, numa alternância entre lacunas e escrito, pode criar um efeito de percurso espiritual que o poema recitado dificilmente produz, à medida que o leitor pode experimentar o conjunto dos poemas de maneira mais imediata, de um só olhar. Ainda que as práticas de leitura e escrita no século XVI sejam diferentes da nossa, pressupondo muito mais a leitura e a escrita recitativas, em voz alta, assim como a leitura pública, em comunidade<sup>356</sup>, já está estabelecido um jogo entre escrito e oral que não se pode ignorar. Que dizer então no tempo presente, em que as variações tipográficas, de disposição do poema na página, de variação de

---

<sup>354</sup> DESCARTES, 1996, p. 371-372.

<sup>355</sup> DESCARTES, *Méditations Métaphysiques*, 1979, edição eletrônica, Paris: Garnier-Flammarion.

<sup>356</sup> CHARTIER (org.), 2009.

fontes, de arranjo de versos ou estrofes, de intermissão de brancos ou lacunas, tornaram-se não só experiências poéticas de grupos maneiristas ou laterais, mas o cotidiano mesmo da poesia?

Mas, para além desses pontos localizados, o ordenamento meditativo também produz sentido. No que se refere aos tratados religiosos dos quinhentos e seiscentos, como pudemos ver, a ordem da meditação é essencial para criar uma espécie de efeito de conjunto, um percurso de progressão. No caso de Loyola, vai-se do Inferno à Paixão de Cristo, numa perspectiva ascensional cujo objetivo é fazer com que quem medita se veja entrando em contato com a esfera divina. No caso de J. Hall, o percurso pressupõe a exteriorização da meditação, já que se começa com uma reflexão voltada para as categorias da razão ou do entendimento até se chegar a tudo que se refere aos sentidos, ao corpo e à vontade, numa tentativa de corporificação das verdades meditativas e, em última instância, da presença de Deus, assunto constante do gênero. Embora não ascensional do modo como era o percurso de Loyola, o de Hall também se caracteriza por uma ida aos céus, digamos assim, por uma busca pelo divino e por uma tentativa de presentificá-lo.

Em cada etapa desse processo, a nomeação e delimitação precisa dos passos permite que o sujeito se concentre neles de maneira antes imprevisita. Esse processo, a que podemos dar o nome de individualização, ao mesmo tempo permite e requer uma atenção maior. Permite-a, ao possibilitar que o foco produtivo se feche sobre determinado ponto até exaurir ou esgotar certo aspecto de seu sentido. Requê-la, porque pede ao leitor que mantenha um olho na singularidade do poema, e outro em suas reverberações sobre o conjunto.

Gostaria de retomar um trecho de Hall, já citado em páginas anteriores<sup>357</sup>, para continuar a pensar o tema da seleção:

Tal é a entrada ordinária neste trabalho. Contudo ainda há outra, mais particular e própria, na qual a mente, recordando a si mesma, escolhe aquele tema ou assunto sobre o qual presentemente se aplicará, assentando-se sobre aquilo que havia escolhido; o que é feito por uma inquirição interior feita dentro de nosso coração, do que tanto pensamos quanto devemos pensar a respeito, rejeitando o que é pouco aconselhável e inaproveitável. Em ambos os quais a alma, como alguma nobre águia, ignora corvos e cotovias, e outras aves inúteis do tipo que cruzem seu caminho, e para diante de um galináceo [*fowl*] de valor, que valha o seu voo [...] (HALL, 1837, p 60)<sup>358</sup>

A ênfase central do trecho é o processo de seleção que opera na meditação. Naquele momento do texto, eu dizia que a seleção atua não só como escolha do tema ou assunto da meditação, mas também como princípio capaz de operar uma “triagem ou filtragem das representações”.

<sup>357</sup> Cf. p. 165 deste trabalho.

<sup>358</sup> No original: “Such is the common entrance into this work. There is another yet more particular and proper, wherein the mind, recollecting itself, maketh choice of that theme or matter whereupon it will bestow itself for the present, settling itself on that which it hath chosen; which is done by an inward inquisition made into our heart of what we both do and should think upon, rejecting what is unexpedient and unprofitable. In both which the soul, like unto some noble hawk, lets pass the crows and larks, and such othe worthless birds that cross her way, and stoopeth upon a fowl of price, worthy of her flight (...).”

Mostrava a ligação desse último uso com a corrente estoica da filosofia antiga, sobretudo de acordo com a leitura de Foucault, a partir de um trecho do *Para si mesmo* [conhecido como *Pensamentos* ou *Meditações*], de Marco Aurélio (III, 4). Restava ainda dizer que, tal como os passos lógicos de J. Hall, a seleção opera no sentido de instituir um princípio de ordem. E esta atua, assim, corroborando a análise das representações segundo Marco Aurélio, cujo objetivo é discernir o bom do mau pensamento; é ela também um modo de filtragem das representações, de acordo com a formulação de Foucault. Embora, no contexto religioso, ela meça as representações por sua adequação à crença, com relação aos poemas de Roubaud a filtragem das representações é processo que atua com base numa imagem que eles projetam, na formulação de uma *persona*, cuja máscara, no entanto, permanece esburacada. Além disso, elas operam, como pudemos ver, nas interseções entre o discurso-fonte (o tratado de Hall) e o próprio discurso, por meio de sutis deslocamentos.

Em todo caso, do ponto de vista da reflexão de Roubaud, trata-se de um retorno ou de uma depuração. Conforme ao que afirma num livro em que reúne os aforismas escritos ao longo da vida, *Poétique* (2016), ele concebe a meditação, em si mesma, como princípio ou técnica poética. De fato, a meditação religiosa é que, de algum modo, seria uma usurpação do ato meditativo, já que ela deturpa seu autotelismo e o conduz em direção ao exterior, o submete a pressões vindas do corpo social, notadamente das instituições religiosas – a meditação passa a ser uma ferramenta da crença: “100. As técnicas da meditação mística são casos particulares da meditação poética, mas para fins externos”<sup>359</sup>. Esta asserção sugere uma analogia essencial entre o trabalho poético e a técnica da meditação fundada em seu aspecto contemplativo e em uma necessidade comum de cuidado ou preparação de si. Além disso, essa técnica é, para Roubaud, um modo de resistir à teoria do poeta inspirado e aos assaltos da inspiração: “meditação: voltar as técnicas e estratégias da meditação contra a teoria da inspiração”<sup>360</sup>. Distante da tradição platônica e, na modernidade, do visionarismo de Rimbaud ou da tentativa de aproximação entre subconsciente e escrita levada a cabo pelo Surrealismo, o principal atributo do trabalho poético para ele é o constante esforço poético sustentado em base matemática, ao lado de um ímpeto muito grande de pesquisa por formas antigas e invenção de novas. Mais próximo da tradição de Mallarmé ou de seu mestre, Raymond Queneau, – próximo também, para o leitor brasileiro, da vontade engenheira de João Cabral ou das aventuras semióticas dos concretos – ele pertence àquela categoria de poetas a que Marcel Raymond, em sua divisão um tanto sumária, chamou “artistas”, por oposição aos “videntes”, cujo interesse primordial é definir algum elemento

<sup>359</sup> ROUBAUD, 2016, p. 14. "100. Les techniques de la méditation mystique sont des cas particuliers de la méditation poétique, mais à des fins externes."

<sup>360</sup> ROUBAUD, 2016, p. 14. "99. méditation : retourner les techniques et stratégies de méditation contre la doctrine de l'inspiration."

essencial da poesia e conduzi-la às raias deste absoluto<sup>361</sup>. Sem dúvida, em Roubaud, esse absoluto seria uma percepção quase pitagórica dos números que subjazem à organização do poema, aliada a uma grande sensibilidade por tudo aquilo que se pode chamar, um tanto apressadamente, forma.

Mas em que consiste o trabalho contemplativo? Ele tem duas frentes; é aquilo que Roubaud chama “contemplação da língua”, ou seja, trabalho de conhecimento e visitação do passado da poesia, trabalho de aprendizagem e ensino dele, no limite, erudição a respeito da história da poesia de um ponto de vista temporalizado, já que afirmador de uma sincronia radical constitutiva – como busquei mostrar no capítulo anterior; de outro lado, para retomar o conceito de Hadot, é também um “modo de vida” por meio do qual se torna possível lidar com a experiência não só na vida, mas também na escrita.

No começo deste trabalho, um artigo de Jean-François Puff (2018) tinha me chamado a atenção ao delimitar as fronteiras desse problema que eu apenas intuía. Ele argumentava que há um “uso meditativo do poema” em Jacques Roubaud. Retomava rapidamente o repertório católico e estoico da meditação, a partir dos conceitos de “prática” ou de “exercício espiritual”, trabalhados por Hadot, e ressaltava então o sentido cósmico, a busca por uma “‘contemplação infusa’ do divino” levada a fim com o intermédio de doutrina constituída apropriada, um “procedimento ou conjunto de procedimentos definidos, dependentes de uma doutrina, possuindo uma finalidade bem precisa”<sup>362</sup>. Em suma, como um exercício do espírito que, por meio de passos demarcados, busca fundir-se no divino, acessá-lo por via indireta, numa atividade sobre o eu.

Sua questão era então saber como se dá o uso da meditação num poema em que não se faz presente a questão religiosa como eixo central do ato meditativo. Defendia a tese de que em Roubaud o uso meditativo do poema “se situa no ponto de junção entre o uso meditativo da poesia e a composição poética propriamente dita”<sup>363</sup>, num projeto em que é central a “junção do número e da memória”<sup>364</sup>, argumento com o qual, como mostro ao longo do trabalho, estou de pleno acordo.

Se pudéssemos resumi-lo, para Puff o “uso meditativo do poema” reúne certas linhas de força, apresentadas de um modo um tanto embaralhado no texto: (1) a tarefa da memória, que consiste em “constituir para si uma espécie de biblioteca interior de poesia [e] compôr ‘de cabeça’ [*dans la tête*], e conservar o que se compôs na memória antes de colocá-lo sobre o

<sup>361</sup> RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. [s/ data]. p. 11-37.

<sup>362</sup> PUFF, 2018, p. 4.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>364</sup> *Loc. cit.*

papel”<sup>365</sup>; e (2) a tarefa de “pôr em forma”, de conformar o poema, tendo em vista o verso como “efetuador [*effecteur*] de memória”, e a poesia como “mezura formal”, definição emprestada aos trovadores e cujo sentido é, ao mesmo tempo, estético – pois pratica-se um verso contado-rimado – e ético – pois sua prática teria por efeito a capacidade de exercer um “controle [*maîtrise*] dos afetos”.

Mas, de fato, três coisas distintas estão em jogo nesta definição: de um lado, uma relação singular com o repertório poético montada pelo viés da memória, que tem ao menos dois sentidos: a memória do repertório enquanto tal, e a memória dos poemas; de outro lado, uma relação meditativa com a poesia a partir de um método de composição que tem como dado fundamental a memória, ao mesmo tempo que se enraíza numa prática do verso historicamente demarcada, o verso “contado” (métrico) e rimado. Há ainda o lado que Puff chama o “ético”: o controle ou domínio dos afetos, notadamente os afetos basilares da tradição lírica: “o *joy* de amor, que se encontra, devido a sua intensidade, acossado por seu inverso, a loucura de amor, a melancolia”; e ainda “o luto, no qual a alma atingida pela morte tende a se desfazer”<sup>366</sup>. É assim, enquanto conformação da matéria da memória, do acervo poético e do material do poema, e também enquanto “controle dos afetos destrutores” que o poema se faz como luta contra o seu contrário, o informe:

Pois a forma não pode se declarar ela mesma sem declarar também o informe, que entretanto não é separado dela nem jogado [*renvoyé*] para algum outro lugar: ao contrário, a forma só pode dar lugar ao informe, expor, secreta e interior, sua impropriedade (apud PUFF, 2018, p. 5).

Puff sustenta, por conseguinte, que a meditação é um método que permite ao poeta se opor ao informe e dar forma à contingência, numa definição de “ação poética, tal como Roubaud não cessa de concebê-la: como uma meditação da determinação, aplicada à contingência da vida”<sup>367</sup>. Puff insiste em pensar nesse uso tanto do ponto de vista do receptor, que faz uso do poema diante de uma certa experiência de vida, “*un poème lu ou mémorisé peut devenir un exercice spirituel si celui qui se le remémore en fait intentionnellement un tel usage*”<sup>368</sup>; quanto do ponto de vista do produtor, que faz uso do poema como atividade sobre si, “*il faut que la composition d’un poème représente en soi pour celui qui la compose un acte de l’esprit bien déterminé, qui vise à une action sur soi*”<sup>369</sup>.

Entretanto, a conclusão a que chega não deixava de me parecer particularmente frustrante à época, quando me perguntava qual a sua produtividade para a leitura da obra; sem

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 2.

dúvida, ela faz pensar na função da prática meditativa, mas não dizia mais sobre como ela se processa, tampouco lia os poemas que lhe diziam respeito. Seu ponto de partida também era problemático, na medida em que formulava um uso da meditação, mas não o pensava a partir do repertório da poesia de meditação, tampouco investigava seu uso em poemas singulares; partindo dos escritos autobiográficos, buscava uma espécie de móvel interno, biográfico, poético ou psicologizante, do meditativo, resumindo-se a um biografismo mais baseado no que o próprio escritor diz sobre sua obra que na obra em si mesma.

Me parece hoje que a importância dessa aproximação entre “modo de vida” e atividade meditativa, na poesia, está em destacar o trabalho do eu e sobre o eu na cena do poema. Me parece, como tentei mostrar até aqui, que um dos eixos da poética de Roubaud, ao lado dos mais estudados (a *contrainte*, o OuLiPo, o formalismo), é a formulação de toda uma *persona* poética cujo sentido só pode ser encontrado por uma investigação da meditação. Esses poemas estranhos que se repetem ao longo de livros – sempre melancólicos e lutuosos, ora reclamando uma estrutura composicional cerrada e uma linguagem próxima do hermetismo ou da obscuridade, repletos de citações, ora adotando um modo de dizer em que não se percebe claramente a fronteira entre prosa e poesia – constituem uma direção fundamental de seus escritos, a qual, como tal, é ao mesmo tempo uma proposta e uma tarefa para seu leitor. É proposta porque rearranja a seu modo as tradições do passado a que se refere e a matéria que usa na construção do poema. É tarefa, porque pede ao leitor uma determinada leitura, também fundamentada, por sua vez, nesse método meditativo de que toma emprestadas as divisões e o princípio dialógico para serem compostos. Requer, portanto, um leitor também ele meditativo ou contemplativo, já que aqui ambas as palavras se tocam, próximas, apontando para uma concepção e uma prática de poesia.

Em J. Roubaud, a meditação é esse método analítico de investigação da experiência por meio da palavra poética, fundamentado na ordenação e disposição dos conteúdos dessa experiência, a fim de sugerir um ritmo determinado; na recuperação histórica de certas poéticas, em particular a dos trovadores e a da poesia religiosa devocional ou metafísica de língua inglesa ou francesa; numa concepção maneirista da atividade da palavra poética, baseada numa reafirmação da “lógica da imagem” contra a inevitável arbitrariedade da linguagem; num desdobramento do eu, ora como diálogo de um eu consigo mesmo, ora como diálogo do eu com o leitor ou com alguma outra entidade exterior à cena do poema; num “controle dos afetos”, é certo, mas controle que se opera não somente do ponto de vista biográfico (pois, quanto a ele, nada teria a dizer – esse discurso cabe somente a psicólogos ou psicanalistas em seu contato com o analisando), mas do ponto de vista do discurso, como proferição marcada por uma busca constante de distanciamento do afeto, uma extrema *secura* e um escape ao sentimentalismo, na



tentativa de olhá-lo desde um ponto de vista quase “exterior”, como se aquele que vive e aquele que diz fossem diferentes “eus”. Toda essa configuração nos permite falar em uma verdadeira investigação da experiência, com a diferença de que ela não se dá com os meios da filosofia ou da ciência, mas com os do poema. Trata-se então de projetar tanto quanto possível a luz capaz de entendimento da palavra poética sobre os dados da experiência bruta, esta noite em cuja saída não há qualquer espécie de sentido ou salvação.

#### 5.2.4. A vontade de morrer

Silencioso cubo de treva:  
um salto, e seria a morte.  
Mas é apenas, sob o vento,  
a integração na noite.

(“Noturno à janela do apartamento”, Carlos Drummond de Andrade)

Um poema de *La pluralité des mondes de Lewis* é exemplo da encenação do drama da luta entre luz e escuridão, intitulado *Meditação a si mesmo*. Ele é uma longa exploração de uma cena mínima. Num instante intervalar entre o dia e a noite, um eu examina longamente a angústia de seu despertar. Ele é tomado por essa sensação tanto por causa da proximidade com a morte que a escuridão e o despertar lhe sugerem, quando seu corpo está enrijecido e inerte como se em um caixão, representando a “morte em sua perfeição” no meio da vida; quanto em razão de todas as tarefas que o dia promete e a que a luz, sem dúvida, o obrigará. Seu desejo seria o de mesclar-se à escuridão, em sua apaziguadora ignorância, num desejo eivado de dúvida: “e desse estado de incerteza você gostaria de voltar atrás, para uma ignorância ainda maior, por essa simples razão de que você não a conheceria?”. A angústia tem como objeto sobretudo esse momento de “passagem”, a alteração dos estados, numa sensação incontrolável de que tudo pode soçobrar e falhar como possibilidade, numa apreensão angustiante de que o mundo está a um passo de ruir. “Não é tanto o sono ou a não luz que você prefere, mas tampouco é a luz que você teme, ou o acordar, mas a passagem; é com a menor passagem que você sofre, com a menor evolução; porque tais imagens o encontram, reverberam ali”. O discurso toma a forma de uma longa meditação sobre os poderes da atividade de reflexão diante desse estado de coisas que culmina em uma “pobre descoberta”, a de que a “passagem” é o ponto irradiador da angústia. Passagem, é claro, do dia para a noite; mas também do vivo para o morto. Assim é que o último parágrafo leva a uma espécie de paroxismo o discurso da morte de Roubaud. Sua ânsia não é tanto a representação ou a recuperação, mas, nesse poema em prosa, é ansiedade por uma fusão com a morte, vontade de estar morto, com a respectiva perda de sentido da luz e do escuro, sintetizada na imagem do sono:

Seria preciso que as noites se aproximem, que os sonos se alonguem, se ensombrem, que os dias ainda se adelgacem (o que fazem, sem dúvida, o que fazem), e que venham, para te acalmar, os tempos em que, na espera de uma outra noite, você não terá de esgotar o menor dia, porque eles não estarão mais separados?

Embora a interrogação formule a imagem como eventualidade e receio, ela não deixa de projetar um alto grau de volição, ainda mais acentuada por ser o parágrafo final dessa prosa – a única resolução seria converter-se a isso, a esse misto de morte e suicídio. Nem todos os seus poemas são assim tão sombrios; nem todos eles assumem esse desejo extático de fusão com o não ser como resposta às experiências negativas da vida. Nem todos revelam uma *persona* tão suicida ou maníaca como essa. Mas a vantagem é que esse poema desnuda o método da meditação, anunciando além do mais aquela série que viria no livro de 1999 e cuja tradução eu apresento a vocês. A meditação é esse gesto duplo de ver a luz sendo projetada sobre o escuro do mundo interior e esforçar-se por levá-la a seu limite, às raias da capacidade humana de compreender o dilema da morte, sem recorrer a nenhuma transcendência, transformando a linguagem em campo frágil de experiência de alguma espécie de consolação ou concordância entre palavra e coisas. Assim, a disposição é essa espécie de lupa, cujo ritmo lento e repetitivo, cujas variações e cuja capacidade de enfoque permitem cercar as coisas de um ponto de vista poético e lhes dar consistência não tanto como escrita, mas como experiência partilhável pelo leitor. Como está escrito em um outro poema em prosa da mesma série, *Le Cahier*, no qual se trata de encenar, ao gosto de uma certa tradição da *écriture blanche* francesa, o próprio gesto da escrita, “uma construção meditativa, o fim de um avanço de suas razões, tal é sua única profundidade. Seu método é a sucessão lenta, sem ornamentos e sem exaltações: cada página virada, prolongada em uma outra por similitude”<sup>370</sup>.

Esse desejo de mimese, essa ânsia por um desaparecimento, comparece de outras formas nos poemas que comento. Sua imagem é tanto a do silêncio quanto a da resignação. Ambas essas atitudes se definem por um desacerto com o mundo. No primeiro caso, a mudez (que substitui o que era, em *Quelque chose noir*, a imagem da afasia) é aquela condição em que as estruturas corporais de produção sonora são incapazes de se conformar ao modelo de comunicação exterior. Nela se produz uma dissociação radical entre o conteúdo interno formulado (pois, evidentemente, o mudo pensa) e a capacidade de exprimi-lo ao modo de linguagem verbal sonoramente articulada.

Quando se transforma em imagem, porém, e sobretudo na poesia, o silêncio se torna paradoxal. Ele se torna silêncio falante. Nos poemas de Roubaud, por exemplo, é apenas por meio de sua linguagem maneirista e de sua atitude de “tesaurização” ou empilhamento

---

<sup>370</sup> ROUBAUD, 1991, p. 105.

imagético que se pode conferir certo efeito de silêncio aos poemas. Além disso, ele vai além da existência simbólica como imagem importante para se tornar um traço do sujeito poético. De um lado, implica o desejo por calar todo o sofrimento e a incompreensão que o luto produz – aquele falar sem fim em mentalês que se expressa, por exemplo, nos sonhos de outros mundos possíveis em que a vida poderia ter permanecido (tema de *La pluralité des mondes de Lewis*), na famosa cláusula condicionante “e se?”. De outro modo, ele é o recurso para representar a morte enquanto evento por meio da linguagem e dar corpo ao tom de lamento desses poemas. Seu fim, vislumbrado no poema de número XVII, *The Assurance or Confidence*, é o da conciliação, da busca de uma nova harmonia, perdida pelo advento do acontecimento traumático:

*Silence, donc, un front de non-errance,  
De non-couleur aussi, tacite fin  
De musique en attente d'un cœur fin  
Où concilier la douleur et l'immense.*

Silêncio, pois, um *front* de não errância  
Também de cor-nenhuma, mudo fim  
De música a esperar um peito fino  
Onde se concilie a dor e a ânsia.

Essa busca por conciliar a dor e a ânsia do imenso é a primazia do silêncio e aquilo em que o sujeito, desencantado de tudo, repousa toda sua confiança, como diz o título do poema. De outro modo, *The Wish* formula o desejo de um silêncio que é resultado de uma paz interior enfim reconquistada, contradizendo o lugar-comum de que meditação significa pensamento metódico:

*Atteindre, enfin, en quelque solitude  
Proche, enfin, enfin, dans l'hébétude  
De béate, muette non-Pensée  
Enfin*

Apoderar-se, enfim, da solidão  
Perto, por fim, nesta estupefação  
De um beato e de um mudo não Pensar  
Enfim,

Mas, a meu ver, toda essa cartografia do silêncio se resume na imagem já citada da caminhada, durante a qual se encena a hipótese de um silenciar da queixa. Dessa forma, é o próprio gênero da elegia que se encontra em questão, pois a queixa é a formulação verbal fundamental para o

modo ou gênero elegíaco, desde o seu começo. Calando-se a queixa, cala-se também o sujeito elegíaco que a expressa. No entanto, do mesmo modo como ocorre com o silêncio, fatalmente, esse calar-se da queixa é paradoxal, já que só pode se expressar sob a forma da queixa:

[...] *Tu ne te plains plus. Ainsi, tu te plains.*

Você não mais se queixa. Esta é tua queixa.

*(The Complaint)*

De alguma forma, essa é a síntese do sofrimento do luto tal como pode ser expressa pela negatividade discursiva desses poemas. Como um duplo do caminhar automático que o poema figura e de que já tratei (no subcapítulo “De um passo a outro”), a queixa é outro modo de manifestar-se a resignação do sujeito poético. Por sua vez, assim como o silêncio é o desacerto entre o canal de comunicação e os modos de comunicar prosa do mundo, a resignação é efeito moral do descompasso entre os desejos, sonhos e vontades do sujeito e as condições do mundo (que, nesse caso, se expressam pela fatalidade da morte e da perda). Resignação e mudez são, portanto, complementares; efeitos um do outro. As estrofes finais de *The Complaint* tornam esse aspecto mais evidente:

*Tu ne penses pas à te plaindre, à parler  
Fort, très bas, à prendre place dans la mer  
De tes moments, chacun blanc, entre limites  
Nettes, l'un sur l'un effacés, et de ta main  
Tu ne traces plus un nom sur chaque vitre  
Buée. Tu ne te plains plus. Ainsi, tu te plains.*

Você não quer mais reclamar, nem falar  
Alto, baixinho, nem quer lugar no mar  
De teus momentos, brancos, entre alguns marcos  
Claros, todos apagados, e nem deixa  
Traçados de nomes no vidro embaçado.  
Você não mais se queixa. Esta é tua queixa.

Esse é um dos modos pelos quais se representa essa condição de desacerto do sujeito, esse desejo de desaparecimento ou de atenuação das forças do mundo, essa vontade de demorar-se na noite e de morrer que o poema em prosa de *La pluralité des mondes de Lewis* exemplifica de outra maneira. Em outro momento de outro poema, procura-se elaborar o problema da função ou do sentido da morte, que se manifesta no seguinte problema: o que fazer diante de sua experiência? Em suma, quais a medida e a resposta humanas à altura do evento? A

atitude resignada, o materialismo de Roubaud o impedem de acreditar em qualquer saída ou de ressignificá-la sob os modos ilusórios de alguma mitologia. Então, sua resposta se torna uma não resposta ou, antes, uma transformação da pergunta em afirmativa, uma repetição, em resumo, que apenas ecoa ao modo de um lamento silencioso, nesse estranho poema que é uma confissão sem um eu:

*Alors cela. revenir. remémorer. rendre  
invisible. sourd. sans odeur. sans goûts. sans tact.  
plat. nu. abstrait. incomplet. indécis. intact.  
Alors. là. sommé de dire. pressé. répondre  
voilà. de ta question : n'y a-t-il rien à faire ?  
Répondre. là, cela : il n'y a rien à faire.*

Agora isso. voltar. recordar. transposto  
invisível. sem som. odor. gosto. sem tato.  
liso. abstrato. nu. troncho. indeciso. intato.  
Então. ter que dizer lá. responder. imposto  
assim. tua questão: não há nada a fazer?  
Responder. isto, visto: nada há a fazer.  
(*The Confession*)

Por fim, vê-se encenada uma disputa entre o desejo de perenidade e a lida com a finitude e a perda, elaboradas por esse tom de certo modo filosofante da poesia de Roubaud. Ele indica que há, sempre, da parte do eu poético, uma ânsia de totalidade, de completude, de duração – cujas ramificações são a abordagem matemática e formal do poema, radicando numa exploração variada, às vezes, prolixa do tema. Grande parte deles é a encenação da disputa ou do embate entre a totalidade como ânsia e a constatação da impossibilidade de qualquer tipo de completude nesse sentido. Consequentemente, isso faz com que o modo desses poemas seja fundamentalmente centrado nas questões do eu de um ponto de vista lírico, mesmo quando haja uma tendência ou vontade de despersonalização. Digamos assim, trata-se de um lirismo do objeto. Ele se aproxima da própria experiência como se a abordasse de fora, à distância. Isso também cria certo ar de família entre os poemas, uma sensação de *déjà-vu*, de retomada e variação, à maneira das fugas musicais, cuja consequência central aqui é uma certa diminuição dos atributos mais estritamente ficcionais da poesia, em proveito de uma exploração logopaica, e tendente ao formalismo, da linguagem. Digamos que, apesar de seu trabalho de afastamento da emoção e do subjetivismo sentimental, o eu permanece muito expansivo e centralizador. Como consequência, restringe-se em alguma medida o interesse humano dos poemas – apesar

de essa ausência ser contrabalançada pela força, realmente sem par na poesia francesa, de seu objetivismo.

Se, para J. Roubaud, o poema meditativo é o momento de se resignar diante do morrer, essa resignação incorre, em alguns momentos, no rebaixamento das outras categorias ficcionais que fazem a carne do poema, como o nexos entre sujeito e mundo, assim como a modelagem do próprio sujeito. No seu caso, me parece, o autor não se dedica a elas com a mesma intensidade e consideração que investe em suas pesquisas formais. Como consequência, a ficcionalidade do poema se torna manca, e esta poesia meditativa não produz o efeito de mundo ou de totalidade que experimento em outros de seus livros, como *Quelque chose noir* ou os sonetos de *Churchil 40*. A ênfase no aspecto indizível ou na dificuldade de representação da morte, aqui, tem como efeito colateral dar aos poemas esse ar de família e de *déjà-vu*.

Nesse sentido, pode-se dizer que toda a construção ideativa do poeta francês ao redor de seu trabalho de afeição, todo o tempo e a disciplina que ele empregou tentando domar as selvagerias da poesia e buscando construir uma teoria um tanto quanto estável de sua poética tiveram, ao lado de seus sucessos, como efeito indesejado, a produção de uma rigidez imaginária, segundo a qual o poema já é concebido de acordo com o que deve ser. Se mostra então que a *contrainte*, como abandono da fluidez do vir a ser com vistas à estruturação do determinado, produz como risco eventual a restrição imaginativa. Ao contrário, mais do que ter planos fixos, é bom que o poeta se abra para todos os instrumentos e discursos; a partir deles, seu objetivo é produzir a ilusão da totalidade, da necessidade e da motivação no poema. Em raras ocasiões, a deriva pode ser melhor companheira que a bússola.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – O CAMINHO DE ORFEU

Esta dissertação buscou mostrar como, em certa vertente da poesia de Jacques Roubaud, a tradição poética e ecos da tradição filosófico-teológica da meditação se aliam para dar forma a um sujeito poético particular – a uma paradoxal forma de máscara. Por sua vez, ela atua por meio de um processo de inversão dos dados típicos da tradição, com vistas a fabricar uma dicção firmada na não transcendência, no descompasso entre sujeito e cosmos, na afirmação radical de uma potência formal da poesia, na despersonalização dos afetos, na ênfase na visualidade, na reflexão de caráter aporético sobre a morte. Em suma, dessa perspectiva fundamentalmente materialista do sujeito, há muito pouco escape, mesmo no interior das convenções da elegia, ao aniquilamento da pessoa amada, a não ser sob a forma da resignação. Conquistada por meio do método investigativo de composição, a resignação é reduplicada pela intrincada conquista formal do poema. Este, a seu modo, funciona como a estela funerária capaz de dar sentido (melhor seria dizer, ampliar e ecoar a falta de sentido – o que é também uma forma de dar sentido) à morte alheia.

O cenário intelectual francês, na década de 70, volta a se debruçar sobre a antiguidade clássica e querer repensar seus problemas a partir dela. A virada ético-moral de M. Foucault e seus estudos sobre o cuidado de si comprovam essa impressão, que poderia ser verificada na experiência de outros intelectuais. Esses nomes, portanto, M. Foucault, P. Hadot e J. Roubaud, compartilham certa atmosfera intelectual, um conjunto de interesses a que cada um responde a seu modo. Sem dúvida, porém, em seus respectivos campos de atuação, essa fugitiva categoria dos “exercícios espirituais” os interpela. As diferenças entre as concepções do helenista francês e as do autor de *História da sexualidade* foram exploradas mais longamente no capítulo inicial desta dissertação. Elas residem numa distinção fundamental entre a perspectiva de uma superação, aliada ao ideal moral do sábio, em oposição ao postulado de uma constituição estético-existencial de si mesmo, cujo sentido se transmuta em imanência e que se espera ser capaz de considerar os fluxos políticos e sociais nos quais se está imerso.

Se, num primeiro momento, a relação entre os construtos teóricos de Foucault ou Hadot e os poemas de Roubaud pode não ter se esclarecido, ela se torna mais evidente na consideração do conjunto. Articulado em torno do diálogo com a obra de Hall e a poesia da meditação, o empréstimo do método dos exercícios espirituais é a resposta do poeta à questão filosófica. A negatividade, marcada por uma imanência radical e por um materialismo sem peias, a resignação, que é a atitude conquistada pelos poemas, e a inversão dos conteúdos tradicionais marcam a distância que há com relação às reflexões dos filósofos. O poema vem solapar, de algum modo, a tranquilidade espiritual que a filosofia buscava conquistar por meios diversos.

Contudo, há também as relações inesperadas que se criam nessa equação. As pesquisas de P. Hadot e M. Foucault descortinavam a hipótese de que gregos helenísticos e romanos possuíam clareza a respeito da existência do eu como matéria a ser formada e modelada, bem antes do gosto modernista por máscaras poéticas. Por consequência, desenvolvendo-se no território da modernidade, a poética de J. Roubaud também busca formular para si essa máscara compósita do luto que se tentou estudar. Assim, esboça-se uma proximidade entre a concepção foucauldiana de uma vida esteticamente orientada e, presumidamente, opondo-se o quanto possível aos grilhões de um poder tido por irrestrito. A característica da inversão, presente na obra de Roubaud, parece adotar atitude de espírito semelhante. Os modos tradicionais do gênero são revirados do avesso para os fins de escapar de seu potencial percebido como limitador ou ilusório. O discurso do poema está jogado em tal território que tem de fazer, por seus próprios instrumentos, um percurso possível em terra incógnita. O silêncio é a condição desse luto sem mais anteparos da tradição com que se conformar, exceto aqueles que reforcem a negatividade (o lamento, o próprio silêncio etc.). Mas, ao contrário de uma primeira percepção, esse silêncio é produtivo, porque se exprime por meio de uma linguagem conscientemente elaborada para expressá-lo. Ele corresponde, assim, ao silêncio que se encontra nas obras de arte, fundamentalmente paradoxal já que expresso em signos. Um silêncio dito e redito.

Essa proximidade, porém, não implica um abandono da categoria de natureza. Mais próximo de Hadot nesse ponto, esse sujeito precisa lidar com o fato da morte, evento natural que condiciona o humano. O primeiro poema da série (*The Entrance*) mostra o quanto essa consciência é aguda. Em todo caso, contudo, essa percepção não conduz a uma substituição do poema pela vida, culminando em algum tipo de diretriz moral ou aprendizado fundante – de veio didático na poesia. Pelo contrário, vida e poema quase chegam a se repelir, e o campo próprio ao poema, a premissa da autonomia do poético, é bastante reafirmado ao longo da série, o que às vezes, de maneira contraintuitiva, prejudica a sua constituição como objeto poético, visto que esvazia nele as interrelações entre mundo, linguagem e sujeito. O risco do gosto pela negatividade é este mesmo: levar a tal limite o negativo que se atinge o estado impreciso e anômalo do esvaziado, o qual elimina de si mesmo a ficção, seu fundamento. Em suma, o efeito negativo da negatividade pode se traduzir em certa complacência com a repetição oca, repetição como mera repetição.

Não chegamos a esses extremos ao ler os seus poemas. Pelo contrário, a negatividade é a corda por meio da qual o sentimento, quase elíptico, pode durar mais em seu som. Ao fim e ao cabo, então, esse sentimento é a expressão no sujeito do confronto com o dado, natural, exterior e incognoscível, da morte, contra o qual não há paliativos. Essa atitude de destemor poético, radicalizando a falta de sentido daquilo a que os filósofos tentavam dar sentido, pode levar nós



mesmos a meditarmos sobre a morte com novos olhos, emprestados – e, num processo só permitido pela ficção, entrarmos como Orfeu no reino inferior, ao mesmo tempo nos “desentrandando” dele, enredando-o com um olhar de fora, guiados pelos passos de Hermes, sem a necessidade de resgatar quaisquer Eurídicés de vento.

## BIBLIOGRAFIA

### De Jacques Roubaud

ROUBAUD, Jacques. *L'invention du fils de Leoprèpes*. Saulxures: Éditions Circé, 1993.

ROUBAUD, Jacques. *Poésie, etcetera : ménage*. Paris: Stock, 1995.

ROUBAUD, Jacques (org.). *Le Soleil du soleil*: Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe. Paris: Éditions Gallimard, 1999 [1990].

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre*: essai sur quelques états du vers récent français. Paris : Editions Ivrea, 2000. [1974].

ROUBAUD, Jacques. *Algo : preto*. Trad.: Inês Oseki-Dépré. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBAUD, Jacques. Square des Blancs-Manteaux. In: \_\_\_\_\_. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*. Paris: Éditions Gallimard, 2006 [1999], p. 67-85.

ROUBAUD, Jacques. *Signe d'appartenance*. Paris: Éditions Gallimard, 2006 [1967].

ROUBAUD, Jacques. *Os animais de todo mundo*. Trad.: Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROUBAUD, Jacques. *La fleur inverse*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

ROUBAUD, Jacques. *La pluralité des mondes de Lewis*. Paris : Gallimard, 2014 [1991].

ROUBAUD, Jacques. *Quelque chose noir*. Paris: Éditions Gallimard, 2016 [1986].

ROUBAUD, Jacques. *Je suis un crabe ponctuel: Anthologie personnelle 1967-2014*. Paris: Éditions Gallimard, 2016 [1986].

ROUBAUD, Jacques. *Poétique remarques*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

ROUBAUD, Jacques. *Peut-être ou la nuit de dimanche: autobiographie romanesque*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.

ROUBAUD, Jacques. Quasi-cristaux. Disponível em: <https://blogs.ouliipo.net/qc/choix-premiere-partie/notice-du-descriptif-formel/>, último acesso em 26/01/21, às 09:30.

### Sobre Jacques Roubaud

COLLOT, Michel. *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*. Paris : Éditions Corti, 2019.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : Librairie José Corti, 2005.

HENKE, Florian. Paysage urbain – espace mnémotécnique : la construction d'une mémoire de la littérature dans *La forme d'une ville* de Jacques Roubaud. In : UON, Peter (dir.) ; PEYLET, Gérard

(dir.). *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 425-436.

JAMES, Alison. Poem-Walking: the survival of Paris in Jacques Roubaud's *La Forme d'une Ville*. *Modern Philology*, vol. 111, no. 1, Chicago: The University of Chicago Press, 2013, pp. 107–31. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/671720>. Acesso em: 19 maio 2023.

MONTEMONT, Véronique. *Jacques Roubaud : L'amour du nombre*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2004.

OSEKI-DEPRE, Inês. D'une traduction amnésique (à propos de Algo : preto, de Jacques Roubaud). *Alea*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 387-402, jan-dez 2009.

PERLOFF, Marjorie. "But isn't the same at least the same?" Wittgenstein on translation. *In: Differentials: poetry, poetics, pedagogy*. Alabama: University of Alabama Press, 2004.

POUCEL, Jean-Jacques. *Roubaud and the invention of memory*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2017.

PUFF, Jean-François. Jacques Roubaud et l'usage méditatif du poème. In: *Poésie moderne et méditations*, 2018, Rouen. Actes des journées d'étude. Rouen: Université de Rennes, 21 mars 2017 et 19 mars 2018. Disponível em: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?poesies-de-la-meditation-modes-de.html>. Último acesso em: 02/02/2021, às 18:05.

### Sobre a poesia devocional ou da meditação, de língua francesa e inglesa

ADAM, Véronique. Les topoi du temps dans la poésie baroque. In : *Littératures classiques*, Paris, v. 43, p. 11-25, automne 2001. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/licla\\_0992-5279\\_2001\\_num\\_43\\_1\\_1564](https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2001_num_43_1_1564). Último acesso em: 02/01/2022, às 12:51.

BOASE, Alan. Etude sur les poésies de Jean de Sponde. In : SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon (ed.). Col.: Les trésors de la littérature française. Éditions Pierre Cailler : Genebra, 1949.

CAVE, Terence. *Devotional poetry in France. c. 1570-1613*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

CERNOGORA, Nadia. L'écriture de la vanité chez les poètes français de l'automne de la renaissance : du memento mori aux vertiges d'une poétique du vain. In: *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, Paris, v. 20, p. 163-196, 2008. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/albin\\_1154-5852\\_2008\\_num\\_20\\_1\\_1114](https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_2008_num_20_1_1114). Último acesso em: 02/01/2021, às 13:20.

CERNOGORA, Nadia. L'éclat baroque à l'épreuve de l'entendement. Logique et poésie spirituelle à la fin du XVIe siècle : les figures d'analogie. In: *Littératures classiques*, Paris, v. 56, p. 199-217, 1er trim. 2005. Disponível em: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?poesies-de-la-meditation-modes-de.html>. Último acesso em: 02/01/2022, às 13:15.

DONNE, John. *Poesia Religiosa*. Antologia. De Martini, Marcus (trad. e org.). Santa Catarina: EdUFSC, 2017.

PARIS. BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE – SPONDE, Jean de. *Meditations sur les psaumes XIII. ou LIII. XLVIII. L. e LXII. avec un Essay de quelques poèmes chrestiens*. Paris: [s. e.], 1588.

RICHTER, Mario. *Les "sonnets de la mort" de Sponde*. In: *Aevum*, Milano, vol. 48, fasc. 5/6, p. 405-418, set.-dez. 1974.

RIGOLOT, François. *Poésie et Renaissance*. Paris : Seuil, 2002.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France*. Circé et le Paon. Paris : Librairie José Corti, 1954.

ROUSSET, Jean (org.). *Anthologie de la poésie baroque française*. Paris : Librairie Armand Colin, 1968. 2 v.

SPONDE, Jean de. *Poésies*. Alan Boase et François Ruchon [ed.]. Col.: Les trésors de la littérature française. Genebra: Éditions Pierre Cailler, 1949.

## Bibliografia geral

AGOSTINHO DE HIPONA. *Confissões*. Trad.: Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2017.

AQUIEN, Michèle. *La versification*. Paris: Presses Universitaires de France, 2006 [1990]. (Coleção Que sais-je?).

ALMEIDA, Guilherme de. (org. e trad.). *Flores das "Flores do mal" de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ARENDT, Hannah. *Between past and future*. Eight exercises in political thought. New York: Penguin Books, 1968.

ARIES, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Editions du Seuil, 1983.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Estabelecimento de texto e notas: Marta Senna; Marcelo Diego. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. (orgs.); tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad.: Jeanne-Marie Gagnebin. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. GAGNEBIN, Jeanne-Marie (org. e notas). São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Marcelo Tápia (org.), Thelma Médici Nóbrega (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHARTIER, Roger. Les arts de mourir, 1450-1600. In : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, Paris, v. 31, nº 1, p. 51-75, 1976. Disponível em : [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1976\\_num\\_31\\_1\\_293700](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1976_num_31_1_293700). Último acesso: 02/01/2022, às 14:00.

CHARTIER, Roger. Práticas de leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3. Da Renascença ao Século das Luzes*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *A ousadia do poema*. Ensaaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014 [2000].

DESCARTES, René. *Descartes*. Discurso do método. As paixões da alma. Meditações. Objeções e respostas. Trad.: Jacó Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

DESCARTES, *Méditations Métaphysiques*. Objéctions et réponses, suivis de quatre lettres. Présentation, bibliographie et chronologie par Jean-Marie Beyssade et Michelle Beyssade. Paris : Garnier-Flammarion, 1979. Edição eletrônica.

ELIOT, T. S. Tradition and Individual Talent. In: *The complete prose of T. S. Eliot*. Volume 2: The perfect critic, 1919-1926. CUDA, Anthony; SCHUCHARD, Ronald (orgs.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press and Faber and Faber, 2014.

ELLIOTT, Robert C. *The literary persona*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

ERIBON, Didier. *Michel Foucault*. Roubaix: Flammarion, 2011. *E-book*.

EPICURO. *Cartas & Máximas Principais*. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2020.

FABRI, Pierre. *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*. Second livre – Poétique. Introduction, notes et glossaire par A. Héron. Rouen: A. Lestrignant, 1890.

FALEIROS, Álvaro. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Trad.: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris : Editions Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Nascimento da prisão. Trad.: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Trad. : Michel-François Demet. Paris : Librairie Générale Française, 2016. (Collection Livre de Poche).

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- GRANADA, Louis de. *Traité de l'oraison et de la meditation*. Paris : Éditeur Pierre le Petit, 1675.
- GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad.: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 457-493.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad.: Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.
- HADOT, Pierre. *Qu'est-ce qu'est la philosophie antique*. Paris: Gallimard, 2019.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica e discurso. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, p.11-46, jul/dez. 2013.
- HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios*. Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- HANSEN, João Adolfo. Anchieta: poesia em tupi e produção da alma. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (orgs.). *Moderno de nascença*. Figurações críticas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 11-26.
- HALL, Joseph. The art of divine meditation. In.: \_\_\_\_\_. *The Works of Joseph Hall*. Vol. VI. Oxford: D. A. Talboys, 1837, p. 44-85. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=sxZWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=en&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=sxZWAAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false). Último acesso em: 02 fev. 2021, às 18:30.
- HEIDEGGER, Martin. O tempo da imagem do mundo. In: *Caminhos da floresta*. Trad.: Irene Borges-Duarte *et alli*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- HOCKE, Gustavo R. *Maneirismo na literatura*. Alquimia linguística e arte combinatória esotérica. Contribuições à história da literatura comparada europeia. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KENNEDY, David. *Elegy*. New York: Routledge, 2007. (Collection The New Critical Idiom).
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad.: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução: César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. Do sentido à significância. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Criação e crítica, v. 12).
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. A vida americana em uma era de expectativas decrescentes. Trad.: Bruno Cobalchini Mattos. São Paulo: Fósforo, 2023.

- LOYOLA, Inácio de. *Exercícios espirituais*. Trad.: J. Pereira. São Paulo: Edições Loyola, 2015.
- MARCO AURELIO. Pensées. Trad. : Emile Bréhier. In: *Les Stoïciens*. SCHUHL, Pierre-Maxime (dir.). Paris : Editions Gallimard, La bibliothèque de La Pléiade, 1962.
- MARTZ, Louis (org.). The meditative poem. An anthology of seventeenth-century verse. New York: Anchor books, 1963.
- MAULPOIX, Jean-Michel, La quatrième personne du singulier. In: RABATE, Dominique (org.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- MAUSS, Marcel. Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne et celle de "moi". *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. London, volume 68, p. 263-281, jul.-dec. 1938.
- MONTAIGNE, Michel de. Que filosofar é aprender a morrer. In: *Os ensaios*. Uma seleção. Org.: SCREECH, M. A. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Trad.: Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- PLATÃO. *Alcíbiades I*. Trad. de Celso Vieira. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2022.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates precedido de Êutifron (Sobre a piedade) e seguido de Críton (Sobre o dever)*. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2016.
- POUND, Ezra. *Personae*. Collected shorter poems. London: Faber and Faber, s/ data.
- POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas: Dirceu Villa. São Paulo: V. de Moura Mendonça livros, 2011. (Selo Demônio Negro).
- ROGER, Thierry. Poésies de la méditation : modes de discours, modes de vie. In: *Poésie moderne et méditations*, 2018, Rouen. Actes des journées d'étude. Rouen: Université de Rennes, 21 mars 2017 et 19 mars 2018. Disponível em: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?poesies-de-la-meditation-modes-de.html>. Último acesso em: 02/02/2021, às 18:05.
- SÊNECA. *Sobre a ira. Sobre a Tranquilidade da alma*. Trad. e notas de José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.
- SPINA, Segismundo (org.). *História da língua portuguesa*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- SPINA, Segismundo (org. e trad.). *A lírica trovadoresca*. Estudo. Antologia crítica. Glossário. Rio de Janeiro: Grifo; Editora da Universidade de São Paulo, 1972.
- VERNANT, Jean-Pierre. Esboços da vontade na tragédia grega. In: VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad.: Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VEYNE, Paul. The last Foucault and his ethics. *Critical Inquiry*. v. 20, nº 1, Chicago: The University of Chicago Press, p. 1-9, outono 1993.

VILLA, Dirceu. Essa estranha criatura: Ezra Pound (prefácio). In: POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas: Dirceu Villa. São Paulo: V. de Moura Mendonça livros, 2011. (Selo Demônio Negro).

VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.

TENENTI, Alberto. *Sens de la mort et amour de la vie*. Renaissance en Italie et en France. Trad. do italiano: Simone Matarasso-Gervais. Cahors: Éditions Serge Fleury – L'Harmattan, 1983.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad.: Giovane Rodrigues e Tiago Tranjan. São Paulo: Fósforo, 2022.

WOLIN, Richard. *The seduction of unreason*. The intellectual romance with fascism from Nietzsche to postmodernism. Princeton: Princeton University Press, 2004.

ZUMTHOR, Paul (org.). *Anthologie des Grands Rhétoriciens*. Paris: Union Générale Editions, 1978 a.

ZUMTHOR, Paul. *Le masque et la lumière*. La poétique des Grands Rhétoriciens. Paris : Éditions du Seuil, 1978 b.



**ANEXO A – TRADUÇÃO DE UMA PROSA DE *LA PLURALITE DES MONDES DE LEWIS***

## Meditação a si mesmo

Nada mais angustiante que este dia, nada mais vago. E você queria paralisar a luz? Ainda nem desencantado do sono e você já está assim, impedido por barulhos, e desses barulhos gotejam teus primeiros temores, com os quais o silêncio se desordena. Você vê a parede, mas manchada de frio, devastada de linhas: e você entre elas. Você sente a janela em seu movimento, e você inerte, sem forças, congelado. Toda a morte em sua perfeição, e você ao vivo, ainda a ponto de pensar o dia, e entretanto já a esperar seu fim, que um sono cuide mais de você do que você seria capaz.

Veja, e veja, esta luz lenta, da qual depende o governo dos objetos, e o de teus movimentos, e você pesado, hesitando, desunido, a quem a menor refração, o menor compasso parecem incomodar. Tua cabeça, onde se alojaram um dia florestas, iluminações, seria amassada com o mais mínimo golpe de um pedaço de dedo. Teus ossos seriam vergados sob o peso único do céu. E tua boca já está emborcada de palavras com gosto de cobre, antes de ter dito algo.

Mas para você o que é esse dia recém-nascido? Este dia cuja mãe, a noite, se diria tê-lo abortado apenas diante da vista de tua lâmpada apagada? tão grande coisa, a noite, perecer por tão pouco? E que é ele? fraco dia, mas que, contudo, desde o momento de sua forma, desencoraja tua vista. Dele te vem estas dores de cabeça, estas tonteiras, esta vista ofuscada, estes nojos, estas flechas lacerantes do lado do coração.

Massa de dúvidas, escuta um pouco. Repassa por onde passou, lembra-te das horas sem teto, considera ali os desastres do teu ser, no escuro considerável. Pequeno enxerto da mortalidade, vira, vira os olhos para as trevas que te sufocam com sementes, folhas, falsas flores, e pesa em madureza seus frutos que nunca maturam. Noite, ai, mas noite verdadeira, e nada mais, fecha-te a esse punhado de treva onde você está plantado, limita-te a esse ar que te cerca, para de escapar de seu deserto, e doma a ti mesmo.

Onde você estava antes do dia? No próprio nada, onde nada era mais que você. O ramo da tua angústia foi ali enxertado: você estava nela, mas somente como ela era; ela sempre outra, e você outro; ela repleta do opróbrio do mundo, você repleto dela. Assim você estava. Nada e nada te eriçava com espinhos, nada te enferrujou, nada te vomitou fumos flutuantes. Você viu tudo isso: você não podia dizer, mudar, refazer. Isso durava. Daí estas lágrimas.

Mas será pior o dia que vem? você acha? a luz te ofende? ela te caça, você diz, ela te assalta, te pune? Ela é só o que você medita. Cada movimento que você insinua, a luz o antecipa, até te dispersar, até te morder. Assim ela retira os amparos da porta, sopra as janelas, te sitia. O que você não daria para ela cessar? Isso cessaria, você pensa, com ela. Mas como?

Por que nessas condições, por que, você mede essas proximidades de trevas? por que você se esforça tanto para compreender essas formas que o escuro circundou em tão pouco espaço? Que sobra de toda esta sombra, onde tuas angústias se espalham? Você vê a pesada massa da sombra, em ti você a julga infinita, não saberia ver o fim, e teu juízo finda nessa infinitude.

A escuridão não se dissipa com a instrução dos teus olhos? Seus pontos não têm nenhuma espessura, seu ar é sem volume? Nada está mais distante do que a parede diante de você, na qual você não reconhece nada? Quando o cubo que te envelopa fosse tão vasto quanto a esfera das estrelas outrora tidas por fixas, ainda nesse instante teus olhos se enganariam sobre seu volume e o julgariam ínfimo, ou voluntariamente inesgotável. E desse estado de incerteza você gostaria de voltar atrás, para uma ignorância ainda maior, por essa simples razão de que você não a conheceria?

À tua esquerda está a janela, que o dia logo encontrará, o que quer que faça. Hesitação, ora da claridade, ora das coisas escuras, ora das duas, tudo se põe a mover, com um desequilíbrio imperceptível, e sem a menor grandeza. Em frente ao sol, a dispersão de imagens noturnas; elas estavam ali diante dele, mas, quando ele tiver sido, elas não mais serão. Onde estão, aliás, as árvores que você via tão cuidadosamente nelas? As flores? Como uma terra de que o inverno arrancou a superfície, a noite ao momento de te abandonar se desnuda, e te deixa cego ao terrível instante do dia.

Você fecha os olhos. Os olhos abertos no teu corpo não têm horizonte, mas tampouco teus olhos barrados pelas pálpebras. Você não vê, é visto. Toda a luz se reúne, mas é para te observar. Sai de teus olhos, pois ela já está lá. Sai de seus começos, se você pode: o começo da visão é a primeira limitação da visão, sua forma é outra. Busque alguma essência da visão sem forma nem começo, mas que dê começo e forma ao que procura. Termina nesse infinito, que subsiste por si mesmo; vê e julga esta visão, em troca da qual tudo que é visível nada mais é que luz pontual quanto ao céu, nada mais é que um nada quanto ao todo. É isto.

Tuas mãos pesam sobre teus olhos. Você teria acreditado nessa pobre visão? mas que tuas mãos se retirem, que teus dedos parem de pressioná-los, logo para o ofuscamento. Esfrega com tuas

palmas onde as lágrimas ardem. O ar já está mais claro. À direita a porta. À esquerda as janelas: uma janela, uma outra. Você as vê com o canto do olho: extrema pequenez do teu mundo.

Pois você voltou ao momento de entrar nessa meditação: de novo a ponto de teu dia, e sua paralisante luz; mas aprendeu o quê? Você que nada tem, que mais poderia esperar da tua reflexão? que alguns minutos tenham se passado, que ao abismo pânico se sucedeu a antecipação resignada de certos gestos habituais: transbordar a lâmpada, pesar as roupas, tremer e oscilar o líquido na vasilha, para esse pouco ganho tanto esforço?

A angústia permanece. O dia é vago. Onde estou, se não estou ali? E se estou ali, como suportá-lo ainda, este dia, um outro? Estes barulhos que se espessam, esta luz que define, delimita, preenche o cômodo, e eu vazio. Não me reconheço nela. Eu fecho, em um punho sem força, a casca de uma amêndoa virtual, um bulbo de vidro infinitamente pequeno; para esmagá-los; mas eles resistem.

E eu vejo, e vejo, esta lenta luz, da qual o governo dos objetos depende, e o de meus movimentos; eu me forço, não a pensar, mas a submetê-los, não ao tempo, mas à duração; a completá-la, a cozê-la. Já que a luz machuca, eu a permito; ela nada me dará, mas eu nada lhe terei pedido, nada prometido. Não a vejo voluntariamente, mas fazer o quê?

Agora a noite te fechou, você esqueceu até o teu temor, tua lama, que você, contudo, não queria ceder. Por quê? por que você estava lá metido sem um próprio de si, sem um si próprio, estrangeiro e plenamente ausente? porque você era recebido ali como apesar de si, para uma paciência sem compaixão, um sofrimento sem responsabilidade? porque você não podia se responder: o que fiz?

É verão, mas que pouco a pouco pende, a luz vem mais tarde, eu sinto. É manhã, seu salto de página, as bordas um pouco mais carcomidas de tinta, misturadas. A noite é prolongada; mesmo se você não se alonga na noite, ela está ali, é com ela que você se move, com ela que teus ossos estão inertes, que teu pensamento fica aquém do acontecido.

Você espera o inverno; e mais que o inverno, uma vida setentrional, uma vida de limbo, sem confrontos. Não é tanto o sono ou a não luz que você prefere, mas tampouco é a luz que você teme, ou o despertar, mas a passagem; é com a menor passagem que você sofre, com a menor cessão; porque tais imagens te encontram ali, ali reverberam em ti. E é por esta pobre descoberta que você se impôs hoje a consciência em lugar da confusão?

Seria preciso que as noites se aproximem, que os sonos se alonguem, se ensombrem, que os dias ainda se adelgacem (o que fazem, sem dúvida, o que fazem), e que venham, para te acalmar, os tempos em que, na espera de uma outra noite, você não terá de esgotar o menor dia, porque eles não estarão mais separados?<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> Tradução da prosa de *La pluralité des mondes de Lewis*, 1991, p. 57-62.